

Das Verhältnis von Melodie und Harmonie im dur-moll-tonalen Tonsatz, insbesondere bei J. S. Bach

VON FRIEDRICH NEUMANN, SALZBURG

Die folgenden Ausführungen setzen sich das Ziel, dieses Verhältnis zu interpretieren zu einem Zeitpunkt, da dies am Ausgang der dur-moll-tonalen Epoche eben noch aus unmittelbarer Erfahrung möglich scheint, während andererseits die Zeugnisse eines gewissen Mißverstehens der inneren Zusammenhänge von Melodie und Harmonie sich zu häufen beginnen.

Als Ausgangspunkt der Betrachtung seien zunächst die Resultate einer statistischen Untersuchung der Tonsprünge in den Melodien und Bässen des Schemellischen Gesangbuches von J. S. Bach vorgelegt¹. Dabei zeigt sich zunächst, daß die im Tonartdreiklang liegenden Sprünge, also die Terzen 1—3 und 3—5, die Sexten 3—8 und 5—3, die Quinte 1—5 und die Quarte 5—8, sowohl aufwärts als auch abwärts besonders häufig vorkommen.

Wird der Quintraum des Dreiklangs durchmessen und dabei eine seiner beiden Terzbrechungen durchgehend ausgefüllt, so ergeben sich folgende prägnante Wendungen: im Aufsteigen als typische Anfangsbildung mit betonter Endnote 1—3—4—5 (GA Nr. 31, B.B. 257; GA Nr. 9, B.B. Nr. 209; mit erhöhter, „lydischer“ Quarte GA Nr. 25, B.B. Nr. 243), im Absteigen ebenfalls mit betonter Endnote 5—3—2—1 (als Schlußwendung in GA Nr. 53, B.B. Nr. 247, als Anfang in GA Nr. 73, B.B. Nr. 261). In beiden Fällen wird die betonte Endnote mit einem Tonschritt erreicht.

Die unbetonte Endnote dagegen kann mit einem Terzsprung erreicht werden, woraus sich im Aufsteigen 1—2—3—5 ergibt (vgl. „O Jesu Christe, wahres Licht“ u. a. m.). Erheblich seltener ist im Absteigen 5—4—3—1 mit unbetonter Endnote anzutreffen (vgl. die Weise „O Durchbrecher aller Bande“, Halle 1704). Beide Wendungen kommen im Schemellischen Gesangbuch nicht vor.

Bei den übrigen Intervallsprüngen zeigt sich, daß sie bestimmte bevorzugte oder starke Richtungen haben, und zwar treten die Terzen vorzugsweise fallend auf, ihre Umkehrungen, die Sexten vorzugsweise steigend, bei den Quartan ist die steigende Richtung bevorzugt, bei den Quinten dementsprechend die fallende, auch die Septimen treten mit Vorliebe fallend auf. Die bevorzugte oder starke Richtung tritt besonders bei auftaktiger Stellung der Sprünge hervor.

Im einzelnen finden sich 114 auftaktige starke Terzen und Sexten gegen drei schwache, 238 starke Quartan und Quinten gegen 45 schwache. Gezählt wurden dabei alle Sprünge, die von einer leichten in eine schwere Note führen, also z. B. im $\frac{4}{4}$ -Takt vom zweiten zum dritten Viertel oder vom vierten zum ersten Viertel des folgenden Taktes, im $\frac{3}{4}$ -Takt vom 3. zum ersten Viertel des folgenden Taktes, aber auch Sprünge vom 2. zum 3. Achtel oder vom 4. zum 5. Achtel usw. Sprünge vom Zeilenende zur folgenden Anfangsnote der nächsten Verszeile wurden als tote Intervalle vernachlässigt.

¹ Zugrunde gelegt wurde die bequem erreichbare Ausgabe von Woldemar Bargiel als achttes Heft der *Vierstimmigen Kirchengesänge*, Berlin 1893; die Nummern 22, 23, 56, 61 72 und 74 der Gesamtausgabe fehlen dort und wurden nicht berücksichtigt. Bezeichnung: GA Gesamtausgabe, B. B. Bach-Bargiel.

Die auftaktige Stellung der Intervallsprünge unterscheidet sich von der volltaktigen dadurch, daß mit dem schweren Taktteil die Harmonie zu wechseln pflegt. In volltaktiger Stellung sind Sprünge daher häufig nur als Brechungen innerhalb des Akkordes zu verstehen, in auftaktiger Stellung dagegen realisieren sie die Akkordverbindung. Weiterhin wird, wenn nichts anderes angegeben ist, immer die zweite Art von Sprüngen betrachtet.

Was nun zuerst die starke Richtung der Intervalle betrifft, so läßt sie sich vorläufig begreifen, wenn man sie im Zusammenhang mit dem stiltragenden Schlußfall von der Dominante zur Tonika sieht; dieser ermöglicht nämlich stimmführungsmäßig drei Quartan aufwärts und drei Quinten abwärts, zwei Terzen abwärts und zwei Sexten aufwärts, endlich zwei Sekunden aufwärts und zwei Septimen abwärts sowie eine Sekunde abwärts und eine Septime aufwärts, also mit Ausnahme der letztgenannten Septime aufwärts nur starke Intervalle (Beispiel 1).

1

Quinten und Quartan Terzen und Sexten Sekunden und Septimen

Weiters stellt sich heraus, daß ein großer Teil der schwachen Quint- und Quartsprünge im Baß auf der Subdominantseite der Tonalität liegt (Quarten 4–1 und 6–3, Quinten 4–8 und 6–10), ein kleinerer Teil auf der Dominantseite, im Sopran dagegen ist es umgekehrt, und die auf der Dominantseite liegenden schwachen Quartsprünge 5–2 und 3–7 sind häufiger als die auf der Subdominantseite liegenden. Dies läßt sich daraus verstehen, daß der Baß die Grundtöne und Terzen der Harmonien bevorzugt, die Quinten aber nur mit melodischen Einschränkungen brauchen kann, weil sie zu Quartsextakkorden führen, während andererseits der Sopran selten die eigentlichen Fundamentalschritte der Harmonie bringen kann, dafür aber mehr die Region der Terz- und Quinttöne aufsucht. Einige Einzelfälle sollen nun näher betrachtet werden.

a) Die Quarte 2–5 kommt im Baß nur als Träger des dem Schlußfall nachgebildeten Harmonieschrittes von der II. Stufe zur Dominante vor.

Der umgekehrte Schritt von der Dominante zur II. Stufe findet sich in Bachs Werken gelegentlich, vor allem im Zuge der Harmoniefolge T–D–II–VI (vgl. Zwölf kleine Präludien, Nr. 1, Takt 1–2); in den Schemellischen Liedern kommt diese Wendung nicht vor, demgemäß findet sich auch der melodische Baßschritt 5–2 hier niemals auftaktig. Volltaktig dagegen ist er als Brechung der Dominantharmonie durchaus möglich (vgl. GA Nr. 13, B.B. Nr. 207, Takt 9). Im Sopran dagegen ist

2

GA Nr. 41, B. B. Nr. 266, Takt 1

dieser Schritt gut brauchbar (Beispiel 2), wobei die 5. Tonleiterstufe mit dem Sextakkord oder Dreiklang der Tonika begleitet wird, die zweite Tonleiterstufe mit der Dominante; der Sopran hat also beide Male die Quinte des Dreiklanges (vgl. auch GA Nr. 59, B. B. Nr. 248, Takt 8).

b) Die Quarte $\bar{7}-3$ liegt ebenfalls auf der Dominantseite; sie kommt in Melodie und Baß sowohl auf- als auch abwärts vor, ähnlich der im Tonartdreiklang liegenden Quarte $5-8$. Steht sie im Baß, so tragen ihre beiden Töne regelmäßig den Sextakkord oder Quintsextakkord der Dominante und den Sextakkord der Tonika (vgl. GA Nr. 13, B. B. Nr. 207, Takt 1-2; GA Nr. 6, B. B. 230, Takt 4; GA Nr. 20, B. B. Nr. 231, Takt 14; GA Nr. 70, B. B. Nr. 242, Takt 16-17; GA Nr. 71, B. B. Nr. 250, Takt 18-19 usw.). Der Baß — oder in anderen Fällen der Sopran — verbindet also die Terztöne dieser beiden Grundakkorde.

Kommt diese Quarte in Abwärtsrichtung vor, so wird der Leitton aufgelöst, und es ergibt sich die geschlossene Wendung $3-\bar{7}-1$. Diese Wendung stimmt auch gut zu der allgemeinen melodischen Forderung, nach größeren Sprüngen womöglich stufenweise in Gegenbewegung auszugleichen. Dagegen würde die Quinte $3-7$ nach Fortsetzung in die achte Tonleiterstufe verlangen, was obiger Forderung widerspricht. In der Tat gehört die Quinte $3-7$ zu den seltensten Sprüngen.

c) Die Quarte $1-4$ und die Quinte $8-4$ kommen im Baß als Träger eines Schrittes von der Tonika zur Subdominante oder umgekehrt in beiden Richtungen vor, im Sopran nur in der starken Richtung, also die Quarte nur aufwärts, die Quinte nur abwärts. Häufig ergibt sich dabei die Wendung $1-4-3$, in der 4 die Rolle einer Nebennote zu 3 spielt (GA Nr. 28, B. B. Nr. 264, Takt 5).

d) Die Quarte $3-6$ kommt im Baß in beiden Richtungen vor, ihre beiden Töne tragen den Sextakkord der Tonika und den Sextakkord der Subdominante (GA Nr. 2, B. B. Nr. 217, Takt 1). An die Stelle des letzteren tritt häufig der Dreiklang der VI. Stufe (GA Nr. 75, B. B. Nr. 212, Takt 2), an die Stelle des ersteren der Dreiklang der III. Stufe (GA Nr. 50, B. B. Nr. 215, Takt 13-14).

3
GA Nr. 70, B. B. Nr. 242, Takt 24 - 26

Daß diese Quarte als Verbindung der Terztöne von Tonika und Subdominante analog zur Quarte $1-4$ im Sopran öfter steigend als fallend vorkommt, liegt auf der Linie der bisherigen Betrachtungen. Wiederum ergibt sich häufig die geschlossene Wendung $3-6-5$ als Parallelbildung zu $1-4-3$ (GA Nr. 1, B. B. Nr. 262, Takt 3). Eine neue Problematik zeigt sich bei genauerer Untersuchung der Quartens $6-3$ abwärts. Zwei von drei vorkommenden Fällen verdanken ihr Entstehen einem Vorhalt, gehen also eigentlich auf eine starke Quinte $6-2$ zurück (Beispiel 3). Ganz ähnlich liegt die Situation zum Beispiel in Takt 32-33 der As-dur Fuge aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers oder in den Schlußtaktten der B-dur-Fuge eben-

dort. Hier sei eingeschaltet, daß eine Reihe weiterer schwacher Intervalle im Sopran ihr Entstehen einem Sprung von oben in die Quarte oder Sexte des Quartsextvorhaltes über der Dominante verdanken können. Bach kannte von diesen Intervallen

4a b

GA Nr. 34, B. B. Nr. 259, Takt 7-8 Mozart KV 330/II, Takt 7

c d

ebenda, Takt 19 KV 533/II, Takt 21

anscheinend nur die Quarte 6-3 und die Sexte 8-3 (Beispiel 4a-d). (Zu 4a vergleiche man noch GA Nr. 53, B. B. Nr. 247, Takt 7-8 und GA Nr. 25, B. B. Nr. 243, Takt 36-37.)

e) Bei den Intervallsprüngen, die Töne der Subdominante mit solchen der Dominante verbinden — den Quarten und Quinten 6-9 bzw. 6-2 und 4-7 bzw. 4-7, der Terz 4-2 und der Sext 4-9, mehreren Septsprüngen, von denen die Sept 6-7 am bezeichnendsten ist —, entspricht die starke Richtung in melodischer Hinsicht zugleich der harmonischen Richtung von der Subdominante zur Dominante, die ihrerseits

5

Terz und Sext	Quarten aufwärts Quinten abwärts	Septimen abwärts	Quinte 1-5 Quarte 8-5
---------------	-------------------------------------	------------------	--------------------------

im Sinne der Kadenz liegt (Beispiel 5). Der einzige Fall, der unter 7-4 im Baß widerspricht, geht auf die im reinen Moll mögliche Stufenfolge (III)-VII-S-T zurück (Beispiel 6). Diese Stufenfolge ist übrigens buchstäblich identisch mit der vorerwähnten Folge T-D-II-VI in Dur, lediglich die Bezeichnung wird das eine Mal von der Durtonart, das andere Mal von der parallelen Molltonart aus vorgenommen.

6

GA Nr. 31, B. B. Nr. 257, Takt 13

d - moll: VII S T 6 D
oder F-dur: D II VI III#

f) Aus einer Heterolepsis über durchgehenden Sextakkorden sind die beiden Fälle

7a

GA Nr. 36, B. B. Nr. 214, Takt 1

b

GA Nr. 49, B. B. Nr. 260, Takt 11

von steigenden Terzen 2–4 im Sopran zu verstehen (Beispiel 7a und GA Nr. 69, B. B. Nr. 275, Takt 12), während die einzige Terz 2–4 im Baß aus einer ornamentalen Umspielung der 3. Tonleiterstufe hervorgeht (Beispiel 7b). Die beiden Terzen 2–4, die in Beispiel 7 wiedergegeben sind, spielen sich zudem innerhalb der Taktgrenzen ab und sind daher rhythmisch von geringem Gewicht; aus anderen Gründen gilt dies auch für den oben in der Klammer angegebenen Fall.

g) Unter den Terzen ist noch bemerkenswert die Terz 7–5, die in Moll aus der Figur des Überschlages oder der Superjectio entstehen kann und dann nicht den Leitton, sondern die kleine Sept der Tonleiter bringt (Beispiel 8a, vergleiche dazu GA Nr. 44, B. B. Nr. 274, Takt 8). Dagegen ist in Beispiel 8b zweifellos die verpönte Wirkung des abspringenden Leittones zu beobachten, allerdings gemildert durch den Charakter einer sehr flüchtigen Ausweitung in die Subdominante, wodurch es nahe liegt, besagte Terz zugleich noch als 3–1 von B-dur zu hören.

8a

GA Nr. 17,
B. B. Nr. 249, Takt 12

b

GA Nr. 58, B. B. Nr. 222, Takt 9 ff
Es-dur: 7 5
oder B-dur: 3 1

Scheidet man die Fälle, die ihr Entstehen verschiedenen begünstigenden Neben Umständen wie Vorhalten, Heterolepsis oder der Stufenfolge T–D–II–VI in Dur bzw. III–VII–S–T in Moll verdanken, aus, so ergibt sich etwa folgendes Fazit:

In Sopran und Baß finden sich sowohl in der starken als auch in der schwachen Richtung nur folgende Intervalle: die Quinte 1–5, die Quart 5–8 und 7–3 und die Terz 5–3. Im Sopran in beiden Richtungen, dagegen im Baß nur in der starken Richtung finden sich die auf der Dominantseite gelegene Quart 2–5 und die Terz 3–1 (das zuletzt genannte Intervall kommt im Baß überhaupt nicht vor). Im Baß in beiden Richtungen, dagegen im Sopran nur in der starken Richtung finden sich die beiden auf der Subdominantseite liegenden Quart 1–4 und – mit einer Ausnahme² – 3–6. Nur in der starken Richtung kommen vor: die Quinten 6–2, 4–7

² Eine schwache Quarte 6–3 findet sich im Sopran von GA Nr. 9, B. B. Nr. 209, Takt 9–10, dessen Melodie schon im 16. Jahrhundert überliefert ist.

und 9–5, die Quarte 6–9, die Terzen 9–7, 8–6, 6–4, 4–2, endlich die Sexte 1–6 (für die übrigen Sexten gibt die vorliegende Statistik zu wenig Anhaltspunkte, doch zeigen Stichproben bei anderen Werken Bachs, daß sie sich etwa analog den Terzen verhalten).

Als sicher läßt sich voraussehen, daß eine Vergrößerung der statistischen Basis einerseits, ein Einbeziehen weiterer satztechnischer Gesichtspunkte andererseits noch zu verschiedenen weiteren Differenzierungen führen kann. Indessen dürfte die vorstehende Übersicht doch genügen, um die Fruchtbarkeit der Fragestellung zu erhärten.

Daß freie Vorhalte zu Bildungen führen können, die oberflächlich besehen der hier entwickelten Vorstellung von bestimmten möglichen Richtungen der melodischen Intervalle widersprechen, zeigte sich schon weiter oben. Als sprechender Beleg sei noch das Thema der h-moll-Fuge aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers angeführt. Dekoloriert man dieses Thema, so verschwinden die Quartschritte abwärts und die Septschritte aufwärts und an ihre Stelle treten starke Quintschritte abwärts und Sextschritte aufwärts (Beispiel 9).

9



Die bisherigen Ausführungen zeigen den engen Zusammenhang, der zwischen den möglichen Intervallsprüngen und den einfachsten harmonischen Schritten T – S – T, T – D – T, S – D und II – D besteht. Für den Quintfall und seine Nachbildungen sei noch auf die bis zu Bruckner beliebte Sequenz T – S – VII – III – VI – II – D – T hingewiesen. Die prägende Macht des Quintschrittes ist aber offenbar noch nicht zu Ende, wenn die zu verbindenden Akkorde in anderen Stufenverhältnissen stehen als denen, die den Quintfall nachbilden; vor allem kommen hier die benachbarten Stufen in Frage, also T – II, III – S, aber auch II – T usw. Hier ist der Ort, auf eine Lehre hinzuweisen, die den augenscheinlich bestehenden Zusammenhang von Stimmführung und Stufenfolge zu entwickeln sucht: die Lehre von den Fortschreitungen des Grundbasses oder Fundamentes, die von Rameau angeregt, von dem Schüler Bachs Johann Philipp Kirnberger³ und besonders von dessen Schüler Johann Abraham Peter Schulz⁴ ausgebildet, später von dem Wiener Theoretiker Simon Sechter aufgenommen und vorläufig abgeschlossen wurde⁵.

Die Grundzüge dieser Lehre sind folgende: Als Stammakkorde gelten die Dreiklänge auf allen Stufen der Tonleiter. Ihnen kann sich die leitereigene Septime als „wesentliche“ Septime⁶ zugesellen, ebenso – mit einigen für die vorliegende Betrachtung unerheblichen Einschränkungen – die None. Die so entstehenden Septonakkorde können am besten mit fallenden Quintschritten oder steigenden Quart-

³ *Die Kunst des reinen Satzes*, Berlin und Königsberg 1774.

⁴ *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, 1773 unter dem Namen seines Lehrers Kirnberger erschienen.

⁵ *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, Leipzig 1853–54.

⁶ Kirnberger, S. 66, 78.

schritten, die den Schlußfall von der V. zur I. Stufe nachahmen, weitergehen⁷. Die scheinbaren Sekundschritte der Stufen aufwärts werden mit Hilfe eines eingeschalteten Zwischenfundaments auf den Quintfall zurückgeführt⁸. Dieses gedachte Fundament verwandelt im Fall der Akkordverbindung T – II die Quinte des Tonikadreiklanges in eine Sept, die nunmehr stufenweise fallend gelöst werden muß, es schränkt also die Stimmführungsmöglichkeiten in der Verbindung beider Akkorde ein (Beispiel 10a). Eine Stimmführung wie bei 10b oder 10c wäre daher wegen des 5–9-Sprunges im Tenor bzw. wegen

The image shows four variations of a chord progression from Tonic (T) to Second Inversion (II). Each variation is shown on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are: T (C4, E4, G4) and II (F4, A4, C5). Variation 10a shows a stepwise descent of the upper voice from G4 to F4, with the lower voice moving from C4 to F4. Variation 10b shows a stepwise descent of the upper voice from G4 to F4, with the lower voice moving from C4 to A4. Variation 10c shows a stepwise descent of the upper voice from G4 to F4, with the lower voice moving from C4 to C5. Variation 10d shows a stepwise descent of the upper voice from G4 to F4, with the lower voice moving from C4 to G4. The labels 'T (VI7) II' are placed below each variation.

des 5–2-Sprunges im Sopran im Sinne der eben dargestellten Lehre problematisch; die Note g' oder g'' konnte im vorliegenden Zusammenhang als Septime des „nicht gehörten“ Fundamentes a nach Simon Sechter allenfalls stufenweise steigen⁹, niemals aber springen. In den Schemellischen Liedern kommt der Sprung 5–2 im Sopran tatsächlich niemals mit der Begleitung von Tonika und II. Stufe vor, sondern immer nur so, wie Beispiel 2 zeigt, mit Begleitung von Tonika und Dominante. Dagegen wäre die Stimmführung von Beispiel 10d einwandfrei, e'' im Alt als Quinte des gedachten Fundamentes verhältnismäßig frei beweglich. Die hier dargelegte Methode wird insbesondere von Simon Sechter konsequent auf alle stufenweise steigenden Akkordverbindungen angewandt, besonders auch auf den Schritt von der Subdominante zur Dominante, der von einer interpolierten II. Stufe her gedeutet wird. Wie leicht zu sehen, wird dann die Quinte der Subdominante (also z. B. c von f – a – c in C-dur) zur Septime des Zwischenfundamentes und muß im engsten Verstand stufenweise fallen. Beiläufig sei noch bemerkt, daß Sechter auch bei stufenweise fallend benachbarten Stufen, z. B. II – T oder V – IV, sich eines eingeschalteten Fundamentes bedient, um die Stimmführung auf den Quintfall zurückzuführen. Für die Verbindung der II. Stufe mit der Tonika ergibt sich aus der Einschaltung eines gedachten Dominantseptnonakkordes, daß die Quinte der II. Stufe als None dieses gedachten Akkordes stufenweise fallen muß, die Terz der II. Stufe als Septime ebenfalls stufenweise fallen muß oder, da das Fundament nicht real erklingt, auch stufenweise steigen kann. Der Grundton der II. Stufe muß, um Quintenparallelen zur stufenweise fallenden Quinte zu vermeiden, stufenweise steigen, somit kann auf den Dreiklang der II. Stufe nur der Sextakkord der Tonika folgen.

In allen dargestellten Fällen zielt der Gedanke des Zwischenfundamentes auf eine Auslese aus den bei der Verbindung zweier Akkorde denkbaren Melodieschritten. Da auch bei stufenweise benachbarten Akkorden die stimmige Ausführung des

⁷ Schulz, S. 50.

⁸ Kirnberger S. 66 f.; Schulz S. 51 f.

⁹ A. a. O., S. 46.

Schlußfalles als ideeller Maßstab an die Stimmführung angelegt wird, so sind dann die beim Quintfall denkbaren Sprünge auch hier möglich, die anderen ausgeschlossen. Im Quintfall oder — was dasselbe ist — Quartschritt aufwärts wurzelt aber augenscheinlich auch die starke Richtung der melodischen Intervalle (Beispiel 1). In der Vorstellung des Quintfalles als eines ideellen Maßstabes für die Stimmführung liegt somit ein beachtlicher Versuch vor, Harmonik und Melodik als von der Wurzel her verbunden anzusehen. Der Melodieschritt oder -sprung repräsentiert dann den Harmonieschritt, der Harmonieschritt aber verwirklicht sich in bestimmten, ihm angemessenen Melodieschritten, ist also ein Inbegriff solcher ihn realisierenden Melodieschritte. Aus allgemein rhythmischen Gründen aber fordert der Wechsel vom leichten zum schweren Taktteil, also der Auftakt, den Harmonieschritt; binnentaktig andererseits sind Brechungen innerhalb des Akkordes, Durchgänge, anspringende Nebennoten und andere Figuren häufig anzutreffen, die zu scheinbaren Widersprüchen gegen das Gesagte führen können.

Der Versuch, die dargestellte Auffassung etwa an Choralätzen aus der Matthäuspassion von J. S. Bach zu verifizieren, führt nun zu dem merkwürdigen Ergebnis, daß Bach zwar bei der Verbindung der Tonika mit der II. Stufe sich in der Tat innerhalb des angegebenen Rahmens hält; insbesondere die Quinte des Tonika-dreiklantes wird immer stufenweise geführt (Beispiel 11a), den Quintsprung abwärts von 3 nach 6 zeigt Beispiel 11b im Alt. Auch der Schritt von der Subdominante zur

11a

b

„Bin ich gleich von dir gewichen“, Takt 5 „O Haupt voll Blut und Wunden“, Takt 1

c

d

„Ich bin's ich sollte büßen“, Takt 11-12

„Wer hat dich so geschlagen“, Takt 5-6

Dominante wird in vielen Fällen analog behandelt, man vergleiche Beispiel 11c. Denkt man sich hier zwischen des und es im Baß B als Zwischenfundament interpoliert, so ist as' im Alt, die ursprüngliche Quinte der Subdominante, Septime dieses gedachten Fundamentes und fällt stufenweise, der Tenorsprung von f' nach b entspricht dem Quintsprung im Alt von Beispiel 11b. Nicht zu übersehen ist aber andererseits eine Reihe von Fällen, bei denen die Quinte der Subdominante mit einem Quintsprung aufwärts geführt wird wie bei Beispiel 11d. Dieser Quintsprung nun — in Beispiel 11d von f nach c' — gehört zu den Intervallsprüngen, die, wie oben gezeigt wurde, zwar nicht der Richtung nach, aber durch ihre tonale Stellung innerhalb des Tonartdreiklanges besonders begünstigt sind.

Zeigt sich somit die Vorstellung des Harmonieschrittes als eines Inbegriffes von ihm realisierenden Melodieschritten in vieler Beziehung als fruchtbar bei der Erschließung von Eigentümlichkeiten des Bachschen Tonsatzes, seiner Stimmführung und Melodik, so ist doch nicht zu übersehen, daß die Theorie von Kirnberger-Schulz-Sechter diesen Begriff nicht in einem Maße entwickeln konnte, das hinreicht, um den Bachschen Stil bis in alle Einzelheiten zu durchdringen¹⁰. Hugo Riemann scheint allerdings den Sinn der Lehre von den interpolierten Fundamenten nicht erkannt zu haben, sonst könnte er nicht zu dem Schluß kommen, daß „*Fux' vier Regeln und Rameaus Terzenaufbau der Akkorde . . . tatsächlich das Ganze von Kirnbergers Kunst des reinen Satzes*“ seien¹¹. Wenn nun Riemann gegen den „*gänzlich unfruchtbaren Schematismus der Dreiklänge, Septimenakkorde, ja Nonakkorde etc. auf allen Stufen der Tonart*“ polemisiert¹², so wird man ihm die Zustimmung nicht ganz verweigern können. Sein eigenes System ist aber gewiß nicht frei von Schematismus und berücksichtigt vor allem die Probleme einer organischen Stimmführung nur in sehr unzureichender Weise.

Ernst Kurth hat bei seiner Polemik gegen eine „*ausschließlich vertikale Einstellung gegenüber sämtlichen musikalischen Erscheinungen*“¹³ ohne Zweifel Riemann und seine Schule treffen wollen. Seine eigenen Darlegungen haben aber jedenfalls zum einseitigen Gegenteil einer ausschließlich horizontalen Einstellung — wenn auch vermutlich gegen seinen Willen — sehr beigetragen. Kurth sieht die Wirkungsweise des Harmonischen in der Figuration, und dort, wo der Kontrapunkt zur Figuration einzelner noch so „logisch“ aneinander gereihter Akkorde wird, könnte man seine Kritik unterschreiben. Wenn aber die „*zwingende Kraft*“ etwa des H-dur-Fugenthemas aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klavieres nur aus der Anlage in zwei Linienphasen, deren zweite die Kulmination bringt, also aus der „*formenden Kraft seiner Linie*“ erklärt wird¹⁴, so übersieht Kurth, daß in diesem Thema mit Ausnahme der ersten volltaktigen Terz 1–3 lauter starke Intervalle als Melodiesprünge vorkommen, nämlich Terzen abwärts, Quarte und Sext aufwärts. Ohne diesen wurzelhaften Einschlag des Harmonischen — der allerdings nicht als statische Figuration gegebener Akkordflächen, sondern von der Bewegung, vom

¹⁰ Im Fall von Beispiel 11d könnte man sich beispielsweise gut die Tonika als gedachtes Zwischenfundament und Regulativ der Stimmführung vorstellen, vgl. Heinrich Schenker, *Harmonielehre*, Stuttgart und Berlin 1906, S. 316 f.

¹¹ *Geschichte der Musiktheorie*, Leipzig 1898, S. 476 f.

¹² A. a. O., S. 474.

¹³ *Grundlagen des linearen Kontrapunktes*, Berlin 3/1922, S. 138 ff.

¹⁴ A. a. O., S. 45.

Harmonieschritt her zu verstehen ist — wäre die zwingende Kraft dieses Themas dahin. Man vergleiche etwa, um dies zu beobachten, eine Fassung, die die „lineare Anlage“ unverändert läßt und lediglich die zweite Note des Themas mit der fünften Note vertauscht (Beispiel 12). Mag man dieser Fassung, wenn man will, mancherlei

12

veränderte Fassung



ästhetische Besonderheiten zubilligen, sie als „eckig“, „eigenwillig“ charakterisieren, melodisch im Bachschen Sinne ist diese Tonfolge niemals¹⁵. Das eigenartige Durchfließen melodischer Kraft, das Kurth in den Begriff der „kinetischen Energie“¹⁶ zu fassen sucht, hat zweifellos eine, von Kurth nicht erkannte, harmonische Wurzel, die allerdings in der Vorstellung figurierter Akkorde noch nicht erfaßt ist.

Das Dilemma Riemann-Kurth läßt sich — in vielleicht etwas überspitzter, aber deutlicher Form — fassen als das Dilemma einer rein akkordischen Einstellung, die dem Akkord keinen Trieb zur horizontalen Entfaltung zugesteht oder jedenfalls dieses Moment nicht deutlich entwickelt, und einer rein melodischen Einstellung, die die Linien erst nachträglich zu akkordischen Strukturen sich zusammenfinden läßt¹⁷.

Alle melodische Energetik bleibt aber ein vager Begriff, wenn sie nicht mit der harmonischen Natur der Intervalle in Verbindung gebracht werden kann. Die primär akkordische Auffassung wiederum kann sich nicht deutlich gegen eine passive, impressionistische Klangauffassung abgrenzen (die jedenfalls der dur-moll-tonalen Harmonik nicht adäquat ist). Die Vorstellung eines Gerichtetseins der melodischen Intervalle, das mit den grundlegenden, die Tonart erzeugenden Harmoniebewegungen zusammenhängt, könnte geeignet sein, die beiden Extreme in Verbindung zu bringen, die melodische Energetik an die Harmonik zu binden, und damit zum tieferen Verständnis der Eigentümlichkeiten des dur-moll-tonalen Satzes beitragen.

¹⁵ Kirnberger bringt im zweiten Teil seiner *Kunst des reinen Satzes* S. 80 die sehr ähnliche Tonfolge c'—d'—a'—e'—h'—g'—d' und bemerkt dazu: „Hier ist jede einzelne Fortschreitung von Note zu Note richtig und singbar; der ganze Satz aber ist äußerst hart und wiederig, weil er keine natürliche harmonische Folge [!] fühlen läßt.“ In seinen anschließenden Ausführungen über bestimmte melodische Gänge kommt Kirnberger den Beobachtungen dieser Studie sehr nahe.

¹⁶ A. a. O., S. 9.

¹⁷ Für Kurth ist das Zusammenwirken der beiden Auffassungen nur in der Weise eines „Kräftespiels . . . zweier heterogener Momente“ denkbar; a. a. O., S. 67.