

# Die Harmonik J. S. Bachs – eine funktionsanalytische Studie

Von Jørgen Jersild (Kopenhagen)

h

In der Zeit um 1700 dürfte der endgültige Durchbruch der Dur- und Molltonalität und -harmonik erfolgt sein. Funktionell bedingte Akkordfortschreitungen hatten damals bereits eine ansehnliche Tradition hinter sich, die für gewisse Progressionsmuster bis in die Frührenaissance zurückverfolgt werden kann. Am Ende des 17. Jahrhunderts macht sich jedoch ein für die Entwicklung symptomatischer Umstand geltend: die Ausweitung des Tonraums, die zu dem „geschlossenen“ Quintenzirkel führte und die Anwendung des vollen Spektrums der Akkordpositionen ermöglichte, Züge, die man als wesentliche Voraussetzungen für die voll entwickelte Funktionsharmonik auffassen muß.

Die Mitteltontemperatur war ihrem ganzen Wesen nach eng mit den modalen Tonalitäten verknüpft. Ihre rein gestimmte  $4/5$ -Terz beschränkte im Prinzip die modulatorische Bewegungsfreiheit und das akkordische Repertoire infolge der Einengung des Tonraums, dessen äußerste Grenze die Töne *gis* und *es* bildeten. Man betrachtete dieses schwebungsfreie, wohlklingende Intervall in dem Grade als eine *conditio sine qua non*, daß man, um expandierenden Tonalitätsansprüchen zu genügen, versuchsweise Klavierinstrumente mit Doppeltasten für *gis-as* und *dis-es* herstellte, soweit man sich nicht mit dem „Wolf“ abfand.<sup>1</sup>

Werckmeisters Schrift „*Musicalische Temperatur*“ von 1691 muß als eine Art theoretischer Rationalisierung von Forderungen aufgefaßt werden, die sich in der Praxis längst zwingend aufgedrängt hatten. Nach einer Polemik gegen die Mitteltontemperatur macht Werckmeister vier Vorschläge für Temperaturen, die sich der gleichschwebenden Stimmung nähern, ohne sie doch ganz zu erreichen. Dasselbe gilt für Johann Georg Neidhardts „*Beste und Leichteste Temperatur*“ von 1706. Beide Verfasser sind sich darüber klar, daß die großen Terzen „in die Höhe schweben müssen“, wenn der Quintenzirkel geschlossen werden soll. Bei Werckmeister findet sich ein „*Canon circularis*“, mit dem man die Temperatur auf ihr Vermögen hin prüfen kann, den Rundgang durch den Quintenzirkel zu gestatten. In Matthesons *Generalbaßschule* von 1719 finden sich ähnliche Kontrollmethoden, u. a. ein „*Prob-Stück*“: eine Sequenz, die nach zwölf fallenden Quinten zur Ausgangstonart *f-Moll* zurückführt.<sup>2</sup>

Die Aktualität des Problems geht auch aus einem *Passus* in dem Bach-Nekrolog von 1754 hervor, zu dessen Verfassern Carl Philipp Emanuel Bach und der Bach-Schüler Johann Friedrich Agricola gehören: „*Die Clavicymbale wußte er, in der Stimmung, so rein und richtig zu temperiren, daß alle Tonarten schön*

<sup>1</sup> Zu diesen sogenannten enharmonischen Instrumenten vgl. W. Dupont, *Geschichte der musikalischen Temperatur*, Nördlingen 1935, S. 47 ff. Vgl. auch J. M. Barbour, *Tuning and Temperament*. New York 1972, insbesondere den Abschnitt *From Theory to Practice*, mit einer Untersuchung der Akzidentalienpraxis im 16. und 17. Jahrhundert.

<sup>2</sup> Näheres bei Dupont, a. a. O., Abschnitt *Durchdringen der gleichschwebenden Temperatur*, S. 67 ff.

und gefällig klangen. Er wußte, von keinen Tonarten, die man wegen unreiner Stimmung hätte vermeiden müssen.“<sup>3</sup> Wie man sieht, verließ sich Bach auf sein feinfühliges Gehör, zum Unterschied von Neidhardt, der ein Monochord benutzte – mit nicht überzeugendem Resultat.<sup>4</sup>

Daß die früher sakrosankte rein gestimmte Terz gerade in dieser Zeit aufgegeben wird, sieht Wilhelm Dupont – zweifellos mit Recht – als ein Zeichen für die ästhetische Kursänderung, die der Durchbruch der Dur-Moll-Tonalität mit sich brachte, indem die aufwärts temperierte große Terz und die entsprechend verkleinerte kleine Terz den Kontrast zwischen den beiden Tongeschlechtern verstärkten.<sup>5</sup>

Dieser Entwicklungsverlauf bildet den Hintergrund, auf welchem sich Bachs Harmonik abzeichnet. Die funktionelle Dur- und Mollharmonik gelangt hier zur vollen Entfaltung, wenn auch mit einer verhältnismäßig begrenzten Ausnahme, Bachs Choralbearbeitungen und Choralharmonisierungen. Auch sie sind weitgehend vom Dur-Moll-Stil geprägt, hin und wieder sogar sehr radikal; es finden sich aber auch Wendungen, die auf die Modalharmonik einer früheren Zeit zurückweisen. In seiner Abhandlung „Die Harmonik J. S. Bachs“ macht Max Zulauf die Feststellung, daß sich diese archaischen Züge besonders in Harmonisierungen und Bearbeitungen mixolydischer und phrygischer Melodien finden.<sup>6</sup>

Bachs Streben, den älteren Chormelodien eine moderne harmonische Einkleidung zu geben, macht sich jedoch stark geltend. In Arnstadt bringt ihm dies sogar eine Reprimande von seiten des gräflich-schwarzburgischen Konsistoriums ein.<sup>7</sup>

Der Sterbechoral „Es ist genug“<sup>8</sup> ist ein wohlbekanntes, sprechendes Zeugnis neben anderen für die schöpferische Kühnheit, die in der Bachschen Choralharmonik zutage tritt. Zwei gleichlautende Melodieabschnitte sind, dem verschiedenartigen Affektgehalt der beiden Textstellen entsprechend, ganz verschiedenartig harmonisiert, der erste mit seiner ruhig schreitenden Achtelbewegung: „Ich fahre sicher hin im Frieden“, der andere mit seiner chromatisch fallenden Baßlinie und seinen gespannten Harmoniefolgen: „Mein großer Jammer bleibt danieden“ (die unter dem Notenbeispiel angeführten Analysensymbole werden später erörtert):

<sup>3</sup> Dok III, S. 88.

<sup>4</sup> Vgl. Dupont, a. a. O., S. 86 f.

<sup>5</sup> Ebenda, S. 84.

<sup>6</sup> *Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung I*, Bern 1927, S. 133 ff.

<sup>7</sup> Vgl. H. Keller, *Studien zur Harmonik Job. Seb. Bachs*, BJ 1954, S. 58. Die drei Choralbearbeitungen der Arnstädter Zeit, „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ (BWV 715), „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ (BWV 726) sowie „Gelobet seist du, Jesu Christ“ (BWV 722), scheinen deutlich zu zeigen, was das Konsistorium beanstandete: Die ausschweifenden Melismen bei jedem Fermatenschluß, die zweifellos geeignet waren, die Gemeinde zu „confundiren“, und die Kühnheit der Harmonisierung mit ihrer ungewöhnlichen Dissonanzbehandlung („tonus peregrinus“ – „tonus contrarius“), die beispielsweise die abschließenden Akkordfolgen der ersten Periode der beiden erstgenannten Choräle prägt.

<sup>8</sup> Aus der Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ („Dialogus zwischen Furcht und Hoffnung“, BWV 60).

Ich fah - re si - cher hin im Frie - den,

a: D T D S T  $D\frac{6}{4}$   $D^{\flat}$  D

mein gro - ßer Jam - mer bleibt da - nie - den

$D^{\flat}$  D  $D^{\flat}$ alt  $D^{\flat}$   $^{\circ}S^{\flat}6$  D  $D^{\flat}$   $D\frac{6}{4}$   $\frac{7}{2}$  D

(5) (4) (3) (2)

Notenbeispiel 1

Gewisse Züge von Bachs Harmonik weisen schlagend über ihre eigene Zeit hinaus. Es lassen sich sogar Übereinstimmungen mit der Harmonik des 19. Jahrhunderts aufzeigen, wie beispielsweise die häufig auftretende Septimisierung von Akkordpositionen, die gleichfalls häufigen Polaritätsbildungen rund um die Subdominant- und Dominantpositionen und die damit verbundenen Umformungen der Akkordstrukturen – im ganzen genommen Züge, die man generell als Ausweitung des Tonalitätsbegriffs charakterisieren kann und die als eine recht umfassende Bereicherung des Akkordmaterials mit verschiedenen, nicht leitereigenen Positionen in Erscheinung treten und die Basis für die zusammenfassenden Modelle sind, die sich für die Akkordfolgen herausbilden. Dies sind die Seiten von Bachs Harmonik, die nachstehend erörtert werden sollen, auch mittels Parallelisierungen mit Beispielen aus späteren Phasen der Funktionsharmonik.

Der zweite Abschnitt des Zitats aus dem Choral „Es ist genug“ ist ein Beispiel für die oben genannte Septimisierung; hier sind alle Akkorde, abgesehen von dem zweiten und dem letzten, Vierklänge. Die Stelle zeigt übrigens auch, wie ein relativ begrenzter harmonischer Verlauf eine Anzahl leiterfremder Töne in die Akkordstrukturen mit einbeziehen kann, ohne unsere Auffassung der Haupttonalität zu beeinträchtigen; man hört A-Dur als den sammelnden Faktor trotz der leiterfremden Töne dis, f, g und ais. Für ein harmonisches Geschehen dieser Art ist es charakteristisch, daß die Ausweichungen am Anfang der Akkordfolgen auftreten (einen Augenblick lang scheint die Akkordfortschreitung nach h-Moll zu streben, eine Tendenz, die jedoch sofort von dem für die Tonalität signifikanten  $S^{\flat}6$ -Akkord durchkreuzt wird), während der letzte Teil der Akkordfolge tonalitätsstabilisierend fungiert.

Im Notenbeispiel 2, den Anfangstakten der Sarabande aus der Englischen Suite Nr. 6, wird in gleicher Weise die Tonalität d-Moll festgehalten, trotz der für

Bach typischen Polaritätsbildung, die das Subdominanteniveau durch Septimisierung der vorausgehenden Tonikaposition vorübergehend zum Tonikazentrum werden läßt (die Analysenbezeichnung SD = Dominante der Subdominante).

d: T S<sup>6</sup> D<sup>6</sup><sub>5</sub> S<sup>D</sup><sub>2</sub> S S<sup>♯</sup> D<sup>9</sup> D D<sub>2</sub> S<sup>D</sup> +S<sup>7</sup> D<sup>7</sup> D<sub>2</sub>

(1) (3) (2) (4) (3) (2) (4) (3) (2)

Notenbeispiel 2

Der SD-Akkord ersetzt zweimal (T. 2 und 5) den nach der Dominante erwarteten Tonikadreiklang und belebt damit die Funktionsspannung, weil die Septimisierung der Tonika diese auf die viertletzte Stelle in einem sozusagen „regelrechten“ Kadenzmodell „zurückrückt“: SD-S-D-T (vgl. die unter der Analyse angegebenen Positionsziffern, die den „Abstand“ vom Tonikazentrum angeben: 4 = viertletzte Position, 3 = drittletzte Position usw.).

Im Notenbeispiel 3 aus dem „Crucifixus“ der h-Moll-Messe ist das tonale Geschehen noch etwas erweitert, indem es vor dem Eintritt der Subdominante sowohl durch deren Subdominante (SS) als deren Dominante (SD) bereichert wird. Die Subdominante der Subdominante tritt erst mit Septime (c) und dann mit Sexte (h) auf.

e: T D D S<sup>S</sup><sub>6</sub> S<sup>♯</sup><sub>9</sub> +S oS D<sup>halt</sup> D<sup>6</sup><sub>4</sub> D D<sub>7</sub> +T

(5) (4) (3) (2) (1)

Notenbeispiel 3

Die Polarisierung auf dem Dominanteniveau, die sich am häufigsten durch den Wechseldominantakkord zu erkennen gibt (Beispiel 2, T. 3 und 6, sowie Beispiel 3, T. 13 und 15), kann sich auch auf die Tonikaposition auswirken, so daß diese, normalerweise durch eine hinzugefügte Sexte, ein subdominantisches Aussehen annimmt. Beispiele hierfür finden sich nicht selten im 19. Jahrhundert, so etwa in der Kadenzbildung (Notenbeispiel 4) aus César Francks „Variations symphoniques“ (das Analysensymbol DS = Subdominante der Dominante).



a). Das Beispiel zeigt, wie sich ein für die funktionelle Harmonik typisches Kadenzmodell schon in einer viel früheren Stilphase manifestiert.

Notenbeispiel 7

In Bachs Harmonik kommt die alterierte Wechseldominante keineswegs selten, in den Choralbearbeitungen aber nur ausnahmsweise vor. Wie die Notenbeispiele 8a-c zeigen, lassen sich jedoch alle drei Varianten auch in dieser Werkgruppe nachweisen; sie treten hier aber nur als Durchgangsbildungen auf unbetonten Achteln auf (BWV 351, 434 und 272).

## a. Ich hab mein Sach

g: T ——— D<sup>b</sup>alt  
it. D T SD ♯ D<sup>6</sup><sub>5</sub> D

## b. Wer nur den lieben Gott

a: D<sup>6</sup><sub>5</sub> SD +s D<sup>b</sup>alt <sup>6</sup>/<sub>4</sub> D D  
fr. T

## c. Befiehl du deine Wege

f: T [D<sup>6</sup><sub>5</sub> dt.  
d: +s<sub>7</sub> ♯ T D<sup>b</sup>alt <sup>6</sup>/<sub>4</sub> D<sub>9</sub> D

Notenbeispiel 8

Die übliche Weiterführung des Akkords ist im großen und ganzen dieselbe für alle drei Varianten, nämlich eine Progression über die Dominante, oft mit vorausgehendem Quartsext- oder Quartquintvorhalt, zur Tonika. Bei Bach findet sich außerdem oft eine nicht alterierte Wechseldominante zwischen dem Vorhaltsakkord und der Dominante (Beispiele 8b und 8c).

Dagegen läßt sich ein Unterschied zwischen den drei Typen hinsichtlich der Rolle beobachten, die ihre ursprünglichen Grundtöne spielen. Sowohl der italienische als der französische Typus (vgl. Beispiel 6) gestatten die Hinzufügung des Grundtons der Wechseldominante (in Beispiel 6: d) als Baßfundament, obschon

eine solche Konstellation nicht charakteristisch ist (weil dadurch die auswärts gerichtete Strebetendenz der übermäßigen Sexte verschleiert wird). Was die deutsche Variante anbelangt, hat die Alteration dagegen sozusagen zu einer Emanzipation von der eigentlichen Position des Akkords, dem Grundton des nicht alterierten Akkords, geführt; die Konstellation d-as-c-es-fis wird nicht als relevante Grundform des Akkords erlebt, weil unsere Perzeption ihn als ein viel einfacheres Muster auffaßt, nämlich als einen Septimenakkord auf der erniedrigten VI. Stufe, in der c-Tonalität also als einen As-Dur-Septimenakkord. Dieser Umstand geht deutlich aus der Art und Weise hervor, in der der Akkord häufig eingeführt wird, wie etwa in Notenbeispiel 9 aus der Tenorarie der Matthäus-Passion.

5  
6  
7  
8  
9

6 T 6 7 6 5 SS 6 7<sup>b</sup> SS SS D<sup>6/4</sup> D 7<sup>b</sup> 5 7 # D

Notenbeispiel 9

Die Tonalität ist dorisch notiertes c-Moll; die Akkordfortschreitung beruht auf einer Quintschrittsequenz, die in reinen Quinten von der Tonika aus über die Subdominante zur Subdominante der Subdominante (Grundton b, Analysensymbol SS) weiterschreitet und von da über die „dritte Subdominante“ (Grundton es, in der Analyse mit SS bezeichnet) zur „vierten Subdominante“ (SS) fortsetzt.<sup>11</sup> An dieser Stelle endet die abwärts gerichtete Quintenkette; dank der obengenannten akustischen Perzeptionsweise wird die vierte Subdominante – als mit dem DD<sup>alt</sup>-Akkord identisch erlebt und dementsprechend ganz normal über einen Dominantquartsextakkord und die für Bach so typische nichtalterierte Wechseldominante nach dem Vorhaltsakkord zur Dominante weitergeführt. Die horizontalen und vertikalen Faktoren sind in gleicher Weise wirksam: die prägnante, chromatisch von b bis d fallende Linie der Vorhaltsfiguren und zugleich deren Funktion als Bestandteil einer konsequent gesteuerten Akkordfolge.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> In einer solchen Quintenreihe fungiert jede der einzelnen subdominantischen Positionen dominantisch im Verhältnis zu dem nachfolgenden Akkord: S im Verhältnis zu SS usw.

<sup>12</sup> Diese für Moll typische Quintschrittsequenz kommentiert Carl Dahlhaus teilweise schwer

In der Kadenzbildung im Notenbeispiel 10 aus César Francks Orgelchoral in E-Dur hört man die Akkordkette im 2. Takt als eine chromatisch fallende Folge von Septimakkorden, was besagen will, daß man auch hier die alterierte Wechseldominante, den mittleren der drei Akkorde, als einen Septimakkord auf der  $\flat$ VI. Stufe (in E-Dur: c) apperzipiert.

e:  $\text{E}7$     D ———     $\text{E}\flat7$      $\text{E}\flat\text{alt}7$      $\text{D}7$     T

Notenbeispiel 10

Die Erniedrigung der Akkordquinte, die der Wechseldominante in erster Linie eine neue spezifische Farbenwirkung zuführte und gleichzeitig die funktionelle Bindung an die nachfolgende Dominantposition verstärkte, hat also auch ein deutlich zutage tretendes Phänomen mit sich gebracht: eine Aufspaltung der Wechseldominantposition in zwei Akkordpositionen: 1. den Akkord in seiner ursprünglichen Gestalt mit der II. Stufe der Skala als Grundton (in c: d), und 2. eine abgeleitete Form, deren akustisch relevanter Grundton sich im Abstand eines Tritonusintervalls von der Position des nichtalterierten Akkords befindet (in c: as).

Die Ableitungsform auf der  $\flat$ VI. Stufe manifestiert sich als eine völlig selbständige Position, die genau wie die anderen Akkorde der Tonalität verschiedenartig strukturiert sein kann. Hierfür bietet die Harmonik des 19. Jahrhunderts besonders viele Beispiele. Die Position kann zum Beispiel als Dreiklang auftreten, so daß der von der Grundform übernommene Leittonschritt ausfällt (vgl. Beispiel 11a, der ausgefallene Leittonschritt: gis-a); der Akkord kann zu einem Fünf- oder Sechsklang ausgebaut werden (Beispiel 11b). Endlich kann der Akkord sein Geschlecht ändern und als Mollakkord auftreten (Beispiel 11c).

a. (Wolf)                      b. (Wolf)                      c. (Franck)

a:  $\text{E}\flat\text{alt}$      $\text{D}^{\flat}_4$      $\text{D}7$     T    a:  $\text{E}\flat\text{alt}$     D    T    f: T<sup>o</sup>  $\text{E}\flat\text{alt}$     D    T

Notenbeispiel 11

verständlich (BJ 1956, S. 81); die Tonart wird als g-Moll statt dorisch notiertem c-Moll aufgefaßt, so daß die as-Position T. 7, die VI. Stufe in c-Moll, als eine Tiefalteration der II. Stufe in g-Moll (a) und eine Folge der „Kontraktion“ der Sequenz betrachtet wird; die Akkordreihe T. 6–8 wird danach in ihrer „nichtkontrahierten“ Form gezeigt, und zugleich

In den vorausgehenden Beispielen wurde der  $DD^{alt}$ -Akkord zur Dominante weitergeführt, teils mit und teils ohne vermittelnden Vorhaltsakkord; aber dank der akustischen Erscheinung des Akkords öffnet sich ein neuer Weg für seine Fortschreitung, nämlich die fallende Quinthschrittfolge  $bVI - bII$ . Dadurch wird der Akkordvorrat mit noch einer Position erweitert, die in demselben Tritonusabstand vom Dominantniveau liegt, wie ihn das Verhältnis  $DD - DD^{alt}$  zeigte. Es muß deshalb angemessen scheinen, analog hierzu die  $bII$ -Position als eine Ableitung von der Dominante zu betrachten und für sie das Analysensymbol  $D^{alt}$  einzuführen.

Wie man sieht, wird hier die Bezeichnung „alt“ anders gebraucht als in der funktionsanalytischen Terminologie üblich, indem der Suffix dazu dient, eine von der Grundform eines Akkords abgeleitete und im Tritonusabstand zu ihr befindliche Nebenform zu bezeichnen.

Die Folge  $DD^{alt} - D^{alt}$  findet sich recht oft in Bachs Harmonik, zum Beispiel in den abschließenden Takteten des As-Dur-Präludiums aus dem Wohltemperierten Klavier II (Notenbeispiel 12).

70 71

as: T S S ogb5 S

72 73

D  $oD_4^6$   $oD$  T = Dalt Dalt

74 75

$D_2$   $D_9$  T  $D_9$   $D_4^5$   $D_7$  T

Notenbeispiel 12

wird die Position as durch a und die Position g durch d ersetzt (Beispiel 8), was jedoch bewirkt, daß die Sequenz aus ihrer tonalen Bahn, der c-Moll-Tonalität, gebracht wird. Vgl. auch H. Federhofer (*Festschrift Heinrich Bessler zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1961, S. 345 f.) sowie Dahlhaus (BJ 1962, S. 78 f.).

Die Dominantposition T. 72, am Taktanfang als Durakkord realisiert, auf dem vierten Achtel aber in Moll verwandelt, wird trugschlüssig weitergeführt (das Analysensymbol für den Stellvertreter in Moll ist ein kursives Doppel-T), wodurch die  $DD^{alt}$ -Position erreicht wird (Grundton: fes). Darauf folgt der fallende Quintschritt, der zu der  $D^{alt}$ -Position führt, die den ganzen nächsten Takt ausfüllt (Grundton: heses), wonach der Tritonussschritt heses-es zur Grundform der Dominante leitet, die zusammen mit den folgenden Akkorden für die Tonartstabilisierung sorgt.<sup>13</sup>

Wenn der  $D^{alt}$ -Akkord als Durdreiklang auftritt, besteht er aus denselben Tönen wie die neapolitanische Subdominante (in c:  $D^{alt}$  = des-f-as,  $S_n$  = f-as-des). In der langsamen Einleitung der „Don-Giovanni“-Ouvertüre (Notenbeispiel) hat die Fortschreitung T. 3–4 im Prinzip die gleiche Akkordfolge wie T. 72–73 des Bach-Beispiels.

d:  $D_5^6$  T  $D^{alt}$  - 2  $D^{alt} = S_n$   $D_4^6$  D

Notenbeispiel 13

Der als Sekundakkord disponierte Vierklang im dritten Takt ist der  $DD^{alt}$ -Akkord in d-Moll. Er hätte dem „klassischen“ Brauch folgend unmittelbar zum  $D_4^6$ -Akkord des letzten Taktes weitergeleitet werden können; in diesem Fall wäre der Baßton des Akkords als gis notiert worden. De facto fungiert der Akkord aber als Ausgangspunkt der fallenden Quintverbindung zur  $D^{alt}$ , weshalb er dominantisch im Verhältnis zu dieser notiert ist. Diese nimmt jedoch bei ihrem Eintritt dank des verdoppelten Baßtons g den Charakter eines  $S_n$ -Akkords an (Analyse:  $D^{alt} = S_n$ ).

Ein entsprechendes Phänomen findet sich in der Arie „Seufzer, Tränen“ aus Bachs Kantate BWV 21:

c: T  $D^{alt}$   $D^{alt} = S_n$   $D_4^6$  D

Notenbeispiel 14

<sup>13</sup> Auch diese Stelle kommentiert Dahlhaus (BJ 1956, S. 83). Den Akkord auf dem dritten Schlag in T. 72, fes-as-ces, bezeichnet er als eine „chromatische Nebenstufe“ zu der VI. Stufe von As-Dur, womit eine Alteration des Akkords f-as-c gemeint ist; die darauffol-

Das Modell  $DD^{alt}-D^{alt}-D$ , das die drei letzten Beispiele zeigten, kommt häufig auch in romantischer Harmonik vor, zum Beispiel in der abschließenden Kadenz von Chopins c-Moll-Präludium oder in den zitierten Takten (Notenbeispiel 15) aus Schumanns Lied „Mit Myrthen“, wo der  $D^{alt}$ -Akkord als Mollakkord auftritt und sich damit eindeutig von der  $S_n$  unterscheidet. Die Struktur der Abfolge ist klar erkennbar trotz der etwas komplizierten Schreibweise, die die Fortschreitung  $DD^{alt}-D^{alt}$  enharmonisch notiert.

g: T      D      T      d: [D     $D^{alt}$      $D^{alt}$     D    T

Notenbeispiel 15

Die funktionelle Harmonik zeigt eine verbreitete Neigung zu Analogiebildungen. Genau wie der Grundform der Wechseldominante die Position ihrer Oberquinte vorausgehen kann – die VI. Stufe der Tonart (unten als „Dritte Dominante“ bezeichnet, Analysesymbol  $\overline{DD}$ ), treten entsprechende Kadenzformen auf, wo dem  $DD^{alt}$ -Akkord seine Oberquinte vorausgeht ( $DD^{alt}$ , in c: die es-Position).<sup>14</sup> Da sowohl der Grundform der dritten Dominante als ihrer „alt“-Ableitung Folgen reiner Oberquinten vorausgehen können, bilden sich zwei „Quinttreppen“, deren voll ausgebaute Form die schematische Aufstellung (Notenbeispiel 16) von der c-Tonalität aus zeigt: a) die Quintenreihe der dominantischen Grundformen, die von der Position fünf Quinten über dem Tonikaneiveau ausgeht (fünfte Dominante), und b) die im Tritonusabstand zur a-Reihe befindliche Reihe, die von den Grundtönen der entsprechenden abgeleiteten „alt“-Formen gebildet wird.

Notenbeispiel 16

gende Position heses-des-fes (T. 73) wird als eine entsprechende Alteration der II. Stufe der Tonart, b-des-f, aufgefaßt. Die Nebenstufentheorie bringt also mit sich, daß auch der Grundton eines Akkords alteriert werden kann, ein Standpunkt, dem ich nicht folgen kann, da zwei Akkordstrukturen, deren Grundtöne sich im Abstand eines Halbtons voneinander befinden, wie später gezeigt wird, einen Positionswechsel repräsentieren.

<sup>14</sup> Vgl. Griegs Klavierkonzert, Satz 1, die beiden letzten Takte vor Buchstabe C, oder bei Bach im „Confiteor“ der h-Moll-Messe T. 126–127 die Fortschreitung f-b in d-Moll.

Wie man sieht, ist die „alt“-Reihe eigentlich keine Neubildung, da sie mit der Reihe der Subdominantpositionen (S-SS-SS usw.) identisch ist; zum Beispiel die es-Position:  $\underline{SS} = \underline{DD}^{\text{alt}}$ , die as-Position:  $\underline{SS} = \underline{\underline{DD}}^{\text{alt}}$  (vgl. die Analyse von Beispiel 9, T. 7).

Im Notenbeispiel 10, César Francks E-Dur-Choral, enthält der 2. Takt eine chromatisch fallende Reihe von Septimenakkorden, die von der VI. Stufe der Tonalität, der Position der dritten Dominante ausgeht. Im Notenbeispiel 17 aus Griegs Ballade op. 24 führt der „Aufschwung“ von der einleitenden Tonika bis zu der Position auf dem noch höheren Niveau, die der vierten Dominante in abgeleiteter Form entspricht (in g-Moll: Grundton der Grundform: h, Ableitung: f).

g: T       $\underline{\underline{D}}^{\text{alt}}$        $\underline{D}$        $\underline{D}^{\text{alt}}$        $\underline{D}$       T

(5)      (4)      (3)      (2)      (1)

Notenbeispiel 17

Beide Progressionen (Beispiele 10 und 17) könnte man mit Ernst Kurth als „chromatische Rückungen“ bezeichnen;<sup>15</sup> auch der Ausdruck „eine auskomponierte chromatische Tonleiter“ findet sich angewandt;<sup>16</sup> wie man sieht, zeichnet aber eine solche Charakteristik nur die halbe Wahrheit – die Akkordfolgen sind unzweideutig funktionell bedingte Derivate der Quinthschrittsequenz, deren Grundform in Beispiel 10 cis-fis-h-e und in Beispiel 17 h-e-a-d-g ist. Die chromatisierte Sequenz entsteht, wenn die Grundformen in jedem zweiten Glied durch die entsprechenden abgeleiteten Formen ersetzt werden.

Die beiden letztgenannten Beispiele sind typische Exponenten späromantischer Harmonik; Fortschreitungen ähnlicher Art kommen aber auch bei Bach vor. In der zweiten der beiden hier zitierten Perioden des Chorals „Es ist genug“ (Beispiel 1) bemerkt man vom Auftakt zum 5. Takt ab eine Akkordfolge, die mit der des Grieg-Beispiels (Beispiel 17) nahezu identisch ist. Auch bei Bach ist die höchstgelegene Position die „alt“-Form der vierten Dominante (in a-Moll Grundton g), die chromatisch zur dritten Dominante weitergeführt wird; die nachfolgende dritte Positionskategorie wird bei Bach aber durch den S6-Akkord vertreten und nicht wie bei Grieg durch  $\underline{DD}^{\text{alt}}$ ; eines der vielen Beispiele dafür, daß Akkorde, die der gleichen Positionskategorie angehören, füreinander eintreten können. In beiden Fällen folgt die Fortsetzung zur Dominante. Die bei Grieg etwas schematisch konzipierte, parallel geführte Akkordreihe hat bei Bach die Gestalt einer meisterlich geformten Kette, deren chromatisch fallender Baß-

<sup>15</sup> *Romantische Harmonik*, 1923, S. 219 ff.

<sup>16</sup> H. Keller, a. a. O., S. 57.

gang durch die entgegengesetzt gerichtete, hochliegende Tenorlinie in seiner Wirkung verstärkt wird.

Hier meldet sich die Frage, ob es auch für die Subdominantpositionen, die in großem Ausmaß als Septimenakkorde auftreten, abgeleitete Formen gibt, die wie die dominantischen im Tritonusabstand von den Grundformen liegen. Gegebenenfalls müßte sich beispielsweise für die Grundform der tonalen Kadenz, I-IV-V-I, eine Variante finden lassen, in der die IV-Position von einer Akkordbildung auf der Leittonstufe der Tonalität vertreten wird.

In seinem Buch „Structural Functions of Harmony“ macht Schönberg auf folgendes Beispiel aus Strauss' „Salome“ aufmerksam:

es: T ————— Salt D T

Notenbeispiel 18

Den Akkord im 3. Takt bezeichnet Schönberg als innerhalb der es-Moll-Tonalität schwer deutbar.<sup>17</sup> Der Grundton dieses Akkords ist unzweideutig d, worauf auch die Notation hinweist; seine None liegt im Baß, zunächst als große (e) und dann als kleine None (dis = es); die d-Position entspricht dem Leitton der es-Tonalität und führt zu der obenerwähnten Folge I-VII-V-I.<sup>18</sup>

Bei Bach tritt die S<sup>11</sup>-Position weniger dreist in Erscheinung; gewöhnlich geht dem Akkord die Grundform der Subdominante voraus. Ein charakteristisches Beispiel bietet der Anfang des Rezitativs der „Chromatischen Fantasie“, eine der am häufigsten kommentierten Stellen von Bachs Harmonik (Notenbeispiel 19).

a: D<sub>4</sub><sup>6</sup> D<sub>4</sub><sup>5</sup> D + T SD<sub>9</sub> +S Salt

Notenbeispiel 19

<sup>17</sup> *Structural Functions of Harmony*, London 1969, S. 77: „a harmony ... which seems difficult to explain“; der Akkord wird als II aufgefaßt.

<sup>18</sup> Kadenzbildungen, die S<sup>alt</sup>-Positionen enthalten, sind keineswegs selten in der Harmonik der Hoch- und Spätromantik. Vgl. zum Beispiel Griegs Klavierkonzert, Satz 1, T. 30, a-Moll: Salt – DD<sup>alt</sup> – D, oder von Richard Strauss das Lied „Schwung“ op. 77/2, T. 39 bis 40, F-Dur: DD<sup>alt</sup> – Salt – D.

Der Quartvorhalt in der einleitenden a-Moll-Kadenz, zuerst vor der Dominante und dann vor der Durtonika, erhält motivische Bedeutung. Nach der Dominantisierung der Tonikaposition auf dem 3. Taktschlag in T. 49 (die Töne b und g der Oberstimme) folgt die regelrechte Weiterführung zur Subdominante, welche letztere gleichfalls mit einem Quartvorhalt (g-fis) eintritt. Die Progression setzt dann mit der verminderten Quintenfolge d-as fort; die as-Position tritt auf dem 2. Viertel in T. 50 als voll ausgebauter Sekundakkord, der mit einem Nonenvorschlag (heses-as) eingeführt wird, in Erscheinung, ist aber in Wirklichkeit bereits ganz am Anfang des Taktes erreicht: Die beiden Achtel des-c bilden noch einen Quartvorhalt, diesmal über dem Akkordgrundton as. Die vier eckigen Klammern zeigen das melodische Sequenzmuster der Quartvorhalte. Die Fortschreitung IV-VII ist verschleiert durch die Schreibweise des S<sup>alt</sup>-Akkords, die – wie später gezeigt wird – die Leittonposition aus Rücksicht auf die Weiterführung des Akkords enharmonisch notiert.

Die Art und Weise, auf welche der S<sup>alt</sup>-Akkord eingeführt wird, ist sehr raffiniert; da der Quartvorhalt des-c unbegleitet auftritt, versteht man den harmonischen Zusammenhang erst richtig in dem Augenblick, in dem sich der vollständige Akkord auf dem 2. Viertel des Taktes offenbart. Man braucht sich deshalb nicht zu wundern, daß Hans Theodor David in seinem Artikel „Die Gestalt von Bachs Chromatischer Fantasie“ die betreffende Stelle folgendermaßen kommentiert: „des' c' folgen, und jede harmonische Verwandtschaft erscheint ausgeschaltet.“<sup>19</sup>

Max Zulauf bringt folgenden Kommentar: „Mit einer in Bachs Werk überhaupt einzig dastehenden chromatischen Rückung gelangt er vom A-Dur-Akkord unvermittelt in den Septakkord auf As“,<sup>20</sup> eine Betrachtungsweise, die darauf beruht, daß Zulauf die beiden Positionen in der zweiten Hälfte von T. 49 außer acht läßt.

Die hier auftretende Folge S-S<sup>alt</sup> ist die übliche, weil sie das zweite Glied der Quintschrittsequenz I-IV-VII-III usw. ist. Der verminderte Quintschritt IV-VII führt die Sequenz hinüber zu der „Quintentreppe“ der abgeleiteten Subdominantenpositionen, S<sup>alt</sup>-SS<sup>alt</sup>-SS<sup>alt</sup>: usw., die mit der Reihe der dominantischen Grundformen identisch ist (vgl. Beispiel 16a) und deshalb ohne weiteres direkt in die Tonikaposition einmünden kann (a-Moll-Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier II, T. 9; Notenbeispiel 20).

g: S D    S    Salt    SSalt  
 o [ D ] b5    D    o D, b5    D    - 2    T

Notenbeispiel 20

<sup>19</sup> BJ 1926, S. 41.

<sup>20</sup> Zulauf, S. 87.

Die Grundtöne der Sequenzkette folgen den Stufen der Tonart, hier G-Dur (in Moll werden gewöhnlich die Stufen des reinen Moll benutzt), während die übrigen Akkordtöne leiterfremde Töne sein können. Charakteristisch sind die Akkordstrukturen mit erniedrigter Quinte (vierter und sechster Akkord); ohne diese Alteration (im Baß fis statt f bzw. e statt es) würde die Akkordfolge einen wesentlichen Teil ihrer Spannkraft einbüßen, und durch sie, das heißt durch die Halbtonschritte f-e und es-d, wird die funktionelle Weiterführung der beiden Mollakkorde verstärkt. Die chromatisch fallende Linie, die hier im Baß liegt, wird eben dadurch zu einem typischen und wesentlichen Element der Satzstruktur.

Wir müssen uns mit noch einem Akkordfortschreitungsmodell befassen, das nicht selten sowohl bei Bach als in späteren Phasen der Funktionsharmonik auftritt. Dieses Modell erscheint oft in Verbindung mit einem modulatorischen Verlauf und ersetzt die normale Folge IV-V-I durch die Progression  $\flat$ VII-V-I.

Der  $\flat$ VII-Akkord mit seiner Weiterführung zur Dominante findet sich zum Beispiel in den Takten aus César Francks „Prélude, Choral et Fugue“ (Notenbeispiel 21).

The musical notation shows a sequence of chords in G major and E minor. The first chord is labeled 'fis: D7'. The second chord is labeled 'D<sup>alt</sup>'. The third chord is labeled 'e:  $\flat$ VII'. The fourth chord is labeled 'D'. The notation includes a double bar line and an equals sign between the second and third chords, indicating a functional equivalence.

Notensbeispiel 21

Der Trugschluß in T. 2 führt zu der  $DD^{alt}$ -Position in fis-Moll, deren Grundton d ist; dieser Akkord permutiert zu der  $\flat$ VII-Position in e-Moll, die zur Dominante von e-Moll weitergeführt wird. Der Permutationsakkord hat in e-Moll unverkennbar subdominante Funktion; er hat ja auch große Ähnlichkeit mit dem  $^{\circ}S6$ -Akkord der Tonart (in e-Moll a-c-e-fis), in den er verwandelt werden könnte, wenn d durch e ersetzt würde. Tatsächlich übertrifft diese Variante der Subdominante den „Mutterakkord“ mit Bezug auf funktionelle Dynamik (Notensbeispiel 22).

The musical notation shows two examples of chord progressions, labeled 'a.' and 'b.'. Example 'a.' shows a progression from e:  $^{\circ}S6$  to D to T. Example 'b.' shows a progression from  $S\flat$  VII to D to T.

Notensbeispiel 22

Anstelle der Wendung e-dis-e im Tenor (a) steht die intensivere, chromatisch aufsteigende Tonfolge d-dis-e (b), deren Wirkung durch die zu Gegenbewegung auffordernden Zusammenklänge Sekunde-Terz in den beiden Unterstimmen noch unterstrichen wird. Typisch ist es, daß der  $\flat$  VII-Akkord als Sekundakkord auftritt, weil dadurch die Spannung zur Dominante hin besonders stark hervorgehoben wird.

Auch Bach benutzt diesen Akkord auf ähnliche Weise als Permutationsakkord und gleichfalls als Sekundakkord, so in der Sarabande der vierten Englischen Suite (Notenbeispiel 23).

c: T  $\sharp$  D $\frac{6}{4}$  D T T

T  $\left[ \begin{array}{l} \text{SD} \\ \text{d: } \text{S} \flat \text{VII D } -2 \quad \text{T}_3 \text{ D } \quad \text{T D T} \end{array} \right.$

Notensbeispiel 23

Der septimierte Tonikaakkord am Ende von T. 3 könnte zu der Subdominante von C-Dur führen, verwandelt sich aber statt dessen in den Akkord  $\text{S} \flat \text{VII}$  in d-Moll; dieser Umdeutungstyp ist der von Bach am häufigsten angewandte; er verschiebt die Tonalitätsebene um eine große Sekunde nach oben.

Gelegentlich erscheint die  $\text{S} \flat \text{VII}$ -Permutation in einer Sequenzkette, wodurch die aufsteigende chromatische Bewegung, die entweder offen zutage tritt oder latent zur Stelle ist, verlängert wird. Max Zulauf macht auf diese chromatische Folge aufmerksam, die sich im Gegensatz zu dem Derivat der Quintenfortschreitungssequenz nach oben bewegt.<sup>21</sup> Dies illustriert er mit einem Beispiel aus Bachs d-Moll-Konzert für zwei Violinen (nur die Grundstruktur der Fortschreitung wird gezeigt) (Notensbeispiel 24).

Die chromatisch aufsteigende Linie liegt in der Mittelstimme. Zulauf bezeichnet den F-Dur-Sekundakkord als eine mediantische Zwischendominante im Verhältnis zu dem nachfolgenden D-Dur-Akkord; aber sowohl seiner Plazierung als seiner Struktur nach ist er – wie angegeben – eine Variante der Subdominante von g-Moll.

Die Folge  $\flat \text{VII-V-I}$ , als Fortschreitungsmodell betrachtet, scheint auf einen Sequenztyp zurückzugehen, der bereits im frühen Barock häufig vorkommt, die Stufenfolge in Dur I-IV, II-V, III-VI mit ihren sequenzierenden, aufwärts steigenden Quartfolgen. In der älteren Form dieses Sequenzmodells treten die II- und III-Positionen als Molldreiklänge auf, während sie in einer Bach näher liegenden Zeit in Dur erscheinen, woraus die chromatisch aufsteigende Linie (in C-Dur:

<sup>21</sup> Ebenda, S. 46f.

f: T  
 g:  $\begin{matrix} \text{S D} \\ \text{S } \flat \text{ VII} \end{matrix}$  D

T  
 c:  $\begin{matrix} \text{S D} \\ \text{S } \flat \text{ VII}^{\circ} \end{matrix}$  D T

Notenbeispiel 24

e-f, fis-g, gis-a) resultiert. Diese auf Tradition gegründete Form der Sequenz mit ihren paarweise zusammengehörigen Dreiklängen findet sich auch bei Bach,<sup>22</sup> besonders typisch in den „Acht kleinen Präludien und Fugen“, zum Beispiel in den Anfangstakten des Präludiums in C-Dur, im Präludium in d-Moll, T. 13 ff., oder am Anfang des Präludiums in F-Dur (Notenbeispiel 25).

I  
 IV  
 II  
 V

f: T S D D

Notenbeispiel 25

Wenn man sich die Takte 5, 6 und 7 aus ihrem Zusammenhang gelöst denkt und den B-Dur-Akkord in T. 5 septimisiert, das heißt  $\flat$  im Baß durch  $\sharp$  ersetzt, erhält man das  $\flat$  VII-V-I-Modell.

In der im Notenbeispiel 26 angeführten Variante der aufsteigenden Quartensequenz, der machtvollen Akkordfolge der F-Dur-Tocatta BWV 540, ist dagegen die V-Position septimisiert, während der vorausgehende  $\flat$  VII-Akkord als Dreiklang erscheint, so daß die ursprüngliche paarweise Einteilung der Sequenz erhalten bleibt.

<sup>22</sup> Vgl. Beispiele 5 und 7 sowie Spitta II, S. 927 und 929.

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system includes chord symbols:  $f: D_4^5$ ,  $D7$ ,  $ges: [D_2]$ ,  $as: [S^b VII]$ , and  $D_2$ . The second system includes chord symbols:  $b: [S^b VII]$ ,  $D_2$ , and  $f: [S^b VII]$ . The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Notenbeispiel 26

Mit der trugschlüssigen Wendung T. 1–2, die besonders stark wirkt, weil der stellvertretende Akkord unmittelbar mit hinzugefügter Septime (dem Baßton ces) auftritt, wird die des-Position erreicht, und von dieser aus beginnt die aufsteigende Quartenssequenz: des-ges, es-as, f-b, eine Verschiebung im Verhältnis zu dem üblichen Modell, der die vorliegende Akkordfolge ihre intensive Wirkung verdankt. Die chromatisch steigende Linie ist latent zur Stelle mit der Tonfolge e-f-ges-g-as-a-b (T. 1–7).

Untersucht man die Fortsetzung des Rezitativs der Chromatischen Fantasie (die einleitenden Takte behandelten wir in Verbindung mit Beispiel 19), findet man auch dort die Fortschreitung  $S^b VII-D-T$  als die basale Struktur dieses Abschnitts (die figurative Ornamentik der Akkordpositionen ist hier nur teilweise wiedergegeben; Notenbeispiel 27).

Wie schon bei der Analyse von Beispiel 19 erwähnt, repräsentiert der As-Dur-Sekundakkord in T. 50 die  $S^{lt}$ -Position der a-Tonalität; er ist enharmonisch notiert, weil er bei seiner Weiterführung als  $S^b VII$  in b-Moll fungiert; daß er als Sekundakkord erscheint, ist für ihn typisch. Die Progression zur Dominante zeigt den charakteristischen absteigenden Halbtonschritt im Baß (ges-f), der aber erst T. 54, wo sich die Dominante als Grundakkord findet, manifest wird. Die darauffolgende Tonikaposition (T. 55) wird von des, ihrer Mollterz, vertreten, die schon der vorausgehende Antizipationston hervorhebt. Darauf folgt  $DD^{lt}$  von b-Moll (wäre der Akkord zur Dominante von b-Moll weitergeführt worden, so hätte im Baß e stehen müssen); dieser Akkord verwandelt sich in  $S^b VII$  von As-Dur. T. 57 verschiebt eine sequenzierende Wiederholung dieses Modulationsganges das Tonartenniveau noch einmal eine große Sekunde nach unten (ges-Moll, als fis-Moll notiert). Die drei Umdeutungsakkorde T. 50, 55

50 51 52

a: [Salt]  
b: [Sb VII] ————— D9

53 54 55

b: \_\_\_\_\_ °T [Dalt]  
as: [Sb VII]

56 57 58

as: D \_\_\_\_\_ T [Dalt]  
fis: [Sb VII] D9

59 60 61

fis: \_\_\_\_\_ D T D<sup>6/4</sup> D [D9] D9 T

62 63 67 68

cis: \_\_\_\_\_ d: [Dalt] D g: [T] D T

und 57 werden jeder wie ein  $S\flat VII$ -Akkord weitergeführt, sie treten aber nicht, wie bei Bach üblich, als  $SD$ -Positionen in Erscheinung; die Umdeutungen zeigen hier Formen, die sich in spätromantischer Harmonik wiederfinden, zum Beispiel die Permutationen T. 55 und 57, die von  $DD^{alt}$  ausgehen und mit jener identisch sind, die wir bei César Franck fanden (vgl. Beispiel 21). In T. 62 ist der  $DD^{alt}$ -Akkord auf dieselbe Weise Ausgangspunkt für einen modulatorischen Verlauf mit der Umdeutung  $cis:DD^{alt} = d:D$ , ein Umdeutungstyp, der gleichfalls bei den Romantikern vorkommt, wo jedoch seine spiegelverkehrte Umwendung  $D = DD^{alt}$  üblicher ist. Die Vorschlagsfiguren, die den Anfang des Rezitativs motivisch prägen (Beispiel 19), treten hier ebenso zahlreich auf (vgl. die Quartvorschläge T. 51, 52, 54, 56, 59 und 61 sowie die Nonenvorschläge T. 58 und 63).

Max Zulauf faßt in seiner Abhandlung über Bachs Harmonik diese Stelle als eine Sequenzkette auf, die aus drei absteigenden Terzfolgen besteht:  $As-F$  (T. 50–54),  $Ges-Es$  (T. 55–56) und  $E-Cis$  (T. 57–58);<sup>23</sup> die Fortschreitungen von Paar zu Paar werden als „chromatische Rückung“ charakterisiert ( $F-Ges$  und  $Es-E$ ). T. 55 und 57 repräsentieren also nach Zulauf nur eine Position, die Tonikastellvertreterakkorde, eine Auffassung, die gar nicht unberechtigt ist; die Betrachtungsweise im ganzen genommen zeichnet aber kein Bild des funktionellen Zusammenhangs der Sequenz.

Vom Standpunkt der Harmonik aus gesehen ist die chromatisch absteigende Linie im  $Ba\flat$ :  $ges-f$ ,  $fes-es$  und  $d-cis$  (T. 50–54, 55–56 und 57–58) die natürliche Konsequenz der dreimal wiederholten Akkordfolge  $S\flat VII-D$ , mit dem ersten Akkord als Sekundakkord. Carl Dahlhaus faßt in seinem Artikel „Versuch über Bachs Harmonik“ die Akkordfolge genau umgekehrt als das Resultat dieser  $Ba\flat$ -Linie auf;<sup>24</sup> diese wird als eine enharmonische Umschreibung eines „chromatischen Quartgangs“ betrachtet, der von einer  $fis$ -Moll-Tonika ausgeht (T. 50), weshalb der ganze vielfältig modulierende Verlauf T. 50–60 als  $fis$ -Moll analysiert wird. Die Akkordfolge wird mit dem in Beispiel 20 wiedergegebenen Takt aus dem  $a$ -Moll-Präludium in Parallelen gesetzt, wo sich gleichfalls ein chromatisch absteigender  $Ba\flat$ -Gang findet. Beide Stellen folgen nach Dahlhaus einer Sequenzkette, die aus drei physischen Kadenzstellen besteht und deren erstes Glied in Beispiel 20 von dem zweiten und dritten Achtel des Taktes gebildet wird (Akkordfolge:  $e$ -Moll-Sextakkord –  $Fis$ -Dur-Grundakkord). Was das Rezitativ anlangt, wird angenommen, daß das phrygische Kadenzmodell mit dem Akkordwechsel von T. 50 bis 54 beginnt. Der Akkord in T. 50 besteht zwar aus den Tönen  $ges-as-c-es$ , aber von diesen werden nur  $ges$  und  $es$  als „konstitutiv“ aufgefaßt, während  $as$  und  $c$  als „Ausfüllungen“ gesehen werden, die an die Stelle von  $b$  treten, eine Betrachtungsweise, die zu der Konstruktion des phrygischen Sextakkords  $ges-b-es$  führt, der zu dem  $F$ -Dur-Akkord T. 54 weiterschreitet. Diese Gedankenreihe kann gerechtfertigt erscheinen, soweit es sich um die Akkordfolge im  $a$ -Moll-Präludium handelt, obgleich eine Auffassung dieser Stelle als Quintschrittsequenz näherzuliegen scheint (vgl. die Analyse von Beispiel 20). Aber daß die harmonische Grundlage von T. 50 des Rezitativs ein phrygischer Sextakkord sein soll, scheint nicht denkbar – die figurative Oberstimme des Taktes muß ja doch auch mit in Betracht gezogen werden, und ihr kann auf keinen Fall der Akkord  $ges-b-es$  unterlegt werden, wohingegen sowohl die Figuration als auch die Harmoniefolge auf den  $As$ -Dur-Sekundakkord  $ges-as-c-es$ , die Subdominantposition in ihrer speziellen Variantform, deutet.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Zulauf, a. a. O., S 87.

<sup>24</sup> BJ 1956, S. 84.

<sup>25</sup> Es sei darauf hingewiesen, daß Carl Dahlhaus (BJ 1956, S. 77, Fußnote 8) die Akkordfolge, die die Grundlage für die Progression des Rezitativs bildet, in anderem Zusammenhang beobachtet hat: „Im  $d$ -Moll-Präludium aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klavier“.

Charakteristisch für Bachs Harmonik erscheint die überaus präzise Notierungsweise. Die Akkorde sind, wenn irgend möglich, in Übereinstimmung mit ihrer Rolle im funktionellen Zusammenhang geschrieben, ein Umstand, der überzeugend dargetut, wie klar die harmonische Struktur erkannt und geformt ist. Der bei Bach so häufige unvollkommene Nonenakkord ist in diesem Zusammenhang besonders aufschlußreich. Kombiniert mit einem Orgelpunkt tritt er oft in langen zusammenhängenden Ketten auf, wie etwa in der abschließenden Kadenz der Chromatischen Fantasie (Notenbeispiel 28).

d: +T    SD    S    D    DS    D $\flat$     D    +DS    o -  
 (4) — (3) — (2) (4) —

e    a    d    e    a    d    e    g    a    d  
 D $\flat$     D    DS    D $\flat$     D    DS    D $\flat$     S    D    +T  
 — (3) — (2) (4) — (3) — (2) (4) — (3) — (2) — (1)

Notenbeispiel 28

viers (T. 8) und im zweiten Satz des d-Moll-Konzerts für zwei Violinen (BWV 1043), T. 30, folgen dem Akkord f-g-b-d die Akkorde a-Moll: V-I.“ Was das Konzert betrifft, handelt es sich um die Stelle, die mein Beispiel 24, T. 2–3, zeigt; im d-Moll-Präludium ist es nachstehender modulatorischer Übergang, der die Umdeutung auf typische Art und Weise über den SD-Akkord vor sich gehen läßt: (Notenbeispiel 27a)

g: T ———— [SD  
 a: S $\flat$  VII D ———— T  
 (4) — (3) — (2) (4) — (3) — (2) — (1)

Notenbeispiel 27a

Die funktionelle Struktur der Harmoniefolgen geht unmittelbar aus der Schreibweise der Nonenakkorde hervor; sie zeigt, daß die Akkordkette als ein einziger großer Spannungsbogen gedacht ist, in dem die Positionsfolge DS-DD-D dreimal zum Tonikazentrum strebt, aber erst beim vierten und letzten Anlauf endgültig entspannt wird.<sup>26</sup>

Unter gewissen Umständen können jedoch stimmführungsmäßige Rücksichten die Schreibweise eines Akkords beeinflussen, so daß sie nicht mit seiner funktionellen Plazierung übereinstimmt. So etwa im „Crucifixus“ der h-Moll-Messe, dessen ostinater Baß Bach zu einer Reihe phantasievoller harmonischer Ideen angeregt hat. Eine davon ist bereits in Beispiel 3 gezeigt worden; die Takte 37 bis 41 im Notenbeispiel 29 repräsentieren harmonisch gesehen die Kulmination des Satzes.

37 38 39 40 41

e a d g eis a d e

e: T S7 S6 SS SS SS alt S SS6 SD

Notenbeispiel 29

Der Nonenakkord am Anfang des Taktes 38 indiziert mit seiner Schreibweise den Grundton h, aber eine Analyse der beiden ersten Takte deutet auf die fallende Quintenreihe e-a-d-g. Der Grundton des Akkords ist deshalb in Wirklichkeit d, und darum hätte der Baßton eigentlich es sein sollen; die Schreibweise dis geht auf die unveränderliche Ostinatofigur zurück. Der Grundton des folgenden Akkords ist g; seine Mollterz hätte deshalb als b und nicht als ais notiert werden sollen; ais ist aber ein leittonartiger Zierton zwischen c und h im Sopran. Aus ähnlichem Anlaß – die Wendung f-dis-e, mit der der Alt in T. 38-39 den Sopran imitiert – erscheint die Durterz der nachfolgenden cis-Position als

<sup>26</sup> Peter Benary, der diese Stelle in seinem Aufsatz *Zur Methode harmonischer Analysen bei J. S. Bach* (BJ 1962, S. 80ff.) kommentiert, faßt die fallende chromatische Linie, die aus der Nonenakkordfolge resultiert, als das Essentielle auf, während es in bezug auf die analytische Bestimmung der Fortschreitungen heißt: „Es bedarf wohl kaum des Hinweises, daß eine nur-harmonische Analyse dieser Takte ebenso kompliziert wie unvollkommen und unergiebig wäre“ (a. a. O., S. 87). Wenn die Stelle als schwer analysierbar bezeichnet wird, hängt das damit zusammen, daß die DS-Akkorde dominantisch aufgefaßt werden.

f statt eis. Die Wendung wird spiegelverkehrt in T. 39–40 vom Tenor (a-c-h) und einen Takt später vom Baß (d-f-e) nachgeahmt.

Die Progression der ersten zwei Takte zeigt die für Moll charakteristische Quintschrittsequenz; der Akkordwechsel T. 38–39 würde normalerweise zu einem abermaligen reinen Quintschritt nach unten geführt haben, wodurch die DD<sup>11</sup>-Position erreicht worden wäre (vgl. die Sequenz Beispiel 9). Aber das cis des Ostinatobasses zwingt zu einem verminderten Quintschritt, so daß der Übergang zu der Reihe der dominantischen Grundformen ein Glied früher kommt als gewöhnlich.<sup>27</sup> Die satztechnische Struktur dieses kurzen Abschnitts zeugt von einer Meisterschaft, die gleicherweise kontrapunktische und harmonische Aspekte bietet; das Chaconnethema wird mit einem imitatorischen Element, einem Motiv und dessen spiegelverkehrter Umwendung kombiniert, und diese beiden Komponenten werden durch eine stringent disponierte harmonische Fortschreitung zusammengehalten.

In seinem Aufsatz „Studien zur Harmonik Joh. Seb. Bachs“ berührt Hermann Keller die Frage, in welchem Ausmaß die enharmonische Umdeutung bei Bach vorkommt.<sup>28</sup> Er konstatiert, daß sie nur ausnahmsweise auftritt, und gibt zwei Beispiele aus Bachs kirchlichen Werken, zwei Rezitative, deren stark modu-

a.   
 cis   
 fis: D   
 c: Dalt T D<sup>6</sup> D T

b.   
 cis   
 cis: T   
 g: Dalt T D T

Notenbeispiele 30a und 30b

<sup>27</sup> Vgl. Zulaufs Bemerkungen zu dieser Stelle (S. 130ff.); der Akkord auf dem 2. Taktschlag in T. 38 wird als B-Dur analysiert, und dies dürfte zu der folgenden Bemerkung geführt haben: „Läßt sich an dieser Stelle die Tonalitätsbehauptung noch aufrechterhalten?“, eine Frage, die Zulauf jedoch mit ja beantwortet trotz der komplizierten Struktur der Akkordfolge (speziell vom 2. zum 3. Takt): „Die Wirkung in Worte zu fassen, ist ebenso unmöglich wie diejenige des im dritten Takt folgenden Akkordes cis-f-gis-h.“

<sup>28</sup> BJ 1954, S. 63f.

lierender Verlauf von ausdrucksvollen Texten inspiriert ist; in dem einen Beispiel sind es die Worte „in wundervoller Art“ (Kantate BWV 121), in dem anderen „erbarmt euch, haltet ein“ aus dem Rezitativ „Erbarnt es Gott“ (Matthäus-Passion) (Notenbeispiele 30a und b).

In beiden Fällen führt die Modulation zu einem Tonartenniveau im Tritonusabstand von der Ausgangstonart (fis-c, cis-g), und beidemale ist der unvollkommene Nonenakkord das verbindende Glied zwischen den beiden Tonarten. Die übliche Betrachtungsweise erklärt den Verlauf der Modulation als bedingt durch die „vierdeutige“ Natur des Nonenakkords, in Beispiel 30a der Akkord eis-gis-h-d, dessen Grundton cis man sich nach g verlegt denkt, so daß sich der Akkord enharmonisch in die Dominante von C-Dur f-as-h-d verwandelt. Das Ohr faßt aber in Wirklichkeit den modulatorischen Übergang als den chromatischen Positionswechsel cis-c auf, in welchem die cis-Position, wie aus der Analyse hervorgeht, den  $D^{\text{alt}}$ -Akkord der c-Tonalität, hier enharmonisch notiert, repräsentiert. Die Weiterführung des  $D^{\text{alt}}$ -Akkords geht also nicht den normalen Weg über D nach T (vgl. Beispiel 12, T. 73–74); der Akkord wird vielmehr direkt in die Tonika aufgelöst, eine Halbtonfolge, die ohne Zweifel die  $DD^{\text{alt}}$ -D-Wendung zum Vorbild hat. Die Fortschreitung  $D^{\text{alt}}$ -T tritt erst im 19. Jahrhundert häufiger auf.

Die große Orgelfantasie in g-Moll BWV 542 enthält ein Beispiel ähnlicher Art. Auch hier tritt der unvollkommene Nonenakkord zweimal in einem Zusammenhang auf, der wie enharmonische Umdeutung wirken kann, ohne es doch zu sein (Notenbeispiel 31).

Der letzte Akkord in T. 14 permutiert scheinbar von der Dominante von D-Dur (Grundton ist a) zur Dominante von h-Moll (Grundton ist fis). Bach schreibt aber den Akkord als nach D-Dur gehörig: cis-e-g-b; wäre der Akkordwechsel wirklich als eine Modulation nach h-Moll gedacht, hätte Bach nicht b, sondern

14

15

d: D

$\psi_9$  T

g: S

g: S

16

17

g: S

$D^{\text{alt}}$  D

$\psi_9$  T  $D_5$  T

Notensbeispiel 31

ais geschrieben; die h-Moll-Position repräsentiert folglich den stellvertretenden Akkord des Trugschlusses in D-Dur, der danach als dritte Dominante (Position 4) zur S (Position 3) weitergeführt wird.

Mit dem fallenden Quintschritt T. 15–16 wird die c-Position erreicht, die mit Tonikaqualität eintritt, aber als S in g-Moll fungiert, und von hier aus wird die g-Moll-Kadenz T. 17 über die Akkorde D<sup>alt</sup>-D (Grundtöne as-d) erreicht.<sup>29</sup> Die spannungsvolle Mehrdeutigkeit, auf der die besondere Wirkung dieser Akkordfolge beruht, entspringt nicht zum wenigsten aus der die Tonalität verschleiern Bewegung des Basses: b-d, d-es; die dynamische Steigerung zum c-Moll-Akkord hinauf (T. 16) wird von der latenten, chromatisch aufsteigenden Linie a, b-h, h-c unterstrichen.

Das Studium von Bachs Harmonik macht deutlich, wie eng die horizontalen und vertikalen Elemente miteinander verknüpft sind. Dies macht sich nicht nur da geltend, wo es sich um homophon geprägte Sätze handelt wie beispielsweise die Chromatische Fantasie oder die g-Moll-Fantasie; ein entsprechendes „Zusammenwirken kontrapunktischen und harmonischen Denkens im einzelnen“<sup>30</sup> läßt sich auch in Bachs polyphonen Strukturen beobachten. Gelegentlich kann sich das Erlebnis Bachscher Musik so gestalten, daß die motorische Energie des Linienspiels den harmonischen Zusammenhang verschleiert und ihm ein ungewisses, abwartendes Gepräge gibt; aber handelt es sich da nicht gerade um die Ausnahmen, die die Regel bestätigen?

Anfangs der 1770er Jahre hatte Kirnberger seine auf dem Grundbaßprinzip beruhende Methode entwickelt. Dies veranlaßte den Breslauer Organisten Johann Georg Hoffmann, Kirnberger brieflich zu einer Analyse der h-Moll-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier I aufzufordern.<sup>31</sup> Vermutlich hat Hoffmann diese Fuge für so ausgeprägt kontrapunktisch-linear gehalten, daß er eine durchgeführte harmonische Analyse für unmöglich ansah. Die komplizierte Harmonik des Satzes hebt auch der Bachschüler Agricola hervor: „eine harmonisch sehr intricate Fuge“,<sup>32</sup> und später Forkel: „eine seiner verwickeltesten“<sup>33</sup>. Kirnberger kommt der Aufforderung entgegen; seine Analyse der Fuge zusammen mit „einem leichteren Preludium von demselben Verfasser“, nämlich dem a-Moll-Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier II, ist als Supplement („Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie“, 1773) zu seinem zwei Jahre früher veröffentlichten ersten Teil von „Die Kunst des reinen Satzes“ erschienen. Als Bach-Schüler stand Kirnberger der Quelle nahe; mit Bezug auf Bachs Satzstrukturen wünscht er festzustellen, daß „alle seine Ausarbeitungen, so verwickelt einige auch anfangs scheinen mögen, auf einen natürlich fortschreitenden Grundbaß und auf zwey simple Grundaccorde zurückführen, den Dreyklang und den wesentlichen Septimenaccord“.

<sup>29</sup> Vgl. Dahlhaus, BJ 1956, S. 86 f.

<sup>30</sup> So formuliert Carl Dahlhaus in seinem Aufsatz *Bemerkungen zu einigen Fugen des Wohltemperierten Klaviers*, BJ 1954, S. 40.

<sup>31</sup> Dok III, Nr. 781, S. 258 ff.

<sup>32</sup> Dok III, Nr. 809, S. 293.

<sup>33</sup> Dok III, Nr. 842, S. 335.

Notenbeispiel 32 zeigt eine funktionsharmonische Analyse der ersten Durchführung der h-Moll-Fuge. Den ersten fünf Taktten ist außerdem Kirnbergers Grundbaßanalyse mit ihrer Generalbaßbezeichnung beigegeben (mit dem Vorschlag fis im 4. Takt bezeichnet Kirnberger eine zwischen cis und h stillschweigend vorausgesetzte Position).<sup>34</sup>

1                      2                      3

h e fis                      h cis                      fis cis

h: T    Sg    D                      fis: S                      D                      T                      D

7    7    7    #                      7    7                      7    #                      7    7                      #

4                      5

d e h h                      e                      fis g

fis: [T]                      D    D<sup>b</sup>5    D                      h: [D]                      D                      [T] = D<sup>alt</sup>

a: [S]                      #    #                      #                      7                      7                      #

6                      7

cis fis h                      e                      fis h                      cis fis h

h: D    D    7                      S6                      D                      fis: [T]                      D                      e: [D<sup>b</sup>5]    D

Notenbeispiel 32/1

<sup>34</sup> Zur vollständigen Analyse der Fuge vgl. *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, 1773, S. 55–103. Spitta hat nicht ganz unrecht, wenn er Kirnbergers Analysen als „in nicht ganz unanfechtbarer Weise“ ausgearbeitet charakterisiert (Spitta II, S. 604, Fußnote).

8 9

e: [T D] h: [S fis] fis: [T D] h: [D] T S<sup>6</sup> D<sup>4</sup>/<sub>4</sub> D<sup>5</sup>/<sub>4</sub> e: [D]

10 11

e: D<sup>4</sup>/<sub>4</sub> D S<sup>6</sup> D fis: [S D<sup>4</sup>/<sub>4</sub>] D // = Halt D D T S<sup>6</sup>

12 13

fis: [T D] d: [D] D d: [T T] S<sup>6</sup> [S<sup>7</sup> S D] e: [D]

14 15

e: [T] h: [S] S<sup>7</sup> D DS D T S D

## Notenbeispiel 32/2

Die „intrikate“ Harmonik mit ihrem häufigen Tonartenwechsel ist eine Folge des Fugenthemas, dessen melodische Struktur alle zwölf Stufen der chromatischen Leiter mit einbezieht. Die permutierenden Akkorde, die für die Modulationen sorgen, befördern zugleich die funktionelle „Aufladung“, indem sie so gut wie ausnahmslos als Akkorde der dritten Positionskategorie weitergeführt werden.

Vermittelnd zwischen dem Kontrapunktisch-Thematischen und dem Akkordischen tritt auch hier der Quart-Terzvorhalt häufig in Aktion (in den ersten sieben Takten im ganzen achtmal). Die Nonenakkordstruktur kommt gleichfalls oft vor; sie ermöglicht Bewegungen zwischen Dezime, None, Oktave und Septime des Akkordaufbaus, die ja alle akkordeigen sind (T. 1: Dezime-None, T. 2: None-Oktave usw.).

Selbst da, wo die allergrößten kontrapunktisch-thematischen Ansprüche gestellt werden, vertragen sich diese mit einem klar disponierten harmonischen Verlauf. In T. 9 beispielsweise folgt die Akkordfortschreitung einer ganz natürlichen Bahn, obgleich der dritte Themaeinsatz hier mit einer spiegelverkehrten Umwendung der ersten Hälfte des obligaten Kontrapunkts kombiniert ist (die recte-Version findet sich beim Comeseinsatz in T. 4). Das gleiche gilt für die Harmoniefolgen vom letzten Viertel im 4. Takt und vom letzten Viertel im 13. Takt ab, wo die zweite Hälfte des obligaten Kontrapunkts das eine Mal in der melodieführenden Altstimme, das andere Mal im Baß erscheint. Die zwischen den beiden Systemen angegebenen Positionsgrundtöne haben selbstverständlich nur die Aufgabe, das Verständnis der Analyse zu erleichtern. Wenn man sie als Baßfundament buchstäblich nähme, würden sie die Satzstruktur belasten und ihre Wirkung verringern. Die Analyse aber zeigt, daß selbst da, wo es sich um eine typisch polyphone „Ausarbeitung“ handelt – ein Bachsches Satzbild, das entscheidend von linear-kontrapunktischen Strukturen beherrscht wird –, dieses eine akkordisch-harmonische Gesetzmäßigkeit enthält, die gleichfalls eine richtungbestimmende Funktion ausübt.

Abschließend sollen einige der Gesichtspunkte erörtert werden, die die Grundlage für die hier vorgelegte Analysenmethode bilden.

Wie schon gesagt, müssen die tonalitätserweiternden Tendenzen als charakteristisch für die voll entwickelte Funktionsharmonik angesehen werden. Akkordaufbauten und Akkordpositionen basieren in einem gewissen Ausmaß auf leiterfremden Tönen, die den funktionellen Zusammenhang der Akkordverbindungen wirkungsvoll verstärken. Es scheint deshalb angebracht, diese Akkordtypen als normalisierte Elemente der tonalen Ganzheit und nicht als tonartfremde, parenthetisch eingeschobene Zwischendominantererscheinungen aufzufassen.

Was die Positionsbezeichnungen anbelangt, die im Laufe der Zeit benutzt worden sind, zeigt die Praxis, abgesehen von den drei Hauptpositionen T, D und S, ein sehr buntscheckiges Bild.<sup>35</sup> Dank Hugo Riemann haben sich die Bezeichnungen Tp, Dp und Sp eingebürgert, und sie haben bisher standhaft die Schanze gehalten. Ihre Schwäche liegt darin, daß sie dem Tongeschlecht gemäß ihre Plätze vertauschen. So wird zum Beispiel dem Akkord auf der VII. Stufe im reinen Moll, Dp, ein Platz unter den sechs Grundpositionen der Molltonalität eingeräumt, den die Praxis nicht bestätigt, während die II-Position, in Dur als Sp bezeichnet, in Moll unbezeichnet bleibt, obschon sie auch hier auf dieselbe charakteristische Weise vorkommt.

Es scheint zweckmäßiger zu sein, die Bezeichnungen für die primären Positionen, ohne Rücksicht auf das Tongeschlecht der Tonalität, von zwei von der Tonika ausgehenden, auf- und abwärtssteigenden Quintenreihen (einer dominantischen und einer subdominantischen) abzuleiten, wodurch man sich in bessere Übereinstimmung mit den Fortschreitungsmodellen der

<sup>35</sup> Bei Rousseau (*Dictionnaire de la musique*, 1767) finden sich die Bezeichnungen III = *mediante*, II = *sousmediante* und VI = *superdominante*; auch die angelsächsische Terminologie bezeichnet III als *Mediant*, aber VI als *Submediant* und II als *Supertonic* usw.

Praxis bringt.<sup>36</sup> Zu diesem Grundstamm kommt die Reihe von Akkorden, die – entsprechend der hier vorgelegten Theorie – durch Aufspaltung der Hauptpositionen in zwei tritonuserwandte Formen entsteht. Wie oben gezeigt, scheint diese Entwicklung wie eine Art Kettenreaktion vor sich gegangen zu sein, die von der Wechseldominante ausging, indem der unvollständige Durnonenakkord auf der II. Stufe mit erniedrigter Quinte sich akustisch wie ein Septimenakkord auf der erniedrigten VI. Stufe manifestiert. Mit dieser Position als Ausgangspunkt erfolgt durch Quintenrelationsanalogien der Aufbau der „Quintentreppe“ der abgeleiteten Akkordformen, ein Prozeß, der sich bereits zur Zeit von Bachs Harmonik in voller Entwicklung befindet.

Was den Begriff Funktion anbelangt, scheint man ihn hauptsächlich als ein Phänomen aufgefaßt zu haben, das zwei aufeinanderfolgende Akkorde zusammenbindet. Der Begriff hat aber eine breitere Bedeutung. Typisch für die funktionelle Harmonik sind die langen, zusammenhängenden Ketten von Akkorden – die „nahefunktionellen“ Verbindungen sind nur Teile einer solchen Ganzheit; sie werden von einem übergeordneten, richtunggebenden Faktor reguliert, der die verschiedenen Positionen der Akkordkette mit je einem bestimmten Grad von Spannungsenergie im Verhältnis zu dem Tonalitätszentrum aussteuert. Eine Septimisierung des Tonikaakkords führt zum Beispiel unmittelbar zu einer nahefunktionellen Spannungssteigerung im Verhältnis zu der darauffolgenden Subdominante; aber sie beeinflusst zugleich die Akkordreihe im ganzen; die Subdominante ist nur eine Station auf dem Wege und fordert auch ihrerseits eine Weiterführung. Der septimisierete Tonikaakkord verursacht somit zugleich eine „Aufladung“ der übergeordneten Funktionsspannung, die eine Verlängerung der Akkordreihe zur Folge hat, gewöhnlich mit mindestens drei Positionen: S, D und T. Beide Seiten des Funktionsphänomens, jede für sich, werden von der Analyse berücksichtigt, die nahefunktionelle durch die Akkordbezeichnungen (im vorliegenden Fall: SD), die übergeordnete durch die von einem Kreis umschlossenen Positionsziffern (hier = 4).<sup>37</sup>

In Verbindung mit Beispiel 29 wurde erörtert, wie die Schreibweise eines Akkords in gewissen Fällen von der Rechtschreibung abweichen kann, die seiner Plazierung im harmonischen Zusammenhang entspricht: in dem betreffenden Fall waren der Grund Phänomene stimmführungsmäßiger Art. Das Notationsproblem macht sich aber auch in anderem Zusammenhang bemerkbar. Die fortschreitende Komplikation der Progressionsmodelle führt nicht selten dazu, daß zum Beispiel ein Halbtonschritt, der seiner Funktion nach hätte diatonisch notiert werden sollen, als chromatischer Halbton auftritt.

Wie gesagt ist eine Akkordreihe wie die in Beispiel 10, T. 2, eine chromatisierte Ableitung der Quintschrittsequenz und folglich funktionell bedingt. Alt, Tenor und Baß des mittleren Akkords im 2. Takt, der alterierten Wechseldominante, bewegen sich regelrecht mit diatonisch notierten Halbtonschritten zu der nachfolgenden Dominante; der DD<sup>alt</sup>-Akkord fungiert aber gleichzeitig als Empfänger der ebenfalls funktionell bedingten Fortschreitung von der dritten Dominante aus; hier sind jedoch die Halbtonschritte derselben Stimmen chromatisch notiert. Diese Entwicklung, die den Unterschied zwischen Chromatik und Diatonik verwischt, ist im Grunde die natürliche Konsequenz einer Harmonik, die auf einer gleichschwebenden Temperatur beruht – der Melodieton des DD<sup>alt</sup>-Akkords des Beispiels könnte ebenso gut b wie ais sein.

Das Notationsdilemma der Funktionsharmonik drückt Schönberg in seiner Harmonielehre klar und deutlich aus: „Es ist überflüssig zu sagen, daß es nicht viel Zweck hat, sich den

<sup>36</sup> Einen ähnlichen Gesichtspunkt macht Zulauf geltend, wenn er die Reine-Quint-Sequenz als die vollkommene Kadenz bezeichnet.

<sup>37</sup> Für eine eingehendere Beschreibung der Analysenmethode verweise ich auf mein Buch *Die funktionelle Prinzipien i Romantikens Harmonik*, Kopenhagen 1970, schwedische Ausgabe Stockholm 1971.

Kopf zu zerbrechen, ob man wegen der harmonischen Bedeutung cis oder des, gis oder as schreiben soll. Man schreibt das Einfachste.“<sup>38</sup>

Für eine analytische Betrachtung bedeutet dies, daß die akustische Erscheinung eines Akkords oder einer Akkordreihe den Vorrang hat – in gewissen Fällen ohne Rücksicht auf die Notierungsweise – und daß die Entscheidung in letzter Instanz dem Unterscheidungsvermögen des Ohres überlassen werden muß.

---

<sup>38</sup> *Harmonielehre*, 1911, S. 280.

Für die freundliche Hilfe bei der deutschen Übersetzung danke ich Dr. Herbert Rosenberg.