

Tonartliche Verwandtschaften im Klavierwerk J. S. Bachs

Von Henning Siedentopf (Tübingen)

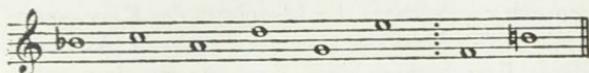
Im Titel des Wohltemperierten Klaviers macht der Verfasser die Absicht geltend, das gesamte Tonmaterial – greifbar in den vierundzwanzig Dur- und Molltonarten – kompositorisch auszuloten. Dieses Vorhaben verspricht einen doppelten Gewinn: einmal, daß der „Lehrbegierige“ die Tonarten als solche kennenlernt, zum anderen, daß er erfährt, was man aus ihnen erfinderisch hervorbringen kann. Die verschiedenen Tonarten entbehren ja ihres eigentlichen Sinnes, wenn sie nur mechanische Transpositionen ein und derselben Grundtonart wären. Sie haben vielmehr alle ihren eigenen Charakter. Wenn Forkel einmal sagt, daß Bach „jeder einzelnen Orgelstimme eine ihrer Eigenschaft angemessene Melodie“¹ gab, so gilt das gewiß auch für die Art, wie er die verschiedenen Tonarten behandelte. Die Lage im Spielraum der Instrumente, die speziellen applikatorischen Probleme, vor allem aber die klangliche Eigenart, geprägt durch eine weit zurückreichende Tradition, bestimmen den unverwechselbaren Ausdruck der „*Tone und Semitonia*“.

Die Musikforschung befaßt sich seit langem mit den Fragen der Tonartencharakteristik. Im Mittelpunkt steht dabei wohl die Erkenntnis, daß bei gleichen Tonarten immer wieder ähnliche thematische Gebilde vorkommen. So ist es möglich, gewisse melodische „Archetypen“ nicht nur im Werk eines Komponisten, sondern über verschiedene Epochen der Musikgeschichte hinweg zu verfolgen.

Die Verbindung von Tonart und Thematik kann innerhalb des Bachschen Werkes exemplarisch nachgewiesen werden. Übertrieben scheint jedoch der Versuch, zweiteilige Werkzyklen wie die zwei- und dreistimmigen Inventionen oder die beiden Teile des Wohltemperierten Klaviers wegen ihrer parallelen tonartlichen Anlage auch hinsichtlich ihrer melodischen Prägung als voneinander abhängig zu deuten. Dazu ist die Variabilität innerhalb der Tonarten wiederum zu groß.

Im Wohltemperierten Klavier, den Inventionen, den Sechs kleinen Präludien (BWV 933–938) und den Vier Duetten (BWV 802–805) herrscht der Wechsel von Dur und Moll vor, die Tonarten folgen einander in chromatisch oder diatonisch ansteigender Ordnung, wenn sie nicht – wie gelegentlich in Frühfassungen – nach Schwierigkeitsgraden geordnet werden. Für die Teile I und II der Klavierübung wählt Bach ein antithetisches Ordnungsprinzip. Die sechs Partiten stehen in B-Dur, c-Moll, a-Moll, D-Dur, G-Dur und e-Moll, das Italienische Konzert in F-Dur und die Französische Ouvertüre in h-Moll. Bei einem Verhältnis von vier Dur- zu vier Molltonarten ergibt sich eine Art diatonischer „Allintervallreihe“:

¹ Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802, S. 20.



Die Grundtöne entfernen sich immer weiter voneinander, bis das h der Französischen Overtüre den Kreis schließt. Erste und letzte Partita bilden mit ihren Grundtönen den Tritonus b-e, Italienisches Konzert und Französische Overtüre den Tritonus f-h. Die beiden Rahmenintervalle resultieren als die extremen Tritonuspositionen innerhalb einer zwölfstufigen chromatischen Skala h-b. Mit dieser Anordnung nimmt Bach übrigens eine Erkenntnis der Reihenkombination vorweg.

Wenn die Tonarten in immer neuer Weise gruppiert werden, kann man daraus schließen, daß nicht nur ihre unverwechselbare Eigenart, sondern ebenso ihre wechselseitige Bezogenheit, das Geflecht ihrer verwandtschaftlichen Affinitäten, aber auch ihre Gegensätzlichkeit den Komponisten fesselt. Man kann vermuten, daß die Verwandtschaften und Kontrastwirkungen eine architektonische, formbildende Funktion bei der Anlage der Werkzyklen gewinnen.

Trennende oder verbindende Eigenschaften treten jedoch außer in der Nebenordnung des Werkzyklus, sondern auch beim Vergleich von formal völlig unabhängigen Werken und Sätzen hervor. Vergleicht man in dieser Weise Bachsche Klavierkompositionen miteinander, so fällt eine bestimmte Affinität vor allem auf: nämlich diejenige von Sätzen, welche hinsichtlich ihres Grundtones eine kleine Terz voneinander entfernt sind.

Bach hat einige Sätze um das Intervall der kleinen Terz transponiert. Die As-Dur-Fuge im Wohltemperierten Klavier II (BWV 886) stand ursprünglich in F-Dur (BWV 901). Ihre Aufnahme in den Werkzyklus machte offensichtlich eine Transposition notwendig, und Bach wählte dafür eine Tonart, die drei Quintenzirkelgrade entfernt ist. Die spätere Fassung verbleibt im Raum der B-Tonarten, erhält aber einen vom Original durchaus verschiedenen Charakter. Dennoch kann man die Transposition nicht im Sinne einer unbefriedigenden, weil aus äußeren Gründen bestimmten Verfremdung deuten, wie man das sicher zu Recht hinsichtlich der Französischen Overtüre (BWV 831) getan hat. Im Gegenteil: Die As-Dur-Fassung steigert durch die erweiterte formale Anlage und vor allem durch die neue, ungewöhnliche Tonart die Wirkung des Vorbildes. Das Thema, verwandt mit Capriccio-Subjekten aus dem 17. Jahrhundert, nützt den Tonraum nun bis c'' aus, das chromatische Gegen-subjekt kommt in der „weicheren“ Tonart As-Dur besser zur Geltung.

Der Mittelsatz der Sonate IV in e-Moll (BWV 528) ist ebenfalls in zwei Fassungen bekannt. Die einfachere Fassung steht in d-Moll, die endgültige, reich verzierte, in h-Moll. Wieder handelt es sich um das Transpositionsintervall der kleinen Terz. Diesmal ist es jedoch eine Abwärtstransposition, und die Entfernung um drei Quintenzirkelgrade bedeutet den Übergang von einer B- zu einer Kreuztonart.

Auch außerhalb der Tastenmusik verwendet Bach die kleine Terz als Trans-

positionsintervall. So lassen sich vergleichen: der Mittelsatz des Klavierkonzerts f-Moll (BWV 1056) mit der Sinfonia der Kantate BWV 156 (As-Dur – F-Dur), der dritte Satz des 1. Brandenburgischen Konzerts mit dem ersten Chor der Kantate BWV 207 (F-Dur – D-Dur), das zweite Trio aus demselben Konzert mit dem Ritornell (Nr. 5) in der genannten Kantate (F-Dur – D-Dur), die Arie Nr. 3 aus der Kantate BWV 213 mit der Arie Nr. 19 im zweiten Teil des Weihnachts-Oratoriums (B-Dur – G-Dur) und die Arie Nr. 5 wiederum aus der Kantate BWV 213 mit der Arie Nr. 39 im vierten Teil des Weihnachts-Oratoriums (A-Dur – C-Dur).

Ein äußerlicher Grund für das Transpositionsintervall mag sein, daß bei der Umwandlung eines Sopranschlüssels in einen Violinschlüssel oder umgekehrt das Terzintervall eine Rolle spielt. Wie die folgenden Beispiele lehren, ist diese Begründung jedoch nicht ausreichend.

Eine Reihe von Sätzen aus dem Wohltemperierten Klavier läßt sich mit Sätzen aus anderen Klavierwerken Bachs thematisch vergleichen, die jeweils um das Intervall einer kleinen Terz von diesen entfernt sind. So besteht eine Verwandtschaft zwischen dem cis-Moll-Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier I (BWV 849) und der zweistimmigen Invention e-Moll (BWV 778). Nicht nur das Subjekt im Quintambitus – von Bach übrigens häufiger verwendet: vgl. etwa Invention f-Moll (BWV 780), Courante der Englischen Suite d-Moll (BWV 811), Präludium h-Moll (BWV 544) –, auch die melodische Fortführung, namentlich in der Oberstimme, ist hinsichtlich der Anfangstakte beider Sätze auffallend ähnlich. Gleichzeitig erscheint die satztechnische Verarbeitung diametral verschieden. So herrscht in der Invention die klare Linearität zweier obligater Stimmen, während das Präludium eine seltsam irreguläre Mehrstimmigkeit aufweist, so sind die Imitationsabstände der Invention eng, die des Präludiums weit. Die Gleichartigkeit des Verschiedenen oder die Verschiedenartigkeit des Gleichen kennzeichnet die geheime Verwandtschaft von Invention und Präludium.

Ein anderes Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier I, das in gis-Moll (BWV 863), läßt sich mit dem Menuett-Trio aus der dritten Französischen Suite in h-Moll (BWV 814) in Verbindung bringen. Die Thematik der Anfangstakte stimmt im wesentlichen überein. Was das Trio jedoch nur andeutet, führt das Präludium weiter aus.

Ein subjectum, das mit seinen anwachsenden Notenwerten in der Form eines ausgeschriebenen Ritardando komponiert ist, legt Bach wiederum zwei verschiedenen Sätzen zugrunde, deren Tonarten terzverwandt sind, nämlich der zweistimmigen Invention Es-Dur (BWV 776) und der Fuge C-Dur des Wohltemperierten Klaviers II (BWV 870). Erneut beeindruckt, wie beide Stücke zugleich sehr ähnlich und doch auch exemplarisch verschieden sind. Verwandte Subjekte und Gegensubjekte suggerieren die Ähnlichkeit, zwei- gegenüber dreistimmigem Satz und divergierender Formaufbau die Verschiedenartigkeit.

Vergleicht man weiterhin den Beginn des Fis-Dur-Präludiums aus dem Wohltemperierten Klavier II (BWV 882) mit dem Anfang des Es-Dur-Präludiums

aus dem dritten Teil der Klavierübung (BWV 552), so ergibt sich, daß wiederum die Thematik ähnlich, die satztechnische Ausführung jedoch konträr ist. Die Takte erscheinen wie extrem verschiedene Variationen ein und desselben Gedankens.

Erwähnt seien noch die thematischen Beziehungen zwischen der dreistimmigen Invention a-Moll (BWV 799) und dem fis-Moll-Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier II (BWV 883), wie diejenigen zwischen dem As-Dur-Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier I (BWV 862) und dem Präludium F-Dur (BWV 540) für Orgel.

Die zwei Bearbeitungen des Kirchenlieds „Wo soll ich fliehen hin“, BWV 646 in e-Moll und BWV 694 in g-Moll, weisen eine unverkennbare Ähnlichkeit auf. Die Bearbeitung des cantus „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (BWV 677) in A-Dur hat eine geheime Beziehung zur großen C-Dur-Fuge (BWV 547). Aus diesem letzten Vergleich geht hervor, daß Bach mit Präludium und Fuge C-Dur (BWV 547) offensichtlich eine Darstellung der Trinität beabsichtigt, denn auch das Motiv des Präludiums mit seinen dreimal drei Achtelfiguren weist darauf hin.

Die Reihe der Beispiele ließe sich fortführen. Außer den Satzanfängen wären auch melodische Partien innerhalb der Sätze zu vergleichen, endlich müßte die Analyse auf die anderen Instrumentalwerke und auf die Vokalmusik ausgedehnt werden. Neben der kleinen Terz sollten die anderen Intervalle in ihrer Bedeutung für die tonartlichen Verwandtschaften geprüft werden. Der Tritonus – die Verdopplung der kleinen Terz – spielte bereits bei der Gegenüberstellung des Italienischen Konzerts und der Französischen Ouvertüre im zweiten Teil der Klavierübung eine Rolle, er stiftet aber auch eine Verbindung zwischen zwei so ausgefallenen Satztypen wie der dreistimmigen Invention f-Moll (BWV 795) und dem Adagio h-Moll zu einer Violinsonate (BWV 1019a). Die beiden dreistimmigen Permutationssätze erscheinen durch ihre antithetische Position im Quintenzirkel in exemplarischer Gegenüberstellung.

Die Beispiele haben erwiesen, daß es außer den Ähnlichkeiten von Werken gleicher Tonart Verwandtschaften zwischen solchen Werken gibt, die eine kleine Terz tonartlich voneinander entfernt sind. Die Affinität wird deutlich, wenn die thematische Substanz der verglichenen Werke übereinstimmt, aber auch, wenn die satztechnische Ausarbeitung bisweilen geradezu diametral verschieden ist. Denn extreme Gegensätzlichkeit kann ein Kriterium für innere Verwandtschaft sein: Kontraste sind inverse Ähnlichkeiten (Novalis).

Die drei Intervallzirkel der kleinen Terz – c-es-fis-a, cis-e-g-b und d-f-as-h – würden ein System der Verwandtschaften ergeben. Man könnte vermuten, daß sich aus dieser Erkenntnis ein Ordnungsprinzip für das Wohltemperierte Klavier ableiten ließe. Das Es-Dur-Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier I (BWV 852) eröffnet mit seiner formalen Gewichtigkeit ja gleichsam einen zweiten Werkabschnitt und das Fis-Dur-Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier II (BWV 882) in seiner Ähnlichkeit mit dem Es-Dur-Präludium aus dem dritten Teil der Klavierübung (BWV 552) entsprechend einen dritten Werkabschnitt. Damit endet aber auch schon der kon-

strukture Versuch. Die Terzverwandtschaft bleibt eben in der Regel versteckt wirksam, sie ist eines der vielen Werkgeheimnisse Bachs, die innere Einheit stiften, wenn sie auch in der äußeren Syntax nicht kenntlich werden.

Bach hat mit der tonartlichen Verwandtschaft durch die kleine Terz ein musikalisches Gesetz entdeckt, das später auch in die Modulationsordnung der klassischen und romantischen Musik einwirkte. Dies beweisen die Expositionen der Einleitungssätze von Beethovens op. 79 und op. 106. Die erstgenannte beginnt in G-Dur und leitet dann nach B-Dur über, die andere geht den umgekehrten Weg.

Wie kann man die Affinität der Tonarten deuten, die eine kleine Terz voneinander entfernt sind? Die Chiavettentransposition von Sopran- und Violinschlüssel reicht – wie gesagt – als Begründung nicht aus. Auch die Charakterisierung der Tonarten mit Hilfe der musikalischen Affektenlehre führt kaum weiter.

Wir stellen die These auf: Die Verwandtschaft beruht auf dem Prinzip des zweifachen Gegensatzes. Die parallele Molltonart von C-Dur ist a-Moll, die Verwandlung ins Durtongeschlecht ergibt A-Dur. So sind C-Dur und A-Dur durch zweifache Gegensatzbildung miteinander verwandt. Für die Verbindung von C-Dur mit der Tonart der kleinen Oberterz, Es-Dur, gilt: Die Mollvariante der Ausgangstonart ist c-Moll und deren Durparallele Es-Dur. Die tiefalterierte Terz der Ausgangstonart wird Grundton der neuen Tonart. Wenn man von einer Molltonart ausgeht, kehrt sich der Vorgang um. Die Molltonart a-Moll hat als Durparallele C-Dur, dessen Mollvariante ergibt c-Moll. Die mediantische Verwandtschaft durch die kleine Terz erweist sich als ein Beispiel für musikalische Dialektik. Der doppelte Kontrast bewirkt eine geheime Anziehungskraft: duplex negatio affirmat.