

Bach und der „lineare Kontrapunkt“

Von Carl Dahlhaus (Kiel)

I

„Linearer Kontrapunkt“, die Formel, in die Ernst Kurth¹ Bachs Polyphonie zu fassen versuchte, ist ein polemischer Begriff. Er ist, wenn auch durch Widerspruch, auf den Gegenbegriff des „harmonischen Kontrapunkts“ bezogen. Wird er ohne Bewußtsein seiner kritischen Funktion gebraucht, so entstehen die Verzerrungen, die Kurth im Vorwort zur dritten Auflage der *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*² auszugleichen versuchte. Die Mißverständnisse aber, die Kurth durch seine Formulierungen hervorruft, kann man erst dann ausschließen und nicht nur umgehen, wenn man ihn genauer versteht, als er sich selbst verstand.

Das Verfahren, Kurths Termini einer logischen Analyse zu unterwerfen, trafe ins Leere. Zwar ist es unverkennbar, daß sich Kurth in einen Widerspruch verwickelt, wenn er die Harmonik einerseits als „Ergebnis“ der Kontrapunktik und andererseits als das „Negative“ interpretiert, das „hemmend“ der „melodischen Energie“ entgegenwirkt³. Das Charakteristische und einer logischen Analyse Unzugängliche an Kurths Formulierungen aber ist, daß sie weniger einen Gegenstand zu bestimmen als einen Zustand hervorzurufen suchen, in dem der Gegenstand andere als die gewohnten Züge zeigt.

Um die These vom „Primat“ der „melodischen Energie“ zu stützen, zitiert Kurth⁴ die Takte 4–5 der *Es-Dur-Fuge* aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*.



„Das Primäre und die Hauptsache liegt, wie überall bei einer echten linear-kontrapunktischen Satzanlage, im linearen Bewegungszug, der in solchen Fällen auf die Zusammenklangerscheinungen hinwirkt, in den melodischen Spannungen, nicht in den dissonanten Akkorden“⁵. „Von dem

¹ *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*. Bachs melodische Polyphonie, Berlin ³/1922.

² S. XIV: „Nicht also Abschwächung der harmonischen Wirkungen ist gemeint, sondern ihre ergänzende Durchsetzung mit dem mehrstimmig-melodischen Element. Der lineare Kontrapunkt wird dadurch selbst zu einem harmonischen, keinesfalls widersprechen sich beide, sondern sind gegenseitige Ergänzungen.“

³ S. 440.

⁴ S. 380.

⁵ S. 387.

Gipfelpunkt c an“ kettet sich „an eine absteigende Linie in plastischer Verstärkung ihres Bewegungszuges eine Dissonanzreihe“⁶.

Doch ist nicht der „Bewegungszug“ der Oberstimme, sondern die 16tel-Figur der Unterstimme – der „Anhang“ zum Fugenthema – das „vorgegebene“ Motiv der Takte 4–5. Mit dem Begriff des „Primären“ kann also nicht das der Entstehung nach „Frühere“ gemeint sein; und wenn Kurth auf Kategorien wie „Ursprung“ und „Resultat“ beharrt, so verkennt er, daß sich ein musikalischer Beziehungszusammenhang nicht eindeutig in Grund und Folge auseinanderlegen läßt. Andererseits ist es ausgeschlossen, den „Bewegungszug“ der Oberstimme zum logisch „Ersten“ zu erklären. Man kann zwar aus der satztechnischen Funktion der Töne *c* und *b* – aus der Auflösungstendenz der Synkopen-Dissonanzen – die Richtung des „Bewegungszuges“ deduzieren, aber nicht umgekehrt aus dem „Bewegungszug“ die satztechnische Funktion.

Soll also der „Bewegungszug“, obwohl er weder das der Entstehung nach „Frühere“ noch das logisch „Erste“ ist, dennoch als das „Primäre“ gelten, so darf er nicht als satztechnischer Begriff, sondern muß als Ausdruck einer Forderung an das musikalische Hören verstanden werden. Er ist nicht in der Melodik „enthalten“, sondern wird durch sie „repräsentiert“; und Kurths These vom Primat der Melodik bedeutet nichts anderes, als daß in den zitierten Takten, wenn man sie unter der Kategorie des „Bewegungszuges“ hört, die Richtungstendenz der Melodik das „Erste“ ist, was hervortritt. Die Harmonik erscheint dann als „sekundäres Moment“, aber nicht, weil sie das logisch „Zweite“ oder das der Entstehung nach „Spätere“ wäre, sondern weil sie eine selbstverständliche Voraussetzung ist.

Der theoretische Gehalt der These, daß der „Bewegungszug“ sich primär an der Melodik zeige, wird durch die Vorstellungen von „Grund“ und „Folge“, „Ursprung“ und „Resultat“, die ihn näher bestimmen sollen, gerade verdeckt. Er wird erst deutlich im Zusammenhang mit dem Gedanken, daß die Harmonik das „Allgemeine“ und die Melodik das „Besondere“ sei. Eine Melodie „erzählt“ nach Hermann Lotze⁷ „die Geschichte einer individuellen Entwicklung, wie sie auf Grund dieser Harmonien möglich ist. Zwar ist die Melodie keineswegs bloß eine sukzessive Auflösung der Töne, welche simultan die Akkorde bilden. Dennoch wirkt sie nur dadurch, daß ihre übrigens freie Bewegung die Töne der Akkorde wie feste Punkte umspinnt . . .“ Kurth würde einwenden, daß im „linearen Kontrapunkt“ gerade umgekehrt die Melodie das „Fundierende“ und die Harmonie das „Fundierte“ sei. Das Entscheidende an seinem Widerspruch gegen die Tradition, die Lotze repräsentiert, aber ist nicht die Umkehrung von „Grund“ und „Folge“, sondern die von „Theorie“ und „Anschauung“.

Daß die musikalische Vorstellung Bestimmungen wie „Akkordton“ und

⁶ S. 380.

⁷ Hermann Lotze, *Grundzüge der Ästhetik*, Leipzig³/1906, S. 46.

„harmoniefremder Ton“ einschließt, wird von Kurth nicht geleugnet. Den „Gegenstand“ der musikalischen Vorstellung aber bilden nicht die harmonischen Bestimmungen selbst, sondern der durch sie bestimmte melodische „Bewegungszug“. Die These vom Primat des „Bewegungszuges“ ist also nichts anderes als eine Konsequenz der Einsicht, daß zwar logisch das „Besondere“ – die Melodik – dem „Allgemeinen“ – der Harmonik – unterworfen ist, in der musikalischen Anschauung aber gerade umgekehrt die allgemeinen Bestimmungen in der Vorstellung des Besonderen aufgehoben sind. Oder anders formuliert: Die Sachverhalte, die in einer harmonischen Analyse hervortreten, sind in der musikalischen Vorstellung – auch in der eines „linearen Kontrapunkts“ – zwar enthalten; aber sie sind in ihr, um mit Husserl zu sprechen, nicht „thematisch“. Daß die Theorie der Harmonik Implizites expliziert, daß sie „thematisch“ macht, was in der musikalischen Vorstellung noch nicht „thematisch“ war, ist legitim; der Irrtum aber, den Kurth in der Methode der harmonischen Analyse des „linearen Kontrapunkts“ entdeckt hat, ist die Verwechslung einer Explikation des in der Vorstellung „Eingeschlossenen“ mit einer Beschreibung des musikalischen Hörens.

Kurth betont, daß Melodik und Harmonik, auch im „linearen Kontrapunkt“, „ineinanderwirken“⁸. Die bestimmenden Momente des „Ineinanderwirkens“ aber werden verdeckt durch die Begriffe „Ursprung“ und „Resultat“ und durch die Auffassung der Harmonik als „das Negative“⁹, als äußere Bedingung und Widerstand. Daß Harmonik und melodischer Kontrapunkt zueinander „tendieren“, verrät bereits, daß ihre Einheit – das, was sie zusammenhält – nicht „später“ als die Ausprägung der Einzelmomente sein kann. Auch in Kurths Analysen wird der Zusammenhang, ohne den das Einzelne nicht wäre, was es ist, immer schon vorausgesetzt. Die These, daß „melodische Energie“ der „Ursprung“ der Polyphonie sei, darf also nicht beim Wort genommen werden, sondern ist als Festsetzung eines Anfangs der Analyse, als Formulierung einer Methode zu verstehen, über deren Recht oder Unrecht nach dem Kriterium zu entscheiden wäre, ob es durch sie gelingt, den Beziehungszusammenhang der einzelnen Momente in Bachs Satztechnik deutlich werden zu lassen.

Das Wesen „linearer Melodik“ wird von Kurth als „Energie“ bestimmt. Eine Energie aber zeigt sich an ihrer Wirkung; und die Wirkung „melodischer Energie“, die Kurth beschreibt, ist die „Überwindung von Satz-
unebenheiten“¹⁰. Als „Satzunebenheiten“ gelten Dissonanzen, die durch Parallelbewegung entstehen, sowie leere Quarten oder Quinten¹¹. Sie lenken im zweistimmigen Satz die Aufmerksamkeit von der Melodik ab, da sie durch ihre Härte oder Leere „hervorstechen“, und werden darum als „Störungen“ oder „Hemmungen“ empfunden.

⁸ S. 61, 126, 408 und 517.

⁹ S. 440.

¹⁰ S. 459–509.

¹¹ S. 446–452.

Die „Überwindung einer Satzzebeneheit“ ist – abstrakt formuliert – die „Negation einer Negation“. Die „Position“, die Kurth voraussetzt, ist also die ungestörte Einheit von Harmonik und „linearem Kontrapunkt“; denn von Unstimmigkeiten, die ausgeglichen werden müssen, kann man nur sprechen, wenn man die Übereinstimmung als Norm gelten läßt, über die man nicht zu reden braucht, weil sie selbstverständlich ist.

Kurth zeigt die „melodische Energie“, die über „Satzzebeneheiten“ hinwegträgt, nicht als „Ursprung“ der Polyphonie, sondern als ausgleichendes Moment. Eine ähnliche Wirkung aber schreibt er auch der Zusammenfassung einander folgender Zweiklänge zu Akkorden zu: Eine leere Quarte oder Quinte oder eine in Parallelbewegung exponierte Dissonanz verliert ihre störende oder hemmende Wirkung, wenn sie zusammen mit dem vorangegangenen Intervall einen Akkord bildet¹². Daß Kurth sich in einen Widerspruch verwickelt, ist unverkennbar: Würde man an seiner Auffassung der Harmonik als „negatives Moment“ im „linearen Kontrapunkt“ festhalten, so wäre die „Überwindung von Satzzebeneheiten“ durch Akkordwirkungen nichts anderes als die Aufhebung einer Hemmung durch eine Hemmung. Gerade der Widersinn aber, in den Kurth gerät, läßt erkennen, daß sogar die Konsequenzen seines eigenen Ansatzes dazu zwingen, auch die Harmonik als „positives Moment“ zu bestimmen.

II

Der Sachverhalt, daß Kontrapunktik und Harmonik sich wechselseitig begründen, schließt eine Rangordnung nicht aus. Und man kann es als Ausdruck eines „Primats“ der Melodik verstehen, daß harmonische Bestimmungen wie „Akkordton“ oder „harmoniefremder Ton“ in der Vorstellung des durch sie bestimmten melodischen „Bewegungszuges“ aufgehoben sind. Die Folgerung aber, daß psychologische Kategorien genügen, um eine Satztechnik zu beschreiben, wäre ein Mißverständnis. Kurth gerät denn auch bei dem Versuch, das in der musikalischen Vorstellung „Primäre“, den „Bewegungszug“, zum „Ursprung“ der Polyphonie zu erklären, in Widersprüche, die man nur vermeiden kann, wenn man die Entscheidung, was in Bachs Satztechnik „Grund“ und was „Folge“ sei, offenläßt. Andererseits scheint es, als sei Kurth in der Vorstellung eines starren Gegensatzes zwischen „Akkord“ und „melodischer Energie“ befangen und als sperre er sich, unter einem Zwang zur Antithese, nicht nur gegen den Begriff der Korrelation, sondern auch gegen den der Vermittlung. Der Mangel, an dem seine Analysen krankten, ist der Ausfall von Momenten, die zwischen „melodischer Polyphonie“ und Harmonik vermitteln.

1. Kurths physikalische Metaphern, „Materie“ und „Energie“, verdecken durch den Schein des Konkreten, der ihnen durch ihre Herkunft anhaftet, die vage Unbestimmtheit der Beschreibungen, deren Ziel es ist, die „Grund-

¹² S. 459–470.

züge“ von Bachs Polyphonie hervortreten zu lassen. Die Blässe der Begriffe aber beruht auf der Vernachlässigung geschichtlicher Voraussetzungen, denen manche Phänomene nicht nur ihren Ursprung, sondern auch ihren Gehalt verdanken und ohne die sie nicht wären, was sie sind.

②

a) b)

In Beispiel 2 a, den Takten 2–3 der *cis*-Moll-Fuge aus dem zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*, „schlägt“ nach Kurth¹³ „der tiefste Ton gegen eine Dissonanz, von der die Bewegung wieder einen Rückstoß erleidet“; und „analog gewinnt“ in Beispiel 2 b, einem Bruchstück aus Takt 9 des *g*-Moll-Präludiums aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*, „der Bewegungszug der Figur *c''-b'-as'-b'-c''* an Plastik und lebendiger Energie, indem sein Tiefpunkt zugleich gegen eine Dissonanz schlägt“¹⁴.

Nach satztechnischen Kriterien aber ist, im Gegensatz zu Kurths „energetischer“ Interpretation, nicht die Oberstimme oder Mittelstimme, sondern die Unterstimme einem Fortschrittzwang unterworfen: der Ton *cis* in Beispiel 2 a als Synkopen-Dissonanz und der Ton *b* in Beispiel 2 b als Durchgangsdissonanz. Die Motive der Oberstimmen vermitteln nur den Übergang zwischen verschiedenen „Bezugstönen“ der Dissonanz. Um also die „Rückstoßwirkung“, die Kurth beschreibt, empfinden zu können, muß man die Kategorien „Synkopen-Dissonanz“ und „Durchgangsdissonanz“ – und den Unterschied zwischen „dissonierendem Ton“ und „Bezugston“, auf dem sie beruhen – außer Geltung setzen. Die Differenz zwischen „dissonierendem Ton“ und „Bezugston“ aber – die Kurth verleugnet oder von der er voraussetzt, daß sie durch die „Rückstoßwirkung“ aufgehoben werde – ist ein historisches Moment; sie ist in der Geschichte der Dissonanz, nicht in ihrer „Natur“ begründet.

Die Möglichkeit, eine Dissonanz in einen „dissonierenden Ton“ und einen „Bezugston“ zu zerlegen, beruht auf den satztechnischen Normen des 16. Jahrhunderts. Man kann sie als Korrelation zwischen Stimmführung und Akzentordnung beschreiben. Nach den Regeln des 16. Jahrhunderts muß eine Dissonanz durch Seitenbewegung der Stimmen exponiert werden; eine der Stimmen schreitet also zur Dissonanz fort, die andere hält ihren Ton fest. Läßt man nun bei der Exposition einer Dissonanz die Unterstimme ihren Ton festhalten, so muß die Dissonanz, wenn sie betont ist, durch einen Sekundschritt der Unterstimme aufgelöst werden, und der Ton der Unterstimme erscheint als „Synkopen-Dissonanz“; ist die Dissonanz dagegen unbetont, so muß sie durch einen Sekundschritt der Oberstimme aufgelöst

¹³ S. 383.

¹⁴ S. 384.

werden, und der Ton der Oberstimme erscheint als „Durchgangsdissonanz“. Man kann also, ohne die Fortsetzung einer Intervallfolge wie $c-e/c-d$ zu kennen, aus ihrer Stellung im Takt erschließen, ob die Dissonanz in der Oberstimme oder in der Unterstimme aufgelöst werden muß.

Die Differenzierung des Dissonanzbegriffs, die Kurth suspendiert, ist eine historische Voraussetzung der zitierten Dissonanzbildungen, von der kaum zu leugnen sein dürfte, daß sie in Bachs Satztechnik noch wirksam ist: nicht nur als „Implikation“, sondern auch als Moment der musikalischen Wahrnehmung. In der „energetischen“ Interpretation aber wird die Dissonanz auf ihre „außergeschichtliche“ Wirkung – die eines bloßen „Auseinanderstrebens“ der Töne – reduziert. Das geschichtlich Unvermittelte aber ist, um mit Hegel zu sprechen, „abstrakt“.

2. Im „konkreten“ Tonsatz bilden Harmonik und „linearer Kontrapunkt“ eine Einheit von aufeinander bezogenen Momenten. „Einheit“ aber bedeutet in Bachs Polyphonie nicht nur, daß die beiden Momente immer zugleich vorkommen oder daß, wenn man sich das eine vorstelle, man das andere mitdenken müsse. Vielmehr gehen sie, obwohl sie bei Kurth als Extreme erscheinen, ständig ineinander über.

③

The image shows two musical staves, labeled 'a)' and 'b)', in G major (one sharp). Staff 'a)' is a bass line with a steady eighth-note pattern: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4. Staff 'b)' is a treble line with a more complex melodic line: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6. The notation includes various intervals and a dissonance (D natural) that resolves to a consonance (D sharp).

In Beispiel 3 a – Takt 9 aus dem Versus II des Choralvorspiels „O Lamm Gottes unschuldig“ (BWV 656) – wird nach Kurth¹⁵ eine leere, hohle Wirkung der Quinten und Quartan durch die „motivische Energie“ der Stimmen verhindert oder verdeckt. Doch könnte man mit gleichem Recht auch von einer Zusammenfassung der Quinten und Quartan zu Septakkorden, also – in Kurths Terminologie¹⁶ – von einer „Überwindung der Satzunebenheiten durch harmonische Einwirkung“ sprechen. Und daß die scheinbar entgegengesetzten Rechtfertigungsgründe vertauschbar sind, ist kein Zufall oder Interpretationsirrtum, sondern ein Zeichen, daß auch „in der Sache selbst“ Harmonik und Kontrapunktik zueinander „tendieren“. Auch Kurth würde kaum leugnen, daß eine Wechselwirkung besteht. Die Kategorie aber, in der die Möglichkeit der doppelten Interpretation begründet ist: der zwischen Harmonik und „linearem Kontrapunkt“ vermittelnde Begriff der „Intervallprogression“ – fehlt in Kurths Analysen. In Beispiel 3 a sind die Töne d'' , cis'' und b' der Oberstimme als Synkopen-dissonanzen zu verstehen; und die Intervallfolge, die aus den Synkopen-

¹⁵ S. 481.

¹⁶ S. 459.

dissonanzen und deren Bezugstönen besteht, bildet das „Gerüst“ des Satzes. Die „motivische Energie“, nach Kurth der „Ursprung“ der Polyphonie, ist in Beispiel 3a ein „Resultat“: Seine „Energie“ verdankt das Motiv der Oberstimme der Zerlegung dissonierender Zweiklänge in Tonfolgen. Von „Selbständigkeit der Stimmen“ zu sprechen, genügt also nicht, um Bachs Polyphonie zu charakterisieren. In einer Theorie des polyphonen Satzes, die den Namen verdienen soll, käme es vielmehr gerade auf eine Untersuchung der Eigenschaften an, die den Stimmen durch ihr Verhältnis zueinander zuwachsen.

Auch eine Zusammenfassung der Quartan und Quinten zu Septakkorden aber ist in Beispiel 3a ein „sekundäres“ Moment. Zwar wird die harmonische Stufenfolge A -Dur: $I-IV^7-VII-III^7-VI$ durch die zweistimmige Sequenz angedeutet; doch wäre es eine Überinterpretation, sie zum „Fundament“ des Satzes zu erklären. Vielmehr erscheint als nicht nur vermittelndes, sondern sogar „fundierendes“ Moment die Kette von Synkopendissonanzen.

Der Sachverhalt, daß Intervallprogressionen eines der bestimmenden Momente polyphoner Satztechnik sind, wurde von Kurth auch in seiner Interpretation der Vorhalttechnik in Bachs Choralsätzen verkannt. Die Vorhalte sollen als Ausdruck des „linearen Prinzips“ gelten, das dem Hervortreten eines „auffälligen Harmoniewechsels“ entgegenwirkt¹⁷. Daß in Beispiel 3b, der ersten Zeile des Choralsatzes „Christ ist erstanden“ (BWV 276), der Alt durch die Dissonanzen f' und a' von den anderen Stimmen abgehoben wird, wäre also nach Kurth als Wirkung einer „melodischen Energie“ zu interpretieren. Doch ist einerseits die „melodische Energie“ nicht Grund, sondern Folge der Dissonanz; und andererseits ist nicht der „abgehobene Bewegungszug“ der Altstimme, sondern ihre Beziehung zum Sopran oder Baß das für den musikalischen Zusammenhang entscheidende Moment. Denn durch die Synkopendissonanzen f' und a' , die als Teile der Intervallfolgen $\begin{matrix} a' & g' & g' \\ f' & f' & e' \end{matrix}$ und $\begin{matrix} a' & a' & g' \\ A & B & B \end{matrix}$ aufgefaßt werden müssen, werden Akkorde miteinander verkettet, deren tonaler Zusammenhang unbestimmt oder undeutlich ist. Auch einer Interpretation der Vorhalttechnik muß der Begriff der Vermittlung zugrunde gelegt werden.

In der Verkenntung des Sachverhalts, daß Intervallprogressionen ein bestimmendes Moment polyphoner Technik sein können, ist Kurths verzerrende Interpretation der älteren Geschichte und Theorie des Kontrapunkts begründet. Kurths Geschichtsvorstellung ist teleologisch. Der Entwicklung der Mehrstimmigkeit ist als Ziel das „Ineinanderwirken“ von tonaler Harmonik und „linearem Kontrapunkt“ vorgezeichnet (126). Alle früheren Stufen werden zu einer bloßen „Vorgeschichte“ herabgesetzt; und was nicht entweder zu tonaler Harmonik oder zu „linearem Kontrapunkt“ tendiert, wird als Irrtum verworfen; denn der Gedanke, daß auch andere Prinzipien einen musikalischen Zusammenhang tragen können, würde die teleologische Geschichtsvorstellung stören.

¹⁷ S. 523.

Der Inbegriff des „Negativen“ in der Geschichte der Mehrstimmigkeit ist das Prinzip „punctus contra punctum“, da es weder eine tonale Harmonik noch einen linearen Kontrapunkt begründet (100). So erscheint in Kurths gnostischer Geschichtsmetaphysik schon der Anfang der Mehrstimmigkeit, das Organum, als Abfall vom „Ursprung“ (119); und im Discantus, in der Satztechnik der Niederländer und im Palestrinastil wiederholt sich „die innere Zersetzung linearer Grundanlage“ (123). Die ältere Theorie des Kontrapunkts krankt nach Kurth an einer „unklaren Verwickelung der melodischen und harmonischen Satzgrundlagen“ (124). Doch fällt der Vorwurf auf den Interpreten zurück. Denn das Prinzip „punctus contra punctum“ erscheint nur dann als rudimentäre Vorform tonaler Harmonik, wenn man es wie Kurth als bloße „Verträglichkeit der Töne in Intervallen“ mißverstehet (106), also verkennt oder nicht gelten läßt, daß auch Intervalle, nicht anders als Akkorde, Progressionen bilden, die einen musikalischen Zusammenhang tragen können.

Angesichts eines Beziehungszusammenhangs, in dem die einzelnen Momente das, was sie sind, nicht ohne die anderen sein können, muß sich der Ausfall einer Kategorie nicht nur als Mangel, der durch Zusätze auszugleichen wäre, sondern auch als Irrtum zeigen.

④

The image contains two musical examples, 4a and 4b. Example 4a consists of two staves: the upper staff is a treble clef with a whole note chord (G4, B4, D5) and the lower staff is a bass clef with a sequence of eighth notes (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5). Example 4b consists of two staves: the upper staff is a treble clef with a sequence of eighth notes (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5) and the lower staff is a bass clef with a whole note chord (G4, B4, D5). A circled number 4 is positioned above the first staff of 4a.

In Beispiel 4a, den Takten 3–6 der C-Dur-Fuge aus dem zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*, verlieren nach Kurth die in Parallelbewegung exponierten Dissonanzen $d'-g'$ und $c'-d''$ ihre leere oder harte Wirkung, weil die „motivische Energie“ der Unterstimme über sie hinwegträgt, oder genauer: weil wegen der Analogie der 16tel-Figuren in den Takten 5 und 6 zu 3 und 4 schon beim Hören der Dissonanzen die folgenden Sekundschritte der Unterstimme im musikalischen Bewußtsein gegenwärtig sind. „Hier entsteht erst eine Quart, dann ohne schlechte Wirkung eine parallel eintretende Sekunde (None) d'' “, indem durch den motivischen Verlauf der Unterstimme der untere Ton bei beiden Zusammenklängen sofort mit der gegen seine obere Sekunde gerichteten Spannung vom musikalischen Hören aufgenommen wird.¹⁸ Die Voraussetzung der Analyse aber, die Vorstellung, daß die Terz $e'-g'$ als Auflösungskonsonanz der Quart $d'-g'$ und die Oktave $d'-d''$ als Auflösungskonsonanz der None $c'-d''$ aufgefaßt werde, ist brüchig. Den Takten 5–6 liegt vielmehr ein Modell zugrunde (Beispiel 4b), das die scheinbar in Parallelbewegung exponierte Quart als Durchgangsdissonanz und die None als Synkopensdissonanz rechtfertigt. Die Obersekunden e' und d' , die Kurth als Auflösungskonsonanzen mißverstehet, sind Nebennoten zu den Dissonanzen; und der Quartsprung in der Oberstimme muß, wenn man sein Verhältnis zu der Durchgangs-

¹⁸ S. 483f.

dissonanz zu bestimmen versucht, als Wechsel zwischen zwei „Bezugstönen“ erklärt werden, also als Sonderfall der Figur, die Christoph Bernhard „Heterolepsis“, „Ergreifung einer anderen Stimme“ nannte¹⁹.

Die Möglichkeit, eine Gegenstimme zu einer Dissonanz zwischen verschiedenen „Bezugstönen“ wechseln zu lassen oder Dissonanzen durch Nebennoten zu umschreiben, die Konsonanzen sein können, ist nicht an die Bedingungen der tonalen Harmonik, an Kategorien wie „Akkord“ und „Akkorddissonanz“ gebunden. Vielmehr ist Bachs „motivischer Kontrapunkt“ satztechnisch in einer Tradition des „ornamentalen Kontrapunkts“ begründet, die bis ins 16. Jahrhundert zurückreicht. Es scheint, als sei die Technik, die stereotypen Dissonanzbildungen des „strengen Satzes“ durch Figuren zu paraphrasieren, die unter Begriffe wie „Heterolepsis“ oder „Ellipsis“ fallen, in der Orgelmusik des frühen Cinquecento entstanden.

⑤

a) b)

Man würde Beispiel 5a, ein Zitat aus einer Orgelkanzone von Cavazzoni²⁰, mißverstehen, wenn man den Ton e'' als frei einsetzenden Vorhalt zu der Viertelnote b' klassifizierte. Um die „akzidentellen“ Dissonanzen des ornamentalen Kontrapunkts so aufzufassen, wie sie nicht nur „geschichtlich“ entstanden, sondern auch „ästhetisch“ gemeint sind, muß man sie auf die „essentiellen“ Dissonanzbildungen des strengen Satzes zurückbeziehen. Den zitierten Taktten liegt als Gerüst eine reguläre Synkopen-dissonanz in halben Noten zugrunde (Beispiel 5b). Das dissonierende e'' ist als verdoppelnde Oberterz – analog zu den verdoppelnden Terzen über dem Baß – auf den „verschwiegenen“ Gerüstton a bezogen; und die Viertel- und Achtelnoten sind Paraphrasen der halben Noten e'' und b' .

3. Ein zweites Moment, das Kurth, statt es in seiner zugleich vermittelnden und fundierenden Bedeutung zu erkennen, durch den „Primat“ des „Linienentwurfs“ zu begründen versucht, ist die „tonartliche Entwicklung“. „So liegt im kontrapunktischen Satz auch die tonartliche Entwicklung zunächst in den melodischen Zügen, in zweiter Linie erst in den vertikalen Zusammenklängen ... Der harmonische Ausgleich in den Zusammenklängen ist demgegenüber erst der sekundäre Prozeß.“²¹ Um seine These zu stützen, zitiert Kurth²² die Takte 16–17 aus Bachs *b*-Moll-Invention (Beispiel 6a).

Doch muß man, wenn die Oberstimme als geschlossener melodischer Zusammenhang und nicht als Stückelung von Fragmenten erscheinen soll, die

¹⁹ Josef M. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926, S. 87ff. und 152.

²⁰ Knud Jeppesen, *Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento*, Kopenhagen ²/1960, Band II, S. 50.

²¹ S. 442.

²² S. 443.

Sechzehntel-Figuren als Umschreibungen der Töne *g'*, *ais'*, *d''* und *eis''* verstehen; der musikalische Sinn der Stimme ist also nicht unmittelbar in ihrer „linearen“ Gestalt, sondern indirekt in ihrer Beziehung zu den

⑥

a) b)

stützenden Tönen *e*, *cis*, *b* und *gis* begründet; und Kurths These kann, wenn sie nicht absurd sein soll, nichts anderes bedeuten, als daß die Beziehung zu den stützenden Tönen in der Oberstimme „enthalten“ sei und durch den Baß nur „expliziert“ werde. Man würde die Oberstimme auch dann, wenn der Baß fehlte, so verstehen, wie sie durch ihn ausgelegt wird. Der Irrtum aber, an dem Kurths Erklärung der Dissonanztechnik krankt, kehrt auch in seiner Analyse der „tonalen Entwicklung“ wieder: Der Eindruck, daß die Oberstimme ihren harmonischen Gehalt „in sich trägt“, wird zu einem Prinzip der Satztechnik erklärt. Was in der Wirkung als Erstes hervortritt, wird dem logisch „Fundierenden“ und dem der Entstehung nach „Früheren“ gleichgesetzt.

Allerdings bilden in Beispiel 6a die „Gerüstintervalle“ $\begin{matrix} g & ais & d & eis \\ e & cis & b & gis \end{matrix}$ keinen geschlossenen Zusammenhang, sondern sind über drei Oktaven verstreut; und man kann zweifeln, ob sie noch als solche wirksam oder aber in der Korrelation zwischen melodischen Motiven und tonalen Funktionen „aufgehoben“ sind. Die zweite Interpretation aber bedeutet nicht, daß die Kategorie „Gerüstintervall“ ein leerer Begriff sei, dem in der musikalischen Realität nichts entspricht, sondern nur, daß es sich um eine Voraussetzung handelt, die in der Wirkung zurücktritt. Das geschichtlich „Primäre“ wird zum ästhetisch „Sekundären“.

Von der Grenze, die man in Bachs Kontrapunkt zwischen „Intervallsatz“ und „funktionaler Harmonik“ zieht, scheint es abzuhängen, ob der Anfang der *f*-Moll-Sinfonia (Beispiel 6b) eine „musikalisch-rhetorische“ Auslegung zuläßt, wie sie Hans Heinrich Eggebrecht versuchte, um Heinrich Besslers Interpretation als „Expressivmelodik“ zu widerlegen. Nach Eggebrecht²³ erscheinen „in den ersten beiden Takten folgende musikalisch-rhetorische Figuren: im Baß der *Passus duriusculus* (in Halbtönen absteigender Quartgang), in der oberen Stimme die *Suspirones* (unterbrechende Pausen), die *Pathopoiia* (vorhaltartiger Halbtonschritt abwärts); Unter- und Oberstimme bilden die Figur des *Antitheton* (Gegensatz) durch die absteigende gegen die aufsteigende Bewegung in Viertel- und Achtelmensur. Dazu kommen die harmonischen Figuren, bes. die zweimalige *Parrhesia* (Tritonus)“. Der *Passus duriusculus* und die *Parrhesia* sind, im Unterschied zu der satztechnisch

²³ Hans Heinrich Eggebrecht, *Über Bachs geschichtlichen Ort*, Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1957, S. 534.

indifferenten Suspiratio und dem Antitheton, an bestimmte Voraussetzungen gebunden. Christoph Bernhard²⁴ definiert den Passus duriusculus als Querstand „einer Stimme gegen sich selbst“. Töne aber, deren chromatische Relation als Querstand wirken soll, müssen unmittelbar aufeinander bezogen sein. Dagegen kann man – unter der Voraussetzung, daß eine funktionsharmonische Analyse Bachs Satztechnik gerecht wird – in der *f*-Moll-Sinfonia die Töne *es* und *e* voneinander trennen: *e* als Dominanterterz zu *f*, *es* als Septime einer Zwischendominante zu *B*. Der Begriff „Passus duriusculus“ verliert also seinen Halt an der Satztechnik. – Ähnlich fragwürdig ist die Interpretation des Tritonus *es-a'* als „Parrhesia“, denn eine „Relatio non harmonica“ ist der Tritonus nur im älteren Kontrapunkt, aber nicht in der funktionalen Harmonik. Und daß in der *f*-Moll-Sinfonia der Tritonus *es-a'* funktionsharmonisch und nicht kontrapunktisch begründet ist, dürfte kaum zu leugnen sein: Der Ton *b'* ist nicht – wie im älteren Kontrapunkt – Vorbereitungskonsonanz der Dissonanz *a'*, sondern „harmoniefremder“ Vorhalt vor dem Akkordton *a'*. – Andererseits können Kategorien der musikalischen Anschauung auch dann noch bewahrt werden, wenn sie ihr „fundamentum in re“ verloren haben. Auch unter der Voraussetzung, daß die *f*-Moll-Sinfonia eine funktionsharmonische Analyse zuläßt, ist es also nicht ausgeschlossen, daß eine musikalisch-rhetorische Auslegung Bachs Absichten trifft. Satztechnisch fundieren aber kann man sie nicht.

III

Bachs „*Lehrart in der Composition*“ beruhte nach Forkel auf dem Generalbaß, dem Choralatz und der Fuge. „*Er ging sogleich an den reinen vierstimmigen Generalbaß, und drang dabey sehr auf das Aussetzen der Stimmen, weil dadurch der Begriff von der reinen Fortschreitung der Harmonie am anschaulichsten gemacht wird. Hierauf ging er an Choräle.*“²⁵ „*Wenn sodann die schon erwähnten Vorbereitungen in der Harmonie geendigt waren, nahm er die Lehre von den Fugen vor, und machte mit zweystimmigen den Anfang.*“²⁶ Aus Forkels Bericht schloß Siegfried Borris²⁷, Bachs Kontrapunkt sei in der Generalbaßharmonik fundiert. Eine Vermittlung zwischen dem Generalbaß, der Choralharmonisierung und der zweistimmigen Fuge – der „*Invention*“ – suchte er in Paul Hindemiths Begriff der „übergeordneten Zweistimmigkeit“²⁸. Der vermittelnde Begriff aber ist als Prinzip, das Bachs „*Lehrart in der Composition*“ erklären soll, eine vage Abstraktion; zwischen einer *Invention* und den Außenstimmen eines Choralatzes besteht kein Zusammenhang, der dem Terminus „übergeordnete Zweistimmigkeit“ einen deutlichen Inhalt gäbe.

Andererseits darf der Satz, der Generalbaß sei das „Fundament“ der Komposition, nicht überakzentuiert werden. Er bedeutet, nüchtern verstanden, nichts anderes, als daß die Generalbaßpraxis den Anfang des Unterrichts bildete. Der „Anfangsgrund“ aber, den ein Pädagoge wählt, braucht nicht das logisch Fundierende einer Satz-

²⁴ S. 77.

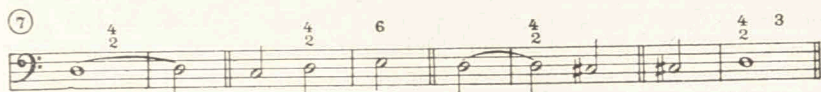
²⁵ *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 39. Faksimile-Druck Frankfurt 1950.

²⁶ S. 41.

²⁷ *Johann Sebastian Bachs Unterweisung im Tonsatz* in: Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung Leipzig 1950, S. 210–216.

²⁸ *Unterweisung im Tonsatz*, Band I, Mainz ²/1940, S. 141.

technik zu sein; und bereits die Bestimmung des Generalbasses als „compositio extemporanea“ läßt erkennen, daß der Generalbaß die „compositio“ nicht begründet, sondern sie – gerade umgekehrt – voraussetzt. Generalbaßziffern besagen nichts über den Sinn der Zusammenklänge, die sie bezeichnen.



Um einen Sekundquartklang, statt ihn bloß anzuschlagen, auch zu verstehen, um ihn als Durchgang der Oberstimmen, Durchgang des Basses, Vorhalt des Basses oder Vorhalt der Oberstimmen zu erkennen, muß man über die Kategorien des Kontrapunkts verfügen. Ohne deren Kenntnis fehlt, metaphorisch gesprochen, dem Gebrauch des musikalischen Vokabulars nicht nur das Verständnis der Grammatik, sondern sogar das der Wortbedeutungen.

Die Satztechnik der Inventionen, also der „Anfang“ der Komposition nach den „Vorstufen“ der Generalbaßaussetzung und Choralharmonisierung, bleibt undurchsichtig, solange man nicht das Vorurteil, es müsse ein „Fundament“ geben, das in sich selbst begründet ist und von dem alles andere getragen wird, als falsche Erwartung erkennt. Was an der einen Stelle als „Grund“ erscheint, kann an einer anderen „Folge“ sein; und es ist sinnlos, nach einem „Prinzip“ zu suchen, das den Kontrapunkt, die Harmonik, die motivische Struktur und die Formkategorien „Vordersatz“ und „Fortspinnung“ zusammenhält.

Daß der Kontrapunkt durch Akkorde fundiert sein kann, ist unleugbar. Die Dissonanzfolge in Takt 28 der *d*-Moll-Invention wäre absurd, wenn sie sich nicht in eine Umschreibung des *a*-Moll-Akkords auflösen ließe: Akkordtöne im Baß treffen mit Vorhalten der Oberstimme und Akkordtöne der Oberstimme mit Durchgängen im Baß zusammen. Andererseits ist in Takt 11 gerade umgekehrt der zweistimmige Kontrapunkt in sich begründet und die Akkordbedeutung des Taktes ungewiß. Denn der Zusammenhang, aus dem sie zu bestimmen wäre, ist mehrdeutig. Die Ober-

stimme der Takte 7–10 erscheint, in die Unterquinte transponiert, in den Takten 11–14 im Baß. Der Stufengang der Takte 7–10 ist $d-g-C-F$, und man kann die Takte 11–14 entweder als Fortsetzung oder als Analogie verstehen: Der Stufengang einer Fortsetzung der Quintschrittsequenz wäre $B-e-a-d$, der Stufengang einer Analogie dagegen $g-C-F-B$. Der Einwand, daß die Mechanik der Quintschrittsequenz als bestimmendes Moment des musikalischen Hörens eine bloße Hypothese, die Analogie der Motive dagegen eine Tatsache sei, träfe ins Leere. Denn auch die Analogie ist kein einfaches, sondern ein interpretiertes Faktum: Daß ein Modell und dessen Transposition die gleiche Bedeutung haben, ist eine Norm, die Ausnahmen zuläßt.

Musikalische Motive sind, nicht anders als Worte, „äquivok“; sie können ihre Bedeutung wechseln. So wird in der d -Moll-Invention der harmonische Sinn, den der erste Takt des Themas als „Vordersatz“ hat, in der „Fortspinnung“ ins Gegenteil verkehrt: Im Vordersatz (Takt 18) bilden der erste, dritte und fünfte Ton einen Akkord, in der Fortspinnung dagegen der zweite, vierte und sechste Ton (Takt 11).

In der „Rückleitung“ zur Reprise wird die Mehrdeutigkeit zum inneren Widerspruch. Die Takte 38–39 lassen sowohl formal als auch harmonisch zwei Interpretationen zu: Einerseits erscheinen sie als „Vordersatz“ in g -Moll, verkürzt um den ersten Ton, andererseits als „Fortspinnung“ mit dem Stufengang $a-D$; und statt sich zu ergänzen wie die Stufen B und g in Takt 11, schließen die Stufen g und a , die in Takt 38 konkurrieren, sich gegenseitig aus. (Der unbestimmte Ausdruck „ a -Stufe“, der außer dem Molldreiklang a -Moll: I auch den verminderten Dreiklang g -Moll: II umfaßt, bezeichnet die „Position“ des Taktes 38 in der Mechanik der Sequenzharmonik: Die dialektische Wechselwirkung zwischen den „Funktionen“ der tonalen Harmonik und den „Positionen“ der Sequenzharmonik ist ein charakteristisches Merkmal der Satztechnik Bachs.)

Die Interpretation der Takte 38–39 als Fortspinnung auf den Stufen $a-D$ beruht auf der Analogie zu den Takten 40–41; um dagegen die Auslegung als Vordersatz in g -Moll zu stützen, könnte man sich auf Bachs Verfahren berufen, die Wiederkehr der Tonika auf dem Wege über die Subdominante zu erreichen. Aber die Frage ist nicht nur, was wahrscheinlicher ist: der Subdominant-Einsatz des Themas oder die fundierende Bedeutung der Quintschrittsequenz. Zu fragen wäre, ob es überhaupt sinnvoll ist, eine Entscheidung zu suchen, ob nicht die Mehrdeutigkeit im Werk selbst liegt und vom Komponisten gemeint ist. Wenn es der Sinn mancher musikalischen Motive ist, mehrdeutig zu sein, so wird die wissenschaftliche Tendenz zur eindeutigen Interpretation zu einer Ursache von Irrtümern.

Die Mehrdeutigkeit der Sequenzharmonik: die Möglichkeit, Fundamenttöne im Terzabstand zu verschränken oder in einer der „Positionen“ einer Sequenz verschiedene tonale „Funktionen“ zusammenzufassen, darf nicht als bloße Unbestimmtheit, also als Mangel, mißverstanden werden. Sie ist eine der Voraussetzungen, die den Reichtum von Bachs melodischem

Kontrapunkt tragen; und in ihr sind manche der Wirkungen begründet, die Kurth einer hypostasierten „linearen Energie“ zuschrieb.

9

a) b)

Das Thema der *D*-Dur-Sinfonia ist tonal nicht eindeutig. Einerseits scheint es, als sei schon in seiner einstimmigen Gestalt eine Synkopenkette „enthalten“, die dann durch die obligaten Kontrapunkte (Beispiel 9b) nur expliziert und unmißverständlich ausgesprochen wird. Andererseits wird zu Anfang der Fuge (Beispiel 9a) die Synkopenkette durch den Baß verleugnet oder von ihm durchkreuzt. Läßt man die zeitlich spätere Bedeutung des Themas als die logisch frühere, als „Modell“, und die erste als „Variante“ gelten, so muß man die „Variante“ motivieren. Und es ist nicht ausgeschlossen, daß die Stufenfolge des „Modells“, *D*-Dur: I-(II-V) II-V-I-IV-V-I, von Bach als tonal zu unbestimmt empfunden wurde, um den Anfang einer Fuge bilden zu können. Ein Formgedanke, den Beethoven im ersten Thema der Waldstein-Sonate verwirklichte: die Exposition der Tonika als „Resultat“ und nicht als „Setzung“, wäre demnach von Bach in der *D*-Dur-Sinfonia zwar vorausgenommen, aber noch unterdrückt worden.

Die „Variante“ beruht, gemessen am „Modell“, auf einer Substruktion von Terzen: die Baßtöne *b* und *a* des „Modells“ sind durch *g* und *f*_{is} ersetzt. Und die Vermutung, daß trotz der substruierten Terzen auch in den Anfangstakten der Fuge die Synkondissonanzen *b'*-*a''* und *a'*-*g''* und die Stufenfolge *D*-Dur: I-(II-V) II-V-I „mitgedacht“ werden sollen, wäre zwar angesichts der tonalen Struktur der *D*-Dur-Sinfonia eine Überinterpretation. Unter anderen Bedingungen aber ist der Gedanke einer „Schichtung“ von zwei Stufenfolgen nicht so widersinnig, wie er zu sein scheint.

10

a) b)

Das Schema, das den Takten 57–62 des *Ricercars a 6* aus dem *Musikalischen*

Opfer zugrunde liegt, ist eine aufsteigende Sequenz. Die Gegenbewegung der Oberstimmen ist kein „primärer Bewegungszug“, sondern erscheint satztechnisch als Resultat von Oktavversetzungen einzelner Töne des Schemas. Oder genauer: Das Sequenzschema und die „Bewegungszüge“ bilden einen Zusammenhang, der zwar auseinandergelegt werden kann, dessen Dialektik aber keine sinnvolle Unterscheidung zwischen „primären“ und „sekundären“ Momenten zuläßt. In der Sequenz sind zwei Ketten von Septimensynkopen, eine erste, die auf die sechste Stimme, und eine zweite, die auf die fünfte Stimme bezogen ist, miteinander verschränkt. Daß die zweite nicht nur als Nonenkette über dem Baß, sondern auch als Septimenkette erscheint, verdankt sie der Dominantseptwirkung, die aus der Wechselbeziehung zwischen der Synkope und den chromatischen Durchgängen in der vierten Stimme hervorgeht. Das Auseinanderlegen der Momente, die Unterscheidung zwischen „Bewegungszügen“, Sequenzmodellen und „hereinspielenden“ Dominantseptwirkungen mag als überflüssige Pedanterie erscheinen, die „dem Höreindruck nicht gerecht wird“ – ein Mangel, an dem nach Hellmut Federhofer²⁹ einige meiner Analysen im BJ 1956 kranken. Doch erweist sich das scheinbar Unmittelbare und Einfache fast immer als vielfach vermittelt, wenn man seine Voraussetzungen untersucht; und die Bemühung, die Vermittlungen zu entdecken und explizit zu machen, die im Höreindruck „aufgehoben“ sind, ist nicht so illegitim, wie sie einem Phänomenologen erscheint, der einzig das in der musikalischen Wahrnehmung unmittelbar „Gegebene“ als Gegenstand einer Analyse gelten läßt.

Auf einer Verschränkung von zwei „Modellen“ beruhen auch die Takte 50–51 des zweiten Satzes der Triosonate aus dem *Musikalischen Opfer*, eine Kombination des Sonatenthemas (Fortspinnung) in der Mittelstimme mit dem Thema des Zyklus (Nachsatz) im Baß.

Außerhalb der Kombination wird die Fortspinnung des Sonatensatzthemas von der Stufenfolge $Es^7 - a^7 - d^7 - g^7$ getragen (Takt 15–16); die Haupttöne, g' und es'' , f' und d'' , erscheinen als Terz und Quinte. Dagegen werden sie in den Takten 50–51 als Quinte und Quinte bestimmt. Das erste Modell, das den zitierten Takten zugrunde liegt, ist die chromatische Sextenkette der Außenstimmen, das zweite eine diatonische – oder genauer: „neu-

²⁹ Bemerkungen zum Verhältnis von Harmonik und Stimmführung bei Johann Sebastian Bach in: Festschrift Heinrich Bessler zum sechzigsten Geburtstag, Leipzig 1961, S. 344 u. 346

trale“ – Sequenz mit Synkopensdissonanzen in Viertel-, nicht Achtelnoten (Beispiel 11b). Gemessen am zweiten Modell erscheinen in Takt 50–51 die Töne a'' und g'' als Antizipationsdissonanzen, die Chromatik als bloße „Chromatisierung“. Nur in das zweite Modell aber fügt sich die Mittelstimme, die im ersten einen unaufgelösten Quintsextakkord bewirkt, widerspruchslos ein. Oder anders gewendet: Die „blinde Stelle“, von der sich das Zusammentreffen von zwei Modellen ablesen läßt, wird durch die unaufgelösten Quintsextakkorde über cis und H bezeichnet; sie sind „akzidentell“ und werden in der Generalbaßbezeichnung nicht berücksichtigt.

Der Ausdruck „Chromatisierung“ mag in einer Beschreibung der zitierten Takte befremden, da die chromatischen Töne keine Durchgänge, sondern Akkordtöne mit fester und unmißverständlicher tonaler Bedeutung sind. Das Vorurteil aber, daß die Tonalität, als das Allgemeine, zugleich das „Fundierende“ und die Satztechnik, als das Besondere, das „Fundierte“ sein müsse, versperrt die Einsicht in verwickeltere Zusammenhänge zwischen Tonalität, Chromatik und Satztechnik in Bachs Kontrapunkt.

Das e -Moll-Duett (BWV 802) beruht auf einer Form, die man als „verschränkte Zweiteiligkeit“ charakterisieren kann. (Sie liegt auch der e -Moll-Fuge aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* zugrunde.)

Abschnitte:	α	α	β	α'	γ	α	α	β	α'	γ	δ	α	α
Takte:	1	7	12	18	26	29	35	40	46	54	57	61	66
Tonarten:	e	b	$b-e$	e	$e-G$	G	D	$d-b$	b	$b-d$	$d-a-e$	e	e

Einerseits sind die Takte 29–54 eine Wiederkehr der Takte 1–28 in anderen Tonarten; andererseits aber erscheinen die Takte 29–39 als Analogon zu 61–73. Die formalen Bestimmungen „Anfang“ und „Ziel“ sind in ihnen verschränkt.

Im Modulationsgang des Duets kann man zwei „Schichten“ unterscheiden, eine übergeordnete: die Tonartenfolge $e-G-b-e = T-Tp-D-T$ (Takt 1, 29, 46, 61) – und eine untergeordnete: den Wechsel zwischen Dux und Comes ($e-b-e$ und $G-D$). Die Modulation von der T zur Tp (Takt 26–28) wird in den Takten 54–56 – man könnte meinen: ziellos – auf andere Stufen übertragen; doch hat sie ihre formale Funktion nicht verloren, sondern gewechselt: sie bewirkt in den Takten 54–56 eine Wendung zur Subdominante vor der Reprise der Tonika.

Eine ähnliche Dialektik von scheinbarer Mechanik und differenzierten Funktionen wird sichtbar, wenn man die analogen Takte 12–17 und 40–45 vergleicht. Satztechnisch, als „abstrakte“ Intervallfolge, sind die Takte 40–45 eine „Transposition“; tonal aber werden sie, durch eine abweichende „Chromatisierung“, in eine Modulation mit entgegengesetztem Ziel verwandelt. Die Episoden Takt 12–17 und 40–45 beruhen auf einem Gerüst paralleler Terzen oder Dezimen, das durch Sechzehntel-Figuren, die zwischen Ober- und Unterstimme wechseln, paraphrasiert wird. Und das gleiche Intervallgerüst trägt, wenn man die Takte 12–17 auf die Tonhöhe der Takte 40–45 transponiert, in der ersten Episode eine Modulation in

Subdominantrichtung, von *d*-Moll nach *g*-Moll (*b*-Moll nach *e*-Moll), in der zweiten Episode dagegen eine Modulation in Dominantrichtung, von *d*-Moll nach *b*-Moll.

12–17 (transponiert):	<i>f</i>	<i>e</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>b</i>	<i>ais</i>
	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>g</i>	<i>fis</i>
40–45:	<i>f</i>	<i>es</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>b</i>	<i>a</i>
	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>g</i>	<i>fis</i>

Die Chromatisierung eines „neutralen“ oder „indifferenten“ Kontrapunkts ist in einer Tradition begründet, die bis ins 16. Jahrhundert zurückreicht. In der älteren Polyphonie erscheint nicht selten der neutrale Kontrapunkt – ein Gefüge von Intervallen, das unabhängig von dem Unterschied zwischen großen und kleinen Sekunden, Terzen oder Sexten gedacht werden kann – als das „Essentielle“ und die genaue Bestimmung der Intervalle – die modale und sogar die diatonische oder chromatische Interpretation des indifferenten Kontrapunkts – als das „Akzidentelle“. In Bachs chromatischem Kontrapunkt aber gerät die Tradition des neutralen Intervallgefüges in Konflikt mit dem Anspruch der tonalen Harmonik, die Satztechnik zu „fundieren“ – in einen Konflikt allerdings, der nicht als toter, sondern als dialektischer Widerspruch begriffen werden muß.

IV

Die These, daß Bachs Satztechnik auf „Wechselwirkungen“ zwischen Harmonik und Stimmführung beruhe, die es als sinnwidrig erscheinen lassen, nach einer immer gleichen „Fundierung“ zu suchen, gerät notwendig in Widerspruch zu der Methode Heinrich Schenkers, sämtliche Momente der Satztechnik auf ein einziges Prinzip, die „Urlinie“, zu reduzieren³⁰. „Wech-

³⁰ Heinrich Schenker, *Neue musikalische Theorien und Phantasien III: Der freie Satz*, Wien ²/1956.

selwirkung“ und „Reduktion“ schließen sich aus; und die Kritik, in der Hellmut Federhofer³¹, gestützt auf Schenkers Theorie, die Haltlosigkeit oder Unzulänglichkeit meines Aufsatzes über Bachs Harmonik³² zu zeigen versuchte, mußte die Gestalt einer Polemik annehmen, eines Widerspruchs, der weniger den einzelnen Irrtum als das Prinzip, aus dem er hervorgeht, zu treffen versucht. Umgekehrt würde eine Replik ihren Sinn verfehlen, wenn sie auf dem Anspruch beharrte, eine „Widerlegung“ zu sein; denn die Unterschiede zwischen den Interpretationen sind noch dort, wo sie geringfügig erscheinen mögen, in einem Gegensatz zwischen zwei „Denkmodellen“ begründet, der sich durch Argumente nicht aufheben läßt. Allerdings kann man die Differenzen, so unauflösbar sie sind, doch deutlicher formulieren, als es in einer Polemik möglich war, die von dem Bewußtsein, über die ungeteilte Wahrheit zu verfügen, getragen wurde.

Federhofers Voraussetzung, daß weder die Stufen- noch die Funktionstheorie, sondern einzig die Reduktionsmethode „dem Höreindruck gerecht“ werde³³, ist unwiderlegbar, aber nicht, weil eine entgegengesetzte Evidenz ausgeschlossen wäre, sondern weil es an Kriterien und Methoden fehlt, um zu entscheiden, ob sich ein Urteil oder Dogma auf Evidenz oder umgekehrt Evidenz auf ein Dogma stützt. Die Erfahrung kann das Urteil, aber auch das Vorurteil die Erfahrung bestimmen. Die Überzeugung, das eigene Dogma beruhe auf Evidenz, die Evidenz des Gegners dagegen auf einem Dogma, darf also, obwohl sie von Natur gegeben ist, nicht ohne Skepsis hingenommen werden. Die Suche nach einer Instanz ist demnach fast hoffnungslos. Den „common sense“ würde Schenker, mit unbezweifelbarem Recht, nicht gelten lassen. Aber auch Schenkers Berufung auf die „Meisterwerke“ ist unsicher, da einerseits der Buchstabe der Meisterwerke auch den konkurrierenden Theorien kaum Widerstand entgegensetzt und andererseits Schenker einem Werk, das sich seiner Methode nicht fügt, den Titel eines „Meisterwerkes“ abspricht, so daß ein Zirkelschluß entsteht, von dem es zweifelhaft ist, ob er als „hermeneutischer Zirkel“ gelten darf.

Zu Anfang seiner Polemik zitiert Federhofer³⁴ den Satz: „Die Akkordschemata der Harmonielehre sind nicht die Harmonik der musikalischen Wirklichkeit, die vielmehr niemals getrennt von der Stimmführung verstanden werden kann.“³⁵ Er versteht ihn als Formulierung des „Grundkonzeptes der Musiktheorie Heinrich Schenkers“³⁶ und ist „überrascht, daß zu den Gedanken Heinrich Schenkers“ in meinem Aufsatz „nicht Stellung genommen wird, obwohl es selbstverständliche Pflicht jedes Wissenschaftlers ist, auf dem eigenen Forschungsgebiet bereits vorhandene Arbeiten zu berücksichtigen“³⁷. Doch beruht der Vorwurf wissenschaftlicher Sorglosigkeit oder Unredlichkeit auf Federhofers irriger Voraussetzung, der Ausdruck „Stimmführung“ bedeute in meinem Aufsatz das gleiche wie

³¹ Festschrift Heinrich Bessler, S. 343–350.

³² *Versuch über Bachs Harmonik*, BJ 1956, S. 73–92.

³³ S. 344 und 346.

³⁴ S. 343.

³⁵ BJ 1956, S. 73.

³⁶ S. 343.

³⁷ S. 348.

in Schenkers Theorie. Das Mißverständnis wäre nicht überraschend, wenn Schenkers Wortgebrauch die Norm und meiner eine Abweichung wäre; doch verhält es sich gerade umgekehrt. Daß ich mit dem Wort „Stimmführung“ den Duktus der realen Stimmen meine, dürfte der terminologischen Konvention entsprechen. Dagegen ist Schenkers Begriff der „Stimmführung“ in einem System begründet, in dem die Worte in einer anderen als der gewohnten Bedeutung erscheinen.

Der Begriff der „Stimmführung“ ist in Schenkers Theorie durch Korrelation mit dem der „Stufe“ verbunden; und eine „Stufe“ ist nach Schenker eine „abstrakte Einheit“³⁸. Sie „ist“ nicht ein Akkord, sondern wird durch Akkorde – durch einen einzelnen oder durch eine Gruppe – „repräsentiert“. „Wenn gegebenenfalls mehrere Harmonien auch selbständigen Drei- oder Vierklängen ähnlich sehen, so können sie unter Umständen nichtsdestoweniger zugleich auch eine Dreiklangssumme, z. B. *C E G* hervortreiben, um derentwillen sie dann alle unter den Begriff des Dreiklanges auf *C*, als einer Stufe, subsumiert werden müssen.“³⁹ „Nicht jeder Dreiklang hat gleiches Gewicht.“⁴⁰

Die Differenzierung des „Gewichtes“ der Akkorde stammt aus der Tradition der Stufentheorie. Simon Sechter⁴¹ unterscheidet zwischen „eigentlicher Fundamentalfortschreitung“ und Akkorden, „welche als Nebenharmonien nicht zur eigentlichen Fundamentalfortschreitung . . . gerechnet werden dürfen“. Zu einem „Thema, welches bloß die zur *C*-Dur-Tonleiter gehörigen Dreiklänge enthält“ – *C*-Dur: *I-V-III-VI-IV-II-V-I* –, bildet er vier „Veränderungen“. In der ersten „prolongiert“ er, um mit Schenker zu sprechen, jede Stufe durch ihre Dominante, in der zweiten durch ihre Subdominante, in der dritten durch die „Nebenharmonien“ *IV-II-V* und in der vierten durch die „Nebenharmonien“ *V-III-VI-IV-II-V*.

Schenker aber versucht, im Unterschied zu Sechter, die „Nebenharmonien“ nicht nur zu klassifizieren, sondern auch zu erklären. Und die tragende Hypothese seines Systems ist der Gedanke, daß sämtliche „Nebenharmonien“ oder „sekundären“ Akkorde Durchgangs- oder Wechselakkorde, also ein Resultat der „Stimmführung“ seien. Die „Stimmführung“, die man voraussetzen muß, um von Durchgangs- oder Wechselakkorden sprechen zu können, ist der Sekundschritt. Und so scheint es, als sei die Behauptung, daß Akkorde, die als „sekundär“ empfunden werden, sämtlich als Durchgangs- oder Wechselakkorde erklärt werden können, eine wissenschaftliche Hypothese, die sich mit einem festen Kriterium – dem der Stimmführung in Sekundschritten – an der musikalischen Wirklichkeit messen läßt. Doch kann nach Schenker die Stimmführung, der die sekundären Akkorde ihre Entstehung verdanken, sowohl real als auch latent sein; und durch den Begriff der latenten Stimmführung wird Schenkers Hypothese der Widerlegbarkeit durch die musikalische Realität entzogen. Denn man kann,

³⁸ *Harmonielehre*, Stuttgart 1906, S. 181.

³⁹ S. 181.

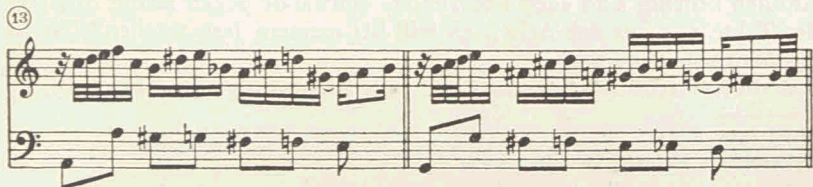
⁴⁰ S. 197.

⁴¹ *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, Leipzig 1853, S. 158f.

wenn eine Lücke in der „Umlinie“ nicht anders auszufüllen ist, auch eine in sich begründete Akkordfolge wie *D-Dur*: I-IV-V-I auf eine latente Stimmführung in Sekundschritten, den „Terzzug“ *fis-e-d* reduzieren, da der Ton *fis* Terz der I. Stufe und der Ton *e* sowohl „verschwiegenes Fundament“ der IV. Stufe als auch Quinte der V. Stufe ist. Schenkers Hypothese ist also prinzipiell unwiderlegbar, aber nicht, weil sie der musikalischen Realität entspräche, sondern weil sie sich ihr nicht aussetzt.

Die Reduktion der Kadenz I-IV-V-I auf den „Terzzug“ *fis-e-d* ist keine Fiktion, sondern ein Zitat aus Federhofers Analyse der *D-Dur-Fuge* aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*; und die Kadenz ist kein Komplex von „Nebenharmonien“ wie in Sechters „dritter Veränderung“, sondern das harmonische Fundament des Fugenthemas. Die Takte 3-9 der Fuge beruhen nach Federhofer⁴² auf drei „Quintzügen“: *a-g-fis-e-d* (Baß Takt 3-5), *a-fis-e-d* (Tenor – nicht Sopran – Takt 6-7) und *fis-e-d-cis-b* (*ais-b*) (Sopran Takt 7-8 und Alt Takt 8-9). Durch die Konsequenzen aber, die Schenkers Dogma erzwingt, gerät Federhofer in Widerspruch zu seiner Intention, als Gestalttheoretiker und Phänomenologe einzig das zu beschreiben, was im „Höreindruck“ gegeben ist. Denn erstens verleugnet er die unüberhörbare Analogie der Takte 3-4 und 6-7 (Alt 3-4 = Baß 6-7, Tenor = Tenor und Baß = Sopran). Zweitens darf er das Thema, da es seine Position in den „Quintzügen“ wechselt, nicht als „Substanz“ der Fuge gelten lassen, sondern muß es zur „Prolongation“ degradieren. Und drittens ist er gezwungen, den Ton *b*, obwohl er der charakteristische Ton des Themas ist, zur „Nebennote“ zu erklären, da er den „Quintzug“ überragt.

Daß seine Analyse den Sachverhalt widerspricht, die im „Höreindruck“ gegeben sind: dem Vorrang des Themas, der fundierenden Bedeutung der Kadenz und der formalen Analogie der Takte 3-4 und 6-7, braucht Federhofer nicht als Widerlegung gelten zu lassen, sofern er, wie Schenker, nichts anderes demonstrieren will als ein verborgenes Prinzip, das den musikalischen Zusammenhang stiftet und das auch dann wirksam sein kann, wenn ein Komponist nichts von ihm weiß. Allerdings ist seine Methode dann keine „Phänomenologie“, die Gegebenes beschreibt, sondern eine Dogmatik. Und Einwände gegen Analysen, die auf anderen Voraussetzungen beruhen, können nicht als zwingende, sondern nur als überredende Argumente gelten.



⁴² Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse, Graz 1950, S. 49f.

In meiner Analyse⁴³ der Takte 1 und 9 des *a*-Moll-Präludiums aus dem *Wohltemperierten Klavier* – einer Analyse, die nach Federhofer⁴⁴ dem Hör-eindruck nicht gerecht wird – versuchte ich zu zeigen, daß gerade durch die Genauigkeit, mit der in Takt 9 die Stimmführung von Takt 1 nachgebildet wird, eine entgegengesetzte „harmonische Phrasierung“ und eine „Verfestigung“ von Nebennoten zu Akkordtönen entsteht. In Takt 1 erscheint der Ton *dis*'' als Nebennote zu *e*'' und der Ton *cis*'' als Nebennote zu *d*'', weil in Moll die Baßtöne *gis* und *g* bzw. *fis* und *f* „nebengeordnete“ Repräsentanten der gleichen Skalenstufe sind. In Takt 9 aber sind die Töne *f* und *es* keine „regulären“ Skalenstufen. Der Ton *f* wird nicht mit *fis* zur Einheit einer Stufe zusammengefaßt, sondern bildet mit *e* einen Akkordzusammenhang, dessen Modell die phrygische Kadenz ist. In Takt 9 sind also die Töne *cis*'' und *b*', im Unterschied zu *dis*'' und *cis*'' in Takt 1, keine „harmoniefremden“ Nebennoten, sondern Akkordtöne. Die „analoge“ Stimmführung der Takte 1 und 9 schlägt also bei der Übertragung von Moll auf Dur in eine „heterologe“ Harmonik um.

Dagegen beruhen nach Federhofer die Takte 1 und 9 auf einem „stufenweise abwärts steigenden Sextensatz, der in eine übergreifende Funktionsbeziehung I–V eingebettet liegt“⁴⁵. Die „übergreifende Funktionsbeziehung“ wird durch meine Analyse nicht verleugnet; sie zu erwähnen, schien mir überflüssig zu sein, da mein Thema die Wechselwirkung zwischen Harmonik und Stimmführung auf engstem Raum war.

(14)

(a) G:I v (b) G:I v

Federhofers Versuch aber, Takt 9 als „Prolongation“ (Beispiel 14a) eines „Sextensatzes“ (Beispiel 14b) zu erklären, krank an einer irrigen „harmonischen Phrasierung“. Die Gliederung $G-e^b-Fis/d^b-E/c^b-D$ wird von Federhofer in ihr Gegenteil verkehrt, weil das Dogma vom „Sekundschritt“ ihn zu einer Gleichsetzung der chromatisch benachbarten Töne zwingt, die zwar in Moll, aber nicht in Dur begründet ist.

Ähnlich brüchig sind auch Federhofers Einwände gegen meine Analyse⁴⁶ der Takte 5–9 aus der Arie „Ich will bei meinem Jesu wachen“ (Nr. 26 der Matthäus-Passion).

Federhofer⁴⁷ reduziert Schema a, die reale Akkordfolge der Takte 5–9, auf

⁴³ BJ 1956, S. 83 f.

⁴⁴ Festschrift Heinrich Bessler, S. 344.

⁴⁵ S. 344.

⁴⁶ BJ 1956, S. 81 f.

⁴⁷ S. 345 f.

Schema b. Und man kann meine Analyse, wenn man sie in Schenkers Theorie einzufügen versucht, als Deskription der Entstehung von Schema a aus Schema b verstehen. Die Quintschrittsequenz $c-F-B-Es$ in Takt 5–7 ist das Fundament einer melodischen Sequenz, deren Modell aus zwei Motiven, x

(15)

(a) (b) (c) C:I v

Dehnung

und y, besteht. In der zweiten Hälfte von Takt 7 wird das Modell auf Motiv y reduziert, so daß der Schlußton *fis*, der in einer unverkürzten Sequenz in Takt 8 (Schema b) erschiene, in Takt 7 (Schema a) vorausgenommen wird. Der übermäßige Quintsextakkord in Takt 7 ist demnach das Resultat einer „Kontraktion der Quintschrittsequenz“.

Federhofer setzt der Deutung als „Kontraktion“ eine Interpretation als „Dehnung“ entgegen: Nicht die Quintschrittsequenz, sondern vier Dezimen (Schema c) bilden das Gerüst des Satzes; die scheinbaren Stufen *F*, *Es* und *D* sind eine „Prolongation“. Doch ist Federhofer, um den Primat der Stufen *c*, *B* und *As* sinnfällig zu machen, zu einer metrischen Umdeutung, einer Vertauschung der leichten und schweren Takthälften gezwungen, und die metrische Umdeutung läßt den Quartsextakkord über *g* in Takt 8 (Schema a) überzählig werden. Federhofer erklärt ihn als Resultat einer „Dehnung“; an der Hypothese einer „Dehnung auf 5 Takte“, also am Widerspruch zur Taktzahl des Notentextes, aber erweist sich Federhofers Deutung als Fiktion.