

Über das Dissonanzverständnis Bachs

Von Bernhard Stockmann (Berlin)

Im Werk Bachs stehen Dissonanz und Konsonanz im wechselseitigen Verhältnis. Die Dissonanz wird allgemein nicht als Farbwert verstanden, sondern gewinnt ihre eigentliche Kraft erst aus der Konsonanz. Noch bei Scheidt oder Schütz bedeutet der letzte Akkord eines Werkes nicht die endgültige Befreiung, da der Konsonanz der Konflikt zur Dissonanz fehlt. Diese Musik basiert auf dem Dreiklang, wobei der Eindruck des Spannungslosen sich noch dadurch verstärkt, daß der frühere Barock dem Verhältnis von Tonika zu Dominante keine letztthin gültige Gestalt zu geben vermochte. Bach hingegen erreicht den lösenden Effekt der Schlußfermate durch vorhergehende dissonante Stauungen, die als Finalsteigerungen interpretiert werden können (vgl. im Orgelwerk die Fugen G-Dur BWV 541, c-Moll BWV 546, die letzte der großen Kyrie-Bearbeitungen BWV 671). – Bach nötigt die Dissonanz in die Konsonanz, anders gesagt: der dissonanten Spannung hat die Lösung in die ruhende Konsonanz zu folgen. Wie gewagt müssen daher in der Matthäuspassion die Choreinsätze „Laßt ihn, haltet, bindet nicht“ anmuten! Gemäß der Regel der Modulation (b-Moll nach a-Moll, e-Moll nach d-Moll) schließen die beiden ersten dieser Anrufe auf einem Tonikadreiklang. Der dritte Einsatz läßt im Sinne einer gesteigerten Emphase die zweite Umkehrung des Dominantseptakkordes von C-Dur unaufgelöst stehen. Das folgende Achtel der weiter piano gehaltenen Instrumentalbegleitung der Solisten bringt den Dreiklang G–H–D, der als Auflösung verstanden werden könnte. Es wäre aber auch zu rechtfertigen, ihn als Teil des vorhergehenden Terzquartakkordes zu deuten und F als Ergänzung gleichsam mitzuhören, denn ohne Frage schwingt das Forte des vierstimmigen Chores zusamt dem Tutti des zweiten Orchesters weiter in den Takt hinein. Erst auf dem dritten Viertel steht der scheininkonsonante Quartsextakkord G–C–E. Diese Takte erhalten ihren eigentümlichen Reiz durch den modulatorischen Plan. Der letzte Choreinsatz scheint zur Modulation nach C-Dur (von G-Dur) anzusetzen. Die Zieltonart wird jedoch nicht erreicht, da nach dem Dominantseptakkord die geforderte Tonika ausbleibt. Im folgenden Viertel weicht der Komponist auf dem Quartsextakkord G–C–E kurz nach G-Dur aus, indem der Baß *fis* umspielt. Diese Art, den Septakkord der siebten Stufe zu erreichen, nämlich von der Quinte der Subdominante in die Terz der Dominante zu gelangen, hat das späte 18. und zumal das 19. Jahrhundert bis zum Überdruß angewendet. Das letzte Achtel bringt jedoch den Dominantseptakkord von C-Dur, der vorhaltsartig in den Dreiklang der Dominante aufgelöst wird, ohne daß die Tonika C-Dur späterhin erschiene. – Mit dem Choreinsatz „Barrabam“ befreit sich Bach noch entschiedener von den Regeln eines konventionellen Dissonanzverständnisses. Dieser frei ein-

setzende, dreimalige verminderte Septakkord der siebten Stufe wird nicht aufgelöst. Zwar führt ihn der Komponist, um äußerlich der Pflicht zu genügen, zwei Takte später, in der Partie des Pilatus, in den *e*-Moll-Dreiklang über; es ist aber fraglich, ob der Hörer das Piano des Continuoinstrumentes auf die dynamische Kraft des acht- (bzw. sechs-) stimmigen Doppelchores beziehen kann. Wollte man jedoch den Choreinsatz mit den folgenden Takten als musikalische Einheit verstehen, dann wäre auch der Quintsextakkord aufschlußreich, der mit anschließender Pause nach dem Einwurf des Chores steht. Er könnte als „Scheindissonanz“ gelten, da er, gemessen an der vorhergehenden „Reizdissonanz“, als lösende Kraft erscheint. Von ähnlicher Art ist die Behandlung des verminderten Septakkordes in dem Rezitativ „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß“, den Bach in den Quintsextakkord Fis–C–D–A leitet, indem *es'* nach *d'* geführt wird, *c'* jedoch liegenbleibt (Takt 10). Der Hörer vermutet, hierdurch sei der Dreiklang der Dominante erreicht, da das C nicht neu angeschlagen wird. Der Quintsextakkord wird gegenüber der vorhergehenden Dissonanz schon als Befreiung empfunden, er besitzt aber noch so viel Kraft, um die Pausen des Continuo musikalisch zu erfüllen, da hier eine ruhende Konsonanz die Linie der Singstimme stocken ließe. Eine Verbindung zu dem Beginn des „Tristan“ wäre leicht zu ziehen. Hier wird der alterierte Septakkord der siebten Stufe über *a'* und *ais'* der Oberstimme in den Dominantseptakkord aufgelöst. Dieser ist, von dem alterierten Akkord und dem leiterfremden Vorhalt *Ais* her gesehen, als Konsonanz zu deuten, bezieht man ihn auf die anschließende Pause, so geht von ihm noch ein lösungsbedürftiger Impuls aus. Wenn hier Wagner den *E*-Dur-Dreiklang gesetzt hätte, wären die ersten Takte des Vorspiels ein Stückwerk geworden. Die Pause käme einer Notlösung gleich und wäre nicht integrierender Bestandteil des Ganzen¹.

Es wurde an zwei Beispielen gezeigt, daß schon Bach dazu neigt, die Dissonanz nicht aufzulösen, jedoch nicht mit der Absicht, sie als isolierten Farbwert zu verstehen, sondern um dem Hörer die erwartete Entspannung vorzuenthalten. Die Orgelfantasie *G*-Dur (BWV 572) legt eine ähnliche Interpretation nahe. Der fünfstimmige Mittelsatz, der in Takt 149 zur Sechsstimmigkeit erweitert wird, schließt in Takt 157 auf dem verminderten Septakkord der Wechseldominante. Der Hörer vermutet, daß nach der Pause die *G*-Dur-Kadenz das Werk zu Ende führe. Bach reiht jedoch einen Lentement überschriebenen zweistimmigen Schlußteil an, der den vorhergehenden verminderten Septakkord zu übernehmen scheint (vgl. *cis*, *e'*). In dem von der *A*-cappella-Polyphonie inspirierten „Grave“ stehen die Intervalle in ihrer natürlichen Spannung zueinander, jeder einzelne Tonschritt bestimmt die Dichte des Satzes. Hingegen dominiert in dem „Lentement“, das wegen des Vierteltaktes und der Zweiunddreißigsteltriolen

¹ Die zweite Dissonanz wird als Auflösung gehört, da sie die gleiche Funktion wie die vorhergehende ausübt und somit als abgeschwächte Dominante wirkt.

rasch zu spielen ist, eine aufgelockerte Farblichkeit². An die Stelle zeichnerischer, wenn auch durch den Vollklang satt wirkender Konturen ist eine farblich lebhaftere Flächigkeit getreten. Das fünfstimmige „Grave“ verlangt für die Wiedergabe das ausgeglichene Plenum des Hauptwerkes, während das „Lentement“ mit dem aufgespaltenen Klang des Brustwerks oder Positivs zu denken ist³. Zwei verschiedenartige, genauer gegensätzliche Bewertungen des Einzeltones sind in dieser Komposition gegenübergestellt. Der verminderte Septakkord, der als Bindeglied zugleich die Erwartung des Hörers wachhalten soll, wird in einen anderen tonalen Bereich übertragen und erfährt nicht die Auflösung, die ihm seiner Entstehung nach zukäme.

Eine Vorstufe zu der Technik, die Dissonanz nicht aufzulösen, scheint es zu sein, wenn dieser eine Pause folgt. Wird die Dissonanz durch eine Pause zerschnitten, so wäre hierin die einfachste Form zu sehen. Bei Buxtehude ist dieses Prinzip selten zu finden. Es sei auf das *e*-Moll-Präludium (Gesamtausgabe Spitta-Seiffert I, 13, Takt 21)⁴ hingewiesen. Bruhns hat in dieser Weise den Schluß des *e*-Moll-Präludiums (GA. II, 3) wirkungsvoll gesteigert. Für Lübeck sei das *E*-Dur-Präludium (Ausgabe H. Keller, Peters, Nr. 2, Takt 12) erwähnt.

Bach ist diese Art der Dissonanz fremd. Es wäre vielleicht der Chorsatz „Es ist genug“ (BWV 60) heranzuziehen, denn der Quintsextakkord, dem die Pause folgt, wird nicht in die Tonika, sondern in den Dreiklang der Dominante geführt (Takt 2). Das Ohr kann leicht das dissonierende *Fis* ergänzen, da die Funktion trotz der veränderten Lage (nur im Tenor und Baß) bestehen bleibt. In der kompositorischen Dichte übertrifft hier jedoch Bach seine Vorläufer, da die durch die Pause zerlegte Dissonanz in eine selbst für ihn überraschende Modulation einbezogen ist. Der Komponist moduliert in den Anfangstakten von *A*-Dur nach *cis*-Moll, indem er die Zieltonart nicht auf dem kürzesten Wege, also über *fis*-Moll, sondern durch ein differenziertes Umdeuten der einzelnen Stufen erreicht. Analyse: T *A*-Dur, D = S *E*-Dur, D = S+ *Fis*-Dur, D *Gis*-Dur, Pause, D *Gis*-Dur, T *cis*-Moll. Hätte Bach statt *Fis*-Dur in Takt 1 *fis*-Moll gewählt, so wäre das Schema einfacher, d. h. die Takte gingen der dominantischen Spannung verlustig. Analyse: T *A*-Dur, D *E*-Dur, Tp = S *fis*-Moll, D *Gis*-Dur, T *cis*-Moll. In diesen Takten wird aber auch die Absicht deutlich, die Tonika zugunsten der Dominante zu verdrängen. Betrachtet man die Oberstimme

² H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, vgl. S. 74, versucht das „Lentement“ als einen latent fünfstimmigen Satz zu deuten, indem er die nicht zum Akkord gehörenden scheinbaren Nebennoten wie auch den Bewegungsablauf eliminiert. Nun ist aber zu berücksichtigen, daß die vermeintlichen Durchgänge und Vorhalte sich sowohl in der zeitlichen Dauer als auch in den Taktschwerpunkten von den Hauptnoten kaum unterscheiden. Auch klangliche Härten (Takt 2, 4, 5) verraten nicht so sehr eine lineare Konzeption, sondern sind eher als farbliche Nuancen zu verstehen und werden daher auch willig gehört.

³ Allein durch den Wechsel der Registrierung nimmt die primär „logische“ Tonhöhe einen mehr „impressiven“ Charakter an.

⁴ Gesamtausgaben künftig zitiert als GA.

für sich allein, so erreicht diese in Takt zwei auf „genug“ die Tonart *H-Dur*. Bach zieht jedoch die Linie weiter, indem er das ursprünglich tonikalisierte *Dis* als zur Dominante gehörig versteht und hierdurch der modulatorischen Entwicklung einen längeren Atem verleiht. Häufiger läßt Bach der Pause die Auflösung unmittelbar folgen. Im *Contrapunctus I* der *Kunst der Fuge* erreichen die Stimmen in Takt 70 den verminderten Septakkord (dritte Umkehrung) der Dominante, der nach der Pause in den Quartsextakkord der Tonika *d-Moll* geführt wird. Nach der nun folgenden Pause erscheint die Zwischendominante, in Gestalt des verminderten Septakkordes, die sich jedoch mehr als Vorhalt zur zweiten Umkehrung des Tonika-Dreiklanges geltend macht. Durch die erste Pause wird die zur Tonika hinzielende Kraft der dissonierenden Dominante verstärkt, aber auch die zweite Pause (Takt 71–72) wird nicht als willkürliche Nahtstelle, sondern durch die scheinbar konsonante Form der Tonika als organische Einheit empfunden. Im *b-Moll-Präludium* aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers steht die Bewegung des allgemein fünfstimmig gehaltenen Satzes auf dem neunstimmig gesetzten verminderten Septakkord der siebten Stufe still, der nach der Pause in den vierstimmigen Sextakkord der Dominante geführt wird (Takt 22)⁵. Die dominantische Spannung gewinnt dadurch an Wert, daß Bach die schulgerechte Auflösung an Gewicht hinter der Dauer sowohl als auch der Stimmigkeit des Akkordes zurücktreten läßt. Wie bewußt setzt er die Dissonanz gegen die Auflösung ab, indem er den Dreiklang, der ebenfalls dominantische Funktion hat, in der leicht wiegenden ersten Umkehrung erscheinen läßt. Der verminderte Septakkord wirkt sich als übermächtiger Vorhalt aus, der danach gleichsam ins Leere stößt, denn die Takte 23–24 führen konfliktlos, fast als Anhängsel, in den abschließenden Tonika-Dreiklang.

Es soll an weiteren Beispielen gezeigt werden, in denen der Dissonanz die Pause nicht folgt, wie sehr es schon Bach darum gegangen war, innerhalb einer Komposition die Funktion der Tonika zu verdrängen. In der Motette „*Jesu meine Freude*“ (BWV 227) wird auf „Trotz“ der vierstimmig gesetzte verminderte Septakkord der Dominante *H-Dur* über dem Orgelpunkt *e* in die dreistimmige Tonika geführt (Satz 5, Takt 13–14). Bach überträgt hier Freiheiten des stimmig nicht gebundenen Klaviersatzes unbeschadet auf die naturgemäß strengere Linienführung des *A-cappella*-Stils. In der Orgelfuge *C-Dur* (BWV 531) erreicht in Takt 70 die achtstimmig gesetzte erste Umkehrung des Dominantseptakkordes der Wechseldominante über die einstimmige Linie die zweistimmige Dominante (Takt 71)⁶. In der

⁵ Über den Crescendoeffekt der Takte 20–22 vgl. H. Bessler, *Charakterthema und Erlebnisform bei Bach*. In: Kongreßbericht Lüneburg 1950.

⁶ Es hat im Orgel- und Klavierwerk Bachs häufiger den Anschein, daß die Auflösung gegenüber der Dissonanz schwächer belastet ist. Nur ist darauf zu achten, ob die Gesetze der Stimmführung nicht das Vorrecht besitzen. Der verminderte Septakkord in der *d-Moll-Tocatta* (BWV 565) geht nur scheinbar von der Sechsstimmigkeit in die Vierstimmigkeit über (Takt 2–3), da *Cis* und *E* gemeinsam nach *D* geführt werden.

Chromatischen Fantasie (BWV 903) ist hingegen Bach wie in keinem anderen Werk bestrebt, die Tonika fast gänzlich auszulöschen. In Takt 70 geht der achttimmig gesetzte *A*-Dur-Dreiklang als Dominante in die einstimmige Linie des verminderten Septakkordes *G-E-Cis-B* über, der seine Lösung im einstimmigen *Fis*, als Terz der Tonika *D*-Dur, findet. Dieser Ton ist zugleich Bestandteil einer neuen Dominante, des verminderten Septakkordes der Dominante *G*-Dur, der vorhaltsartig in den siebenstimmigen Dominantseptakkord (1. Umkehrung) geführt wird. Die folgende einstimmige Linie nimmt den verminderten Septakkord wieder auf und erreicht im zweiten Achtel (Takt 74) *H* als Terz der Tonika *G*-Dur. Der nun folgende Akkord müßte als Bestätigung dieser Kadenz den *G*-Dur-Dreiklang bringen. Bach fügt aber diesem Dreiklang die Septime *F* im Baß als Sekunde hinzu. Der Hörer glaubt also, daß es sich um den Sekundakkord der Dominante von *C*-Dur handele. Hingegen ist diese Dissonanz als Subdominante zu *d*-Moll zu verstehen, das im sechsten Achtel erscheint und in der nachträglichen Kadenz nach *D*-Dur gewendet wird. Die Terz *Fis* wird durch das hinzutretende *C* und *Es* als Leitton von *g*-Moll umgedeutet und das zunächst als Tonika erscheinende *D*-Dur erhält somit Dominantfunktion. – In Takt 56 bahnt sich durch den achttimmig gesetzten Dominantseptakkord und den folgenden einstimmigen Lauf eine Kadenz an. Das Ziel, der Dreiklang *as*-Moll, erscheint nur im Einzelton *As*, der zugleich enharmonisch als *Gis* verstanden wird. Der folgende Akkord bekräftigt jedoch nicht die Tonart, sondern das *Gis* wird von dem Sekundakkord *D-E-Gis-H* übernommen, der achttimmig als Subdominante zu *fis*-Moll gesetzt ist. Die spätere einstimmige Linie führt in den *Cis*-Dur-Dreiklang, der durch die additive Septime *H* und None *D* nach *fis*-Moll weist. Der vorhaltsartige Nonakkord wird im vierten Achtel nur scheinbar in den *Cis*-Dur-Dreiklang geführt, da die vorhergehende Septime *H* im Ohr haften bleibt. Bach läßt hier eine, wenn auch durch den Vorhalt abgeschwächt wirkende dominantische Dissonanz unaufgelöst stehen. In der Chromatischen Fantasie hat Bach die Tonalität geradezu extrem aufgefaßt: in der Kadenz macht sich eine überbelastete Dominantfunktion geltend, oder sie erscheint unvollständig, d. h. mit ausgesparter Tonika. Carl Dahlhaus⁷ warnt mit Recht davor, die Funktionstheorie zu überspannen, indem man z. B. in den Umkehrungen der Dominantsept- und verminderten Septakkorde grundsätzlich Dominanten sieht. Wenn aber Bach die Formen der Dominantseptakkorde in der Funktion nicht als eindeutig versteht, scheint es dann nicht dafür zu sprechen, daß hier kompositorische Elemente ihre Bestimmtheit eingebüßt haben? Die Möglichkeit, dominantische Formen auch auf andere Funktionen zu übertragen, ist in der heterogenen Natur der Molltonalität begründet. Im „dorischen“ Moll steht auf der vierten Stufe als Subdominante ein Dur-Dreiklang. Bach fügt diesem Dreiklang die Septime hinzu, jedoch daß die große Terz des Dominantklanges nicht

⁷ Versuch über Bachs Harmonik, BJ 1956.

als Leitton wirkt, während die Septime eher als Terz der Tonika aufzufassen ist. In dem fünften Satz der Motette „Jesu meine Freude“ folgt, durch das vorhergehende Unisono hervorgehoben, der Dominante A–H–Dis–Fis–H die Subdominante in Gestalt des Sekundakkordes G–A–E–A–Cis, der in die Dominante, den verminderten Septakkord Fis–C–Fis–A–Dis führt (Takt 21). Von dieser Akkordverbindung, die aus der Linie der Oberstimme verständlich wird, scheint eine fast nervöse Erregtheit auszugehen, wengleich die Worte „Ich steh' hier“ Bach kaum dazu angeregt haben dürften. Wie wenig er hier jedoch die Gesetze einer Stimmführung, wie sie für den Chorsatz verbindlich sind, beachtet hat, wird an dem Querstand *cis''–c'* zwischen erstem Sopran und Tenor deutlich⁸. In der Sarabande der vierten Englischen Suite (BWV 809) scheint in Takt 9 von der Tonika C–Dur durch das *b* im Baß eine Modulation (bzw. Ausweichung) zur Subdominante auszugehen. Dieser Sekundakkord wird nicht in den Sextakkord von F–Dur geführt (der Hörer erwartet in der Oberstimme sogar *f'*), sondern in den Dominantseptakkord zu *d*–Moll, das in den folgenden Takten kadenzierend bestätigt wird. Der Baß durchmißt die Stufen des äolischen *d*–Moll, während die Mittelstimme unbekümmert den Leitton Cis bringt (vgl. den Querstand *c''–cis'*). Der Sekundakkord ist somit als Abkömmling der verkürzten Form der Subdominante mit hinzugefügter Sexte zu verstehen. In der Chromatischen Fantasie stellt in Takt 55 der Sekundakkord Fes–Ges–B–Des ebenfalls nicht die Dominante dar, sondern die Subdominante des äolischen *as*–Moll⁹, und in gleicher Weise besitzt der Sekundakkord D–E–Gis–H (Takt 57) Subdominantfunktion zu *fis*–moll. Das *dis'* in der folgenden einstimmigen Figur ist entweder ein Versehen oder an die Stelle des *d'* getreten, weil es griffig besser zu liegen scheint. Das Rätsel derartiger Überraschungsmomente ist gelöst, sobald man erkennt, daß es Bach darauf ankommt, den Hörer über die einzelnen Funktionen zunächst zu täuschen. Denn ohne Frage erwartet dieser, daß sich dominantische Formen auch als Dominanten auswirken, jedoch nicht als Subdominanten, denen wohl die eigentliche Dominante folgt, aber, wie in der Chromatischen Fantasie, die sich bereits ankündigende Tonika fast gänzlich vorenthalten bleibt. Noch bewußter wird das dominantische Prinzip herausgearbeitet, wenn vor der Pause eine Zwischendominante steht. Schon Bruhns läßt mit dieser Technik den Mittelteil des *E*–moll–Präludiums (GA. II, 2, Takt 112 ff.) seinem Höhepunkt zustreben. In die einfachen Kadenzschritte *e*–Moll, *a*–Moll, *H*–Dur und *b*–Moll, *e*–Moll, *Fis*–Dur sind die Zwischendominanten *E*–Dur, *Fis*–Dur, *Cis*–Dur eingeschoben. Die Tendenz, die Dreiklänge der Subdominante und Dominante zu tonikalisieren, wird greifbar in den Sekundakkorden und verminderten Dreiklängen, die an die Stelle der

⁸ Auch der frühere Barock sah über Querstände unbekümmert hinweg, die jedoch, im Gegensatz zu Bach, keine Änderung der Funktion herbeiführen, sondern auf dem Schwanken zwischen eindeutigem Dur und Moll beruhen.

⁹ Vgl. die eingehende Interpretation dieser Stelle bei Dahlhaus, a. a. O.

konsonierenden Dominanten getreten sind, zum anderen in den Pausen, die diesen folgen. Die Spannungsfelder, die hierdurch zwischen Nebendominante und tonikalisierte Stufe entstehen, lassen die Schritte der Grundfunktion an Bedeutung verlieren. Mit dem Ziel, das dominantische Gefälle zu steigern, hatte also schon das späte 17. Jahrhundert der Pause einen konstruktiven Wert beigemessen. In dem zweiten Satz der Motette „Jesu meine Freude“ verleiht Bach dem musikalischen Ablauf durch die von Pausen freigelegte Zwischendominante eine kaum zu überbietende Intensität. Zu dem Wort „nichts“ (Takt 3) erscheint der Quintsextakkord auf *Gis* als Dominante zur vierten Stufe. Es ist häufig auf die Korrespondenz zwischen harmonischem Detail und Bildgehalt des vertonten Wortes bei Bach hingewiesen worden. Bei dieser Stelle könnte man beinahe vom Gegenteil überzeugt sein. In der späteren Reprise des Satzes erscheint auf der Zwischendominante des Wort „des“(sen). Nicht einmal auf den sprachlichen Duktus der Paulinischen Worte glaubte hier der Komponist Rücksicht nehmen zu müssen, und es mag letztlich richtig sein, daß im Bachschen Schaffensprozeß – ganz im Gegensatz zu Schütz – nicht das Wort die treibende Kraft gewesen ist. Es ist auch noch nicht erschöpfend untersucht worden, inwieweit bildhafte Züge im Vokalwerk Bachs im Grunde aus dem Wort erwachsen sind, d. h. in der Eigengesetzlichkeit der Sprache ihren Ursprung haben. Es ist durchaus möglich, daß etwa Melismen, die einen Bezug zur Bildlichkeit des Wortes aufweisen, letztlich instrumentaler Natur sein können. Hieraus wird auch verständlich, daß die bildhaften Figuren das sprachliche Gefüge des Textes völlig zu entstellen vermögen. Selbst wenn das harmonische Ingrediens sich unmittelbar auf das Wort bezieht (wie in der Choralbearbeitung „Was ist die Ursach aller solcher Plagen“ aus der Matthäuspassion, wo auf „erduldet“ der alterierte Quintsextakkord der zweiten Dominante steht)¹⁰, so liegt die Größe Bachs doch letztlich darin, daß sein Werk sich nicht nur durch äußerliche, d. h. an den Notentext gebundene bildliche Bezüge – man denke an das *cis'* in der ersten Arie der „Kreuzstabkantate“ (BWV 56, Takt 18) – auszeichnet, sondern daß hier die Musik selbst Ausdruckswerte geschaffen hat, die weit über das Wort hinausgehen. Auch in dem Instrumentalschaffen hat Bach durch eine größere Differenzierung des musikalischen Materials seelische Tiefen erschlossen, die der früheren Barockmusik (das Orgelwerk Buxtehudes nicht ausgenommen) noch unbekannt waren. Wenn man an das *es*-Moll- und *b*-Moll-Präludium aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers denkt oder an die Orgelchoräle „O Mensch beweine dein' Sünde groß“ und „Herzlich tut mich verlangen“ (BWV 622, 727), so ist es möglich, daß der Instrumentalkomponist Bach den Vokalkomponisten angeregt hat, d. h. daß Werte, die das Vokalwerk bestimmen, sich erst im Klavier- und Orgelwerk, gleichsam in den Tagebüchern, zu bewähren hatten.

¹⁰ Gerade diese Dissonanz ist nicht bildhaft zu verstehen, sondern aus ihr spricht, abstrahiert von jeder räumlichen Vorstellung, das rein immanente Gefühl des Schmerzes.

Die dominantische Fliehkraft erreicht einen höheren Grad, wenn der Pause eine zweite Dissonanz mit anderer Funktion folgt. Das vielleicht extremste Zeugnis hierfür ist die Orgelfuge *C-Dur* (BWV 547). In Takt 67 wird die Wechseldominante in Gestalt des verminderten Septakkordes nicht, wie zu erwarten, in den *G-Dur*-Dreiklang geführt, sondern nach der Pause steht unvermittelt der verminderte Septakkord der Dominante. Nach der nun folgenden Pause erscheinen wieder die verminderten Septakkorde als erste und zweite Dominanten. Bach ist hier so weit gegangen, die Zwischendominante und Dominante nicht in die Dreiklänge zu leiten, auf die sich jene beziehen, hier *G-Dur* und *c-Moll*, oder eine trugschlußartige Lösung zu versuchen, vielmehr spart er den geforderten Akkord einfach aus. In der ersten Pause wäre der *G-Dur*-, in der zweiten der *c-Moll*-Dreiklang zu denken. Der Dreiklang, der nach der Zwischendominante zu stehen hätte, hier *G-Dur*, ist sowohl Dominante (im Hinblick auf die Haupttonart) als auch Tonika (im Hinblick auf die Zwischendominante). Der Komponist hat den durch die Zwischendominante bereits tonikalisierten Dreiklang umgangen und statt dessen hochgradig dissonierende, rein dominantische Klänge nebeneinander gestellt und ihren Spannungsreichtum durch die Pausen vermehrt. Diese in dem konstruktiven Bau strengste Orgelfuge Bachs hat in der bedrohten Tonalität zugleich ihren Höhepunkt erreicht. Um so machtvoller kann danach das *C-Dur* durchbrechen und über die dreifache Engführung das Werk beschließen. Anders gesagt: Die Architektonik hat den Ausdruckswert gebunden und diesem erst seine formale Festigkeit verliehen. Hierin liegt auch der eigentliche Gegensatz zu der Musik des Frühbarock, den Madrigalen eines Marenzio, Monteverdi und da Venosa. – Im *D-Dur*-Präludium aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers steht in Takt 30 der zehnstimmig gesetzte verminderte Septakkord der Wechseldominante, dem die Einstimmigkeit folgt, die über *A-Dur* nach *d-Moll* und wieder zurück nach *A-Dur* weist. Es erscheinen danach, in enger Lage und durch Pausen getrennt, die achtstimmigen verminderten Septakkorde zu *d-Moll* und *A-Dur*. Diese Dissonanzen, bei denen schon die verhältnismäßig hohe Lage auffällt, sind mehr farblich ausgerichtet und basieren weniger auf einem funktionellen, d. h. wechselseitigen Verhältnis, wie auch eine deutliche Baßbezogenheit beiden Akkorden fehlt. Erst in der zweiten Takthälfte (Takt 31), wo über den Vorhalt *d''* der Dominantseptakkord erscheint, wird eine kadenzierende Kraft spürbar. Die vorhergehenden Dissonanzen werden hingegen eher farblich, d. h. isoliert, als tonlich, d. h. weiterleitend, gehört. Dies ist auch daran zu ersehen, daß Bach die Gesetze der Stimmführung nahezu völlig außer acht gelassen hat. Frei einsetzende Dissonanzen gehören ebenfalls zu den Eigenheiten des Bachschen Stils. Wird die Dissonanz von der Einstimmigkeit aus erreicht¹¹,

¹¹ Es ist zu unterscheiden, ob die einstimmige Linie den Akkord ganz bzw. teilweise verleiht oder unabhängig von diesem in ihn mündet. Die erste Art dient der Reihung, die zweite der Entwicklung.

oder ist das Gefüge des Satzes in der Stimmigkeit wechselnd, so wäre dies die einfache Form. Bei Buxtehude wären im Präludium *D-Dur* (GA. I, 11) die Takte 89–94 heranzuziehen, die Akkordschläge der *F-Dur-Toccata* (GA. I, 27, Takt 15, 18, 22) oder die Wechseldominante im *C-Dur-Präludium* (GA. I, 4, Takt 7). Unter den früheren Orgelwerken Bachs gibt wohl die *d-Moll-Toccata* (BWV 565) das überzeugendste Beispiel. Die ungeheure Spannung des verminderten Septakkordes ist einmal daraus zu erklären, daß er aus der Einstimmigkeit des Anfangs herauswächst, zum anderen besitzt das orgelpunktartige *D* den Wert einer „Zusatzdissonanz“. In der Orgelfuge *f-Moll* (BWV 534) leitet nach dem einstimmigen *f* der Tonika die fünfstimmige Zwischendominante in Gestalt des verminderten Septakkordes die Schlußkadenz ein, während die folgende Dominante, durch den Vorhalt *f'* hinausgezögert, sogar mit der Sechsstimmigkeit, gleichsam einem dynamischen Akzent, bedacht ist. Die Wechseldominante tonikalisiert jedoch nicht die fünfte Stufe, da diese selbst eindeutige Dominantfunktion besitzt, sondern wirkt in dem *f'* eher als Vorhalt zu dem folgenden Quartvorhalt der Dominante, die man zunächst konsonierend vermutet, da das *b'* im vorletzten Akkord frei hinzutritt. Auf diese Weise hat Bach auch den Querstand *H-b'* vermeiden können. Es handelt sich um eine Variation der einfachen Kadenzklausel *T-D-T*, in der die Terz der Dominante nachgeschlagen wird. In dem *d-Moll-Präludium* aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers setzt nach dem chromatischen Figurenwerk der Oberstimme, durch das vorgegebene *d''* noch markiert, der neunstimmig gesetzte verminderte Septakkord der Wechseldominante zur Schlußkadenz an, der jedoch kaum als Nebendominante zu deuten ist, sondern sich in dem dissonierenden *Gis* und *H* mehr als Vorhalt zu dem in die Dominante strebenden Quartsextakkord der Tonika geltend macht. In dem zehnten Satz der Motette „Jesu meine Freude“ drängt nach dem ausgedehnten Melisma des ersten Soprans der fünfstimmige Quintsextakkord der Dominante dem Schluß entgegen (Takt 38). Die Kantate „Widerstehe doch der Sünde“ (BWV 54) beginnt über dem Orgelpunkt der Tonika mit dem Sekundakkord der Dominante, jedoch erscheinen in den Streichern zunächst nur Septime und Quinte, in dem zweiten Taktschlag treten in der thematisch geführten zweiten Violine Terz und Grundton des Dominantseptakkordes hinzu¹². Dieser Satz ist insofern bemerkenswert, als hier der Dissonanz der Voliklang vorenthalten bleibt und die einzelnen dissonierenden Intervalle z. T. zeitlich nacheinander durchmessen werden. Trotz der homogenen Besetzung wirkt dieser Anfang aufgespalten, und gerade in dem in sich geschlossenen Klangträger kann das natürliche lineare Streben der in dissonierender Spannung zueinander stehenden Intervalle plastisch hervortreten.

¹² Hier setzt Bach die Dissonanz an den Beginn einer Komposition. F. Smend, BJ 1940–48, hält es für wahrscheinlich, daß diese Arie ursprünglich der Markus-Passion angehörte. Vgl. dagegen aber A. Dürr, *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs*, Leipzig 1951, S. 33.

Der fünfte Satz der Motette „Jesu meine Freude“ beginnt mit der Zwischendominante zur vierten Stufe, dem Quintsextakkord $Gis-H-E-H-D$. Hätte Bach auf das d'' im ersten Sopran verzichtet, so könnte eingewendet werden, dieses E -Dur sei als Variante der Haupttonart aufzufassen, d. h. die Alteration der Mollterz störe den kadenziellen Ablauf nicht. Bach setzt hier jedoch die dissonierende Form der Zwischendominante, weil er die Subdominante als eingeschobene Tonika verständlich machen möchte, d. h. die Kadenz $T-S-D-T$ wird unterteilt in die Funktionen $(D)-(T)-D-T$, wobei es zunächst offenbleibt, welcher Tonika ein Vorrecht zukommt, d. h. in welcher Tonart der Satz steht. Der Choral „Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe“ aus der Matthäuspassion wirft ein ähnliches Problem auf. Es erscheint zunächst der Quintsextakkord auf Dis als Zwischendominante zur vierten Stufe. Bach zielt darauf, den Hörer über die Tonart des Satzes zu täuschen, da die Tonika erst am Ende des zweiten Taktes zu Tage tritt. Analyse der ersten Choralzeile: (D) H -Dur, S e -Moll, (D) verminderter Septakkord auf Eis , D Fis -Dur, T b -Moll, D Fis -Dur, T b -Moll, D Fis -Dur. Zum anderen möchte er den Viervierteltakt verschleiern, indem er den Auftakt nicht leicht anhebt, sondern dissonierend in den Volltakt hineinfallen läßt. Das späte 17. Jahrhundert hatte unbesehen die älteren, ursprünglich metrisch aufgezeichneten Cantus firmi in das moderne Taktschema hinübergeführt. Bach überschreitet hier die Grenzen seiner Zeit, indem er sogar die typisierten Taktqualitäten angreift. Gerade auf den Spannungen, die der Komponist zwischen harmonischem Detail und präexistenter Melodie ausgetragen hat, beruht der unvergängliche Glanz, der von diesen Schöpfungen ausstrahlt.

Das Ziel, die Dissonanz in ihrem dominantischen Wert zu exponieren, erreicht Bach auch dadurch, daß er den dissonierenden Akkord wiederholt. Diese Technik hat wahrscheinlich ihren Ursprung in der Generalbaßpraxis des 17. Jahrhunderts, und sie reicht über die Klassik bis weit hinein in das 19. Es sei hier nur an Wagners Klavierlied „Träume“ erinnert. Als Beispiel für Bach sei zunächst die Motette „Fürchte dich nicht“ (BWV 228) besprochen. Auf die Worte „Ich stärke dich“ (Takt 29 ff.) erscheinen dreimal im acht- (bzw. sechs-) stimmigen Doppelchor die Dominantseptakkorde zu fis -Moll, b -Moll, E -Dur; wobei die Tonarten, auf die sich die Dominanten beziehen, nicht eindeutig im Akkord bestimmt sind, sondern in der einstimmigen Linie mehr umspielt werden. Analyse der Takte 29–35: E -Dur-Dreiklang, Erhöhung des Grundtones zu Eis , hierdurch wird der Dominantseptakkord (1. Umkehrung) zu fis -Moll möglich, fis -Moll in der einstimmigen Linie, (D) Cis -Dur-Dreiklang (Sextakkord), Dominantseptakkord auf Fis , b -Moll in der einstimmigen Linie, (D) Fis -Dur-Dreiklang, Dominantseptakkord auf H (1. Umkehrung), E -Dur in der einstimmigen Linie, 4stimmiger Septakkord auf Dis (1. Umkehrung) = Dominante zu E -Dur wird Subdominante zu cis -Moll, Dominantseptakkord auf Gis (1. Umkehrung). Die fixierte Tonika cis -Moll erscheint vierstimmig, nicht im Doppelchor, in Takt 35. Hier ist ein Beispiel für eine dominantische

Sequenz gegeben, d. h. Formen der Dominanten bestimmen den Terz- bzw. Quartschritt der Oberstimme. Bach hat einen Weg beschritten, dessen letzte Konsequenzen aber erst das 19. Jahrhundert zu verwirklichen vermochte: das Gleichgewicht von Tonika und Dominante erscheint bedroht, indem an seine Stelle das dominantische Lösungsbedürfnis als Eigenwert getreten ist. Der transzendierende Charakter der Musik Bachs ist mit daraus zu erklären, daß sich schon in ihr der Akzent von der Tonika zur Dominante hin verschiebt. Aus der vorbachschen Musik wäre aber auch Bruhns mit dem *e*-Moll-Präludium (GA. II, 2) zu erwähnen. In Takt 129 wird viermal der verminderte Septakkord auf Ais als Vorhalt zu dem Quartsextakkord der Tonika angeschlagen. Dieser Abschnitt (Takt 126–131) ist klanglich wohl mit dem Organo-pleno des Hauptwerkes darzustellen. Die norddeutsche Barockorgel, deren reichbesetztes Pedal auch in die tiefsten Lagen hinabreicht, ist der Baßbezogenheit und pastosen Flächigkeit dieses Stils ebenbürtig. Bei Buxtehude ist von dieser Technik im *e*-Moll-Präludium (GA. I, 6) eine beachtenswerte Probe zu finden. Es handelt sich um die Überleitung zwischen den ersten beiden fugierten Abschnitten (Takt 45 bis 46). Neben der Rückung D–Dis und A–Gis ist die Zwischendominante Fis–Dur hervorzuheben, die durch chromatische Veränderung der Subdominante, des Quintsextakkordes der zweiten Stufe entstanden ist. Die klangliche Delikatesse dieser Stelle wird dadurch erhöht, daß Buxtehude den Sopran und Alt mit den hinübergebundenen Tönen *fis'* und *e'* nicht als Liegestimmen behandelt, sondern neu anschlägt und hierdurch die Spannung zwischen den dissonierenden Intervallen der neuen Dominante bewußt auskostet. Anders gesagt: Eine vielleicht noch linear konzipierte Stimmführung wird vertikal umgedeutet, die „Sinndissonanz“ erhält den Wert einer „Reizdissonanz“. In gleicher Weise komponiert Bach im *b*-Moll-Präludium (Wohltemperiertes Klavier I) den dissonierenden Spannungsgrad aus, indem er die ruhenden Töne maßvoll an der Bewegung der Wechselnoten und Durchgänge teilhaben läßt. Wie sensibel wirkt die Reibung B–A–C in Takt eins durch den neu angeschlagenen Orgelpunkt B; vgl. aber auch Takt 16 und 22, wo der Vorhalt (bzw. Orgelpunkt) F zu den Tönen Es, Ges und Ges nochmals erklingt. Im „Et incarnatus est“ aus der *b*-Moll-Messe werden durch die ständige Viertelbewegung des orgelpunktartig geführten Basses die dissonierenden Vorhalte in ihrer Ausdruckskraft intensiviert. Zumal bei dem Affekt des Schmerzes ist es für Bach bezeichnend, die pochende Bewegung nicht im strengen Sinn in der thematischen Arbeit aufgehen zu lassen, sondern jene mehr als Grundierung der Komposition zu geben, wie in dem „Crucifixus“ der *b*-Moll-Messe und der Arie „Erbarme dich mein Gott“ aus der Matthäuspasion. Wie unvergleichlich aber vermag auch die Romantik in ihrer Klaviermusik durch einen kreisenden Bewegungsablauf den Eindruck des Ruhelosen, ja, man möchte fast sagen Gequälten zu erwecken. Es sei hier nur der erste Satz der Sonate Op. 27, 1 von Beethoven, das *c*-Moll- und *Ges*-Dur-Improptu von Schubert erwähnt.

Die Bedeutung der Dynamik für das Werk Bachs ist noch nicht detailliert dargestellt worden. Es wäre zunächst die Frage nach der Stimmigkeit des Satzes zu stellen, wobei zu unterscheiden ist, ob den Gesetzen der Stimmführung ein Vorrecht zukommt, d. h. die Stimmen obligat oder gar thematisch geführt sind, oder ob diese hinzutreten, um die Klangintensität zu verstärken oder auch zugleich eine hohe Klangverschmelzung zu ermöglichen. Im Fitzwilliam-Virginal-Book ist der sechsstimmige Akkord nichts Außergewöhnliches. Froberger geht in den Klaviersuiten häufig bis zur Siebenstimmigkeit. Nun ist aber hervorzuheben, daß der frühere Barock die Konsonanz klanglich auffüllt, während es gerade für Bach beispielhaft ist, daß er in der Dissonanz, d. h. in den Formen der Dominantsept- und verminderten Septakkorde, die Terzen aufeinanderschichtet. Wie bewußt gibt schon der junge Komponist dem Orgelpräludium *c*-Moll (BWV 549) dynamische Akzente, indem er in den Septakkordballungen die Stimmigkeit vermehrt. So läßt er auch den verminderten Septakkord im ersten Teil der *d*-Moll-Toccatà nicht deshalb aus der Einstimmigkeit emporwachsen, um ihn linear aufzulichten, vielmehr soll hier der Eindruck eines ausladenden Crescendo erweckt werden. Häufig wird die Bewegung, die den Schluß ankündigt, in dem Dominantsept- oder verminderten Septakkord gestaut. In der *C*-Dur-Toccatà (BWV 564) drängen die den Schluß vorbereitenden Sequenzen (Takt 72 ff.) in den siebenstimmig gesetzten Dominantseptakkord (Takt 75). Im Orgelpräludium *f*-Moll wird der verminderte Septakkord auf *H* über der „Zusatzdissonanz“ des Orgelpunktes *C* in der zehnstimmigen Fermate ausgehalten (Takt 69). Kein Komponist des Barock hat es wie Bach gewagt, diesem Instrument solche Klangenergien zu entreißen. In der Fantasie *g*-Moll (BWV 542) führt nach der chromatischen Linie des Pedalbasses der achtstimmig gesetzte Dominantseptakkord in den Dreiklang der Schlußfermate. In der *G*-Dur-Fuge aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers erreicht der Komponist nach dem zweistimmigen Zwischenspiel (Takt 73–76) allmählich die Fünfstimmigkeit, ohne daß die neu hinzutretenden Stimmen (die vierte und fünfte) das Fugenthema aufnehmen. Die vierstimmige Orgelfuge *G*-Dur (BWV 541) wird nach dem verminderten Septakkord der Dominante über der „Zusatzdissonanz“ des Basses *D* (Takt 71) zur realen Fünfstimmigkeit erweitert (Takt 79), d. h. der Dux erscheint in der Quinta Vox, während danach, gleichsam als letzter dynamischer Einsatz, über dem Orgelpunkt der Tonika, der fünfstimmige verminderte Septakkord *C*-*ES*-*A*-*C*-*Fis* der Schlußfermate zustrebt. Mit welcher sicherer Hand hat Bach mit diesen Steigerungen das Finalproblem gelöst, d. h. die Dynamik hat nicht als peripheres Anhängsel zu gelten, sondern eine formbildende Kraft ausgeübt. Zumal in seiner späteren Zeit ist Bach bestrebt gewesen, die Dynamik nicht nur stufig zu verstehen, sondern an die Stelle der starren Konturen, wie sie für die frühbarocke Reihungstechnik bezeichnend sind, den organischen Übergang zu setzen. Im Orgelpräludium *C*-Dur (BWV 545) wird der fünfstimmige Dominantseptakkord als Nebendominante zur vierten

Stufe mühelos aus der Einstimmigkeit gewonnen, weil der Pedalbaß sofort mit einer „Scheinstimme“ anhebt¹³. In dem Andante der *c*-Moll-Partita (BWV 826) bricht der vierstimmige verminderte Septakkord auf Cis (Takt 21) nicht unvermittelt herein, da sich in der vorhergehenden Zweistimmigkeit im Baß eine dritte Stimme verbirgt¹⁴.

Ein noch nicht eingehend untersuchtes Phänomen wurde bereits sichtbar: das Verhältnis von Harmonik zu Takt und Metrum. Es ist bekannt, daß in der Musik des 19. Jahrhunderts, etwa in derjenigen Wagners, der metrische Impuls zugunsten des harmonischen Ausdruckswillens zurücktritt, ja fast amorph anmutet, denn eine extrem harmonische Satzstruktur mit dominantisch dissonierenden Spannungen verdrängt die periodischen Qualitäten. Jedoch erscheint Bach selbst hier als Wegbereiter des 19. Jahrhunderts. In der Schlußsteigerung der *F*-Dur-Toccatà (BWV 540) türmt er jeweils auf dem letzten Achtel der Takte 402–404 und 412–416 einen fünfstimmigen Dominantseptakkord auf, mit der Absicht, die natürlichen Taktqualitäten auszulöschen und an ihre Stelle ein dominantisches Crescendo zu setzen. Der Hörer vermutet, daß nach der 19taktigen Sequenz über dem Orgelpunkt der Dominante und der kurzen Ausweichung nach *C*-Dur (Takt 422) die Schritte *F*–*E*–*F* endlich, als eindeutige Kadenz, das Werk beschließen müßten. Bach treibt aber die Spannung mit dem trugschlußartigen Ausweichen in die Dominante der Neapolitanischen Tonart: dem Sekundakkord auf *Ces* noch einmal zu einer nicht mehr zu überbietenden Höhe empor¹⁵. Dieses Werk wurde auch deshalb hier besprochen, weil in jüngster Zeit Ulrich Siegele¹⁶ geäußert hat, daß die Neapolitanische Wendung in der *Passacaglia* (BWV 582) „kaum weniger eindrucksvoll“ sei. Bach geht hier jedoch nur bis zum Neapolitanischen Dreiklang (Sextakkord), aber nicht in die dissonierende Dominante desselben. In der *Passacaglia* festigt dieser Akkord mit dem oberen Leitton *Des* die Kadenz. Der Wendung wohnt ein retardierendes Moment inne, das dem erstgenannten Werk abgeht. Beide Kompositionen können gar nicht miteinander verglichen werden. In der *F*-Dur-Toccatà hingegen ist die Tonalität

¹³ Da die Tenorstimme, ähnlich dem Baß, „scheinestimmig“ geführt wird, könnte dieser Dominante sogar die Sechsstimmigkeit zuerkannt werden.

¹⁴ Wenn man die Stimmigkeit eines Werkes berücksichtigt, so ist hiermit das Problem der Dynamik noch keineswegs erschöpfend umrissen, da sogar die einstimmige Linie von einer inneren Dynamik getragen wird. Es wäre auch darauf hinzuweisen, daß es bei Bach das ausinstrumentierte Crescendo gibt, wie etwa in dem „*Gratias agimus*“ der *b*-Moll-Messe, wo ab Takt 42 – der Hörer glaubt schon, es käme gleichsam nichts mehr – die erste Trompete dem Tenor und Alt folgt.

¹⁵ Ohne Frage ist diese Stelle im Bachschen Schaffen ohne Beispiel. Es wäre vielleicht aus der Musik des 19. Jahrhunderts auf die große *C*-Dur-Sinfonie von Schubert hinzuweisen. Die lang ausgeführte *Stretta* des ersten Satzes mündet nicht in der Schlußfermate, vielmehr wird der Hörer mit dem plötzlich hereinbrechenden Thema der Einleitung, das nicht zum Sonatensatz gehört, jetzt aber in der bis dahin sorgsam aufgesparten dynamischen Kraft des vollen Orchesters erscheint, wachgerufen.

¹⁶ *Noch einmal die Violinsonate BWV 1024*, BJ 1956.

in der Weise geweitet, daß die Stufen in Moll funktionelle Gültigkeit für das gleichnamige Dur erlangt haben¹⁷. Analyse der Takte 424–433: (D) *Des*-Dur, Sp⁺ *Ges*-Dur, (D) *Es*-Dur, Tp⁺ *As*-Dur, (D) *F*-Dur, S^o *b*-Moll, Sp⁺ *Ges*-Dur, D verminderter Septakkord auf E. Die *F*-Dur-Toccata ist ein noch viel zu wenig gewürdigtes Zeugnis dafür, in welchem Maße es schon Bach verstanden hat, mit psychologischen Effekten zu arbeiten. – In der Arie „Erbarme dich mein Gott“ aus der Matthäuspassion verschleift der Komponist gleich zu Anfang die thematische Gruppierung, indem er auf das letzte Viertel des ersten Taktes den Terzquartakkord auf Fis setzt, der die Modulation von *b*-Moll nach *e*-Moll festlegt. Über das abklingende *b'* der Solostimme schiebt sich die Unterstimme mit dem aufwärtsgerichteten Leitton *dis''*. Der Hörer empfindet den Eindruck eines gleitenden Überganges, da der dissonierende letzte Schlag sich nahtlos mit dem folgenden Takt verbindet. Noch bedeutsamer ist jedoch der Schlußchor „Wir setzen uns mit Tränen nieder“. Auf dem Wort „uns“ (Takt 14, 38) schließt die Oberstimme mit einer Viertaktgruppe, die, auch vom Wort her gesehen, gerechtfertigt wäre. Dieser kleine Einschnitt kann sich jedoch nicht geltend machen, da entweder der verminderte Dreiklang der siebten Stufe, der vom Baß der Instrumentalstimmen bis zum Nonakkord ergänzt wird, oder der Dominantseptakkord der Zieltonart *As*-Dur gesetzt ist. Der Komponist hat nicht die natürlichen Ruhepunkte wahrgenommen, sondern hier ein modulatorisches Crescendo geschaffen. Wichtig sind aber auch die Takte 59–62. Auf dem Wort „Leichenstein“ endet eine Viertaktgruppe, in der die Oberstimme über *b*-Moll nach *f*-Moll weist. Bach moduliert hingegen nach *e*-Moll, indem er den Takt 63 die Tonika zur Subdominante umwandelt und hierdurch erreicht, daß im Sopran das dreimalige *f''* zu einem Bestandteil des verminderten Sept- und Dominantseptakkordes wird, d. h. in der Funktion der neuen Dominante angehört. Analyse der Takte 59–63: T=S *b*-Moll, D verminderter Septakkord auf E, D *C*-Dur, T=S *f*-Moll, T *e*-Moll, D verminderter Septakkord auf H, D *G*-Dur (hier endet die Viertaktgruppe), T *e*-Moll. Großartig ist es, mit welcher Spannkraft Bach in Takt 62 arbeitet. Er versagt dem Hörer die beharrende Tonika, um ihn mit dem Sog des überdehnten Dominantseptakkordes fortzureißen. – In der Arie „Ach mein Sinn“ aus der Johannespassion werden die Ruhepunkte, die der Linie der Singstimme und dem Wort die Gliederung geben, durch die Führung der übrigen Stimmen verdeckt. In Takt 18 erscheint auf „Sinn“ statt des Dreiklangs der Tonika oder Dominante durch den chromatisch abwärts geführten Baß der Quintsextakkord auf Eis, der als Dominante in die Variante der Tonika, des äolischen *fis*-Moll führt, wengleich dieses *Fis*-Dur wegen der Septime *E* im Baß zunächst als Zwischendominante zur vierten Stufe gehört wird. Es wäre möglich, diese scheinbare Nebendominante in den Dreiklang der

¹⁷ Wie schon M. Zulauf, *Die Harmonik J. S. Bachs*, Phil. Diss. Bern 1927, vgl. S. 65, richtig gesehen hat.

Subdominante zu bringen. Hingegen setzt Bach auf diesen Einschnitt den Quintsextakkord auf Dis, d. h. die Subdominante könnte Zwischendominante zur Dominantparallele des äolischen *fis*-Moll werden. Hingegen fällt die Dominante in den *b*-Moll-Sextakkord mit additiver Sekunde Gis über der Quinte Fis zurück. Es hat zwar den Anschein, als sei das Gis bestimmend, während das Fis wie ein alteriertes F von dem verminderten Septakkord Gis-H-D-F vernommen wird, d. h. die Stimmbewegung könnte nach *A*-Dur weisen. Hingegen ist das Fis bestimmend; es handelt sich um die Subdominante *b*-Moll, der die Unterterz hinzugefügt ist. Daher erscheint im nächsten Takt die Dominante in Gestalt des Sekundakkordes, wobei der Tenor emphatisch die Quinte, das *gis'*, erreicht. Analyse der Takte 17–23: T *fis*-Moll, D *Cis*-Dur, T+ *Fis*-Dur, S+ *H*-Dur, S° *b*-Moll, D *Cis*-Dur, T *fis*-Moll. Der erste größere Abschnitt der Singstimme schließt in Takt 26 auf der Dominante, wobei Bach die Instrumente nicht in den Dreiklang, sondern, durch die punktierte Achtelpause über dem Baß noch hervorgehoben, nach dem Vorhalt *d''* in den Dominantseptakkord führt, der in der „Scheinstimme“ der ersten Violine (*b'* gehört zum *a'* des nächsten Taktes) durchgehalten wird. Carl Dahlhaus¹⁸ glaubt in diesen Takten von einem Primat der Stimmführung sprechen zu können, indem er Oberstimme und Baß als „konstitutiv“ ansieht. Nun ist aber bezeichnend, daß in dem Zusammenklang von *Eis* und *cis* (Takt 18) der Quintsextakkord der Dominante verborgen ist. In Takt 20 wäre im Sinn des Verfassers das Geschehen auf den Sextakkord Dis-Fis-H zu reduzieren und das dissonierende *a'* nur als „Ausfüllung“ oder „Zutat“ zu werten. Hingegen klänge hier der Sextakkord recht dünn, die Grundform des Dreiklanges wäre dann schon vorteilhafter; zum anderen ist der Komponist durch das *b'* in der ersten und zweiten Violine (Takt 19) genötigt, die Stimmen in den Quintsextakkord zu führen. Scheint aber nicht gerade das *dis* im Baß dafür zu sprechen, daß Bach den Quintsextakkord als „konstitutiv“ verstanden wissen wollte? Auch wäre an dieser Stelle durch die Konsonanz, überspitzt ausgedrückt, ein stilistischer Bruch entstanden, d. h. Bach wäre aus der Entwicklung in das für ihn archaische Prinzip der Reihung zurückgefallen. Wenn Dahlhaus in dem „chromatischen Quartgang des Basses“ eine „melodische Formel“ erkennen möchte, so müßte ergänzend gesagt werden, daß der dominantische Reiz der Quintsextakkorde in Takt 18 und 20 für das Hörerlebnis nicht weniger entscheidend ist. Ja, es wäre zu fragen, ob die absteigende Linie des Basses überhaupt horizontal gehört wird oder ob nicht gerade auf dem vertikalen Bezug jenes unverkennbare Fluidum beruht, das von diesen Takten ausgeht. – In der Sarabande der sechsten Englischen Suite (BWV 811) treiben die dissonierenden Akkordverbindungen die Entwicklung voran, während die Oberstimme hierdurch ihrer natürlichen Atempausen beraubt wird. Es wäre durchaus möglich, die Melodiestimme in Takt 2 in das *f''* zu führen, weil dieser nach der vorhergehenden

¹⁸ Vgl. a. a. O.

Dominante ein kleiner Halt zukäme. Bach setzt jedoch das *fis''*, um der Subdominante in Takt 3 die Zwischendominante zu geben¹⁹ und bringt im Baß, damit dieses *D-Dur* nicht als Variante gehört wird, das *c'*. In Takt 4 geht die Oberstimme in den Grundton der Dominante zurück, wobei der Komponist den Sekundakkord wählt, um diese Viertaktgruppe nahtlos weiterführen zu können. Zu beachten ist aber auch das *c''* am Anfang des nächsten Taktes, weil der Hörer vermutet, daß die vorhergehende Dominante zur Tonika dränge, er erwartet also *d''*, und ohne Frage wäre dieser Ton, von der Stimmführung her gesehen, gleichsam logischer. Bach faßt jedoch das folgende *D-Dur* nicht als Variante der Tonika auf, sondern als Zwischendominante zur Subdominante des „dorischen“ Moll, die danach im Sekundakkord erscheint. Es könnte nun eingewendet werden, daß in diesen Takten Oberstimme und Baß sich als tragende Glieder geltend machten, und zwar in dem Sinn, daß die chromatischen Schritte im Baß den Gegenpart zur Melodiestimme darstellten und die übrigen Stimmen nur als Zutat zu verstehen seien. Nun ist aber die Chromatik bei Bach, wenn sie in der Einstimmigkeit auftritt, wesentlich anderer Natur; man denke an die Fuge der Chromatischen Fantasie oder an die *b-Moll*-Fuge aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers. In der Sarabande legen die Außenstimmen das akkordliche Schema fest, d. h. Oberstimme und Baß basieren auf einer latent harmonischen Spannung. Die Linien dieser Stimmen verlangen den ausfüllenden Akkord, während die Mittelstimmen gleichsam als Kombinationstöne wirken und dem Klang die für Bach häufig charakteristische Satttheit und Fülle geben. Die auf engem Raum sich bewegenden Baßschritte sind auf eine hohe Verschmelzung mit den übrigen Stimmen ausgerichtet. Daher vermeidet hier Bach große fallende Intervalle, damit das gleitende Klangbild nicht zerstört wird. Nur in Takt 6 zu 7 wird durch den Sprung *b-cis* die Dominante betont. – Auch in dem Choral „Wenn ich einmal soll scheiden“ (Matthäuspassion) lassen die behutsamen Baßschritte kaum eine Eigengesetzlichkeit erkennen, vielmehr sollen sie dem Satz seine weichen Konturen verleihen. Fast nur in die Dominanten läßt sich Bach, wie am Anfang des zweiten Taktes, gleichsam von oben fallen, um danach den Leitton um so unmerklicher weiterführen zu können. Es ist bezeichnend, daß Bach von den Formen des Dominantseptakkordes gerade die erste Umkehrung bevorzugt, da eine leittonige Führung des Basses den Tonstrom mühelos fließen läßt. Die Durchgänge sind in diesem Choral nicht weniger aufschlußreich, da sie sich meist als Leitöne oder Septimen auswirken, vgl. etwa den Durchgang *a-b, c'-d'*, der als Dominante zum folgenden *C-Dur* gehört wird (Takt 1). Führte nur der Alt die Bewegung aus, so ginge der unnachahmliche dominantische Reiz verloren. In dem auftaktigen Quintsextakkord auf „so“ (Takt 8) wird sowohl die parallele Führung der Stimmen als auch der Querstand *cis'-c''* willig vom Ohr aufgenommen, da die drängende Kraft zum

¹⁹ Das *d''* tritt frei hinzu, damit sich der Klang nicht unnötig aufspaltet.

folgenden G-Dur stärker ist als die Bindung an den A-Dur-Dreiklang. Im Gegensatz zu der im großen Schritt genommenen vorhaltsartigen Nebendominante A-Dur (Takt 10) ist der auf engstem Raum entstandene Quintsextakkord H-G-D-F (Takt 11) eher introvertiert und gerade daher von einer psychischen Wirkung, wie sie sogar Bach selten erreicht hat – und doch klänge heutigen Ohren hier der „reiner“ d-Moll-Dreiklang besser. Er wollte hingegen durch diese Dominante an dem C-Dur zunächst festhalten, um das spätere g-Moll nicht abzuschwächen. Scheint es aber nicht auch für Bachs ästhetisches Urteilsvermögen zu sprechen, daß er den „strenger“ d-Moll-Akkord umgangen hat, der in diesem differenzierten Gebilde doch nur wie ein archaisches Rudiment erscheinen müßte?

Noch zu Beginn unseres Jahrhunderts konnte Albert Schweitzer sagen²⁰: „So ist Bach ein Ende. Es geht nichts von ihm aus, alles führt nur auf ihn hin.“ Diese Erkenntnis ist höchstens gültig, wenn man sie auf die Formen in seinem Schaffen bezieht. Nun kann aber der Ausdruckswille so mächtig durchbrechen, daß die typisierte Form beinahe nebensächlich erscheint, ja, in ihrer Eigenständigkeit bedroht wird. Anders gesagt: „Daseinsform“ und „Wirkungsform“ brauchen bei Bach nicht mehr identisch zu sein. In der Matthäuspassion haben das „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ und das „Wir setzen uns mit Tränen nieder“ mit der Form der Arie nur noch das äußere Schema gemeinsam. Der heutige Musikhistoriker glaubt in der großen e-Moll-Fuge (BWV 548) einen Konzertsatz erkennen zu können. Die intervallische Substanz des Themas in ihrer Scheinpolyphonie hat aber mit einer Fuge und einem Konzertsatz des 18. Jahrhunderts nichts mehr zu tun. Hat es nicht fast den Anschein, als habe Bach nur deshalb mit einer Reprise gearbeitet, um die Fuge bloß formal, d. h. im Hinblick auf das Notenbild, zu runden? Die Reprise im ersten Satz des Violinkonzertes E-Dur (BWV 1042) oder im Orgelpräludium Es-Dur (BWV 552) entfaltet sich organisch aus der Architektur des Werkes, sie bestätigt die Form. – Viele kompositorische Mittel, über die Bach ungehindert verfügen konnte, da sie noch unverbraucht waren, haben sich in späteren Zeiten bis zum Exzess abgenutzt. Scheint es daher nicht allzu natürlich, daß die Musik des 19. Jahrhunderts, betrachtet man die europäische Musikgeschichte in ihrer Gesamtheit, in das „Greisenalter“ treten mußte? Anders gesagt: Ist Bach für die Musikgeschichte des vergangenen Jahrhunderts nicht mitverantwortlich geworden?

²⁰ J. S. Bach, Leipzig 1908, S. 3.