

ZGMTH

Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

Sören Sönksen

»Though this is madness, yet there's method in it« –

Zur Einordnung harmonischer ›Bizarrerien‹ im Klavierwerk

Carl Philipp Emanuel Bachs«

ZGMTH 11/1 (2014)

Hildesheim u. a.: Olms

S. 99–113

<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/789.aspx>

›Though this is madness, yet there’s method in it‹¹

Zur Einordnung harmonischer ›Bizarrerien‹ im Klavierwerk Carl Philipp Emanuel Bachs

Sören Sönksen

ABSTRACT: Zur Bewertung der Musik Carl Philipp Emanuel Bachs führen seine Zeitgenossen die Kategorie des ›Bizarren‹ an, um Besonderheiten seines Tonsatzes entweder als Innovationen zu rühmen oder als Eigensinnigkeit abzulehnen. Der nachfolgende Beitrag versucht, das ästhetische Urteil der ›Bizarrerie‹ zu konkretisieren, indem in mehreren Klaviersonaten Bachs harmonisch überraschende Formulierungen und das jeweils (Un-)Erwartete daran aufgezeigt und historisch kontextualisiert werden. Schließlich wird herausgearbeitet, inwiefern sich die Bach attestierte Eigentümlichkeit von dessen Personalstil abheben und in die allgemeine musikalische Stil- und Formentwicklung integrieren lässt.

For an evaluation of Carl Philipp Emanuel Bach’s music, the latter’s contemporaries mentioned the category of the ‘bizarre’ in order to either praise the special features of his compositions as innovative or to reject them as obstinacies. The following article tries to concretize the aesthetic judgement of ‘bizarreness’; for that purpose it depicts surprising harmonic configurations in several of Bach’s piano sonatas as well as their respectively (un-)expected characteristics and examines them against their historical backdrop. Eventually, it carves out to what extent the peculiarity attested to Bach can be abstracted from his personal style and be seen as a part of the general development of style and form in musical history.

Der Einfluss Carl Philipp Emanuel Bachs auf die Herausbildung des Wiener klassischen Stils wird allgemein als groß eingeschätzt, der Komponist gilt als Wegbereiter dieser Epoche.² Bachs Forderung und Fähigkeit, das Publikum durch Vortrag und freies Fantasieren am Klavier³ zur Mitempfung stetig wechselnder Leidenschaften anzuregen⁴, wurde

1 Cramer 1783, 1251.

2 »Er ist der Vater; wir sind die Bub’n. Wer von uns ‘was Rechts kann, hat von ihm gelernt; [...] Mit dem, was er macht – fuhr Mozart fort – kämen wir jetzt nicht mehr aus: aber wie er’s macht – da steht ihm Keiner gleich.« (Rochlitz 1832, 309) Ungeachtet der Frage, ob dieser Ausspruch tatsächlich von W.A. Mozart stammt, ist sein Beginn durch die Häufigkeit seiner Zitierungen zu einem geflügelten Wort für die Verhältnisbestimmung zwischen C.Ph.E. Bach und den Vertretern der Wiener Klassik geworden.

3 Bach benennt sowohl das freie Fantasieren als auch das Erfinden und »Durcharbeiten« von Stücken aus dem Stegreif als Anforderung an alle Clavierspieler (1753/62, I, Vorrede) und deutet überdies das

bereits von seinen Zeitgenossen als neuartiger Gegenentwurf zur barocken Forderung nach Einheit des Affektes gewertet.⁵ Andererseits steht der häufige Wechsel zwischen Galantem und Gelehrtem aus heutiger Sicht einer Einschätzung Bachs als klassischem Komponist im Weg, da seine Musik durch ihre Unstetigkeit des Zusammenhangs und des Ausgleichs entbehre.⁶ Schon bei Georg Joseph Vogler heißt es:

Meister, Ihr Geschmack ist unrichtig: Sie lieben Künsteleien, Sie wollen gelehrt sein, und vergessen das einfache; in allen ihren Werken raget die ängstliche Sucht hervor, etwas ganz eigenes, ganz neues, himmelweit von allen anderen verschiedenes zu sagen.⁷

Und Christian Friedrich Daniel Schubart fasst zusammen:

Was man an seinen Stücken tadelt, ist eigensinniger Geschmack, oft Bizarrierie, gesuchte Schwierigkeit, eigensinniger Notensatz [...] und Unbeugsamkeit gegen den Modeschmack.⁸

Es scheint, als seien Affektwechsel, Überraschungsmoment und satztechnisches Experiment zwar für die Ablösung des Barockstils, nicht aber für die Herausbildung des klassischen Stils wichtig gewesen. Ich möchte nachfolgend anhand einiger Fälle aus den Klaviersonaten des Komponisten versuchen, die ›Bizarrieren‹ Bachs in Bezug auf harmonische Ereignisse zu konkretisieren, das Außergewöhnliche daran aufzuzeigen und schließlich ein die Beispiele verbindendes und in formaler Hinsicht zukunftsweisendes Merkmal herauszuarbeiten.

I. Entlegene Tonarten⁹

Den dritten Satz der Sonate Wq 65/31 – H 121 eröffnet eine sechzehntaktige thematische Form mit ›Reprise‹¹⁰, deren Tonart c-Moll durch die Korrespondenz von Quintabsatz und Grundkadenz eindeutig ausgedrückt wird. Der Anschluss in Es-Dur ab Takt 17 hingegen

Fantasieren als mögliche Kompositionspropädeutik an: »Hingegen glaube ich, daß man einem im fantasieren glücklichen Kopfe allezeit mit Gewißheit einen guten Fortgang in der Composition prophezeien kann wenn er nicht zu spät anfänget, und wenn er viel schreibet« (1753 und 1762, II, 326).

4 Vgl. Bach 1753/62, I, 122.

5 Heinrich Wilhelm von »Gerstenberg legte das größte Gewicht auf die Kantabilität der Instrumentalstücke, auf jene sprechende Ausdruckskraft Em. Bachs, die, wie er sagt, ›Herrn Lessings Meynung im 27. Stück der Dramaturgie, als ob der Musikus in einem einzelnen Stück nicht aus einer Leidenschaft in die entgegengesetzte, nicht aus dem Ruhigen z. E. in das Stürmische, aus dem Zärtlichen in das Grausame übergehen könne, ziemlich deutlich widerlegt.« (Schünemann 1916, 26)

6 Vgl. z. B. Charles Rosen: »Carl Philipp Emanuels Musik war ungestüm, ausdrucksvoll, glänzend, voller Überraschungen und oft zusammenhanglos.« (2006, 46)

7 Vogler 1780, 151.

8 Schubart 1806, 179.

9 Genau genommen müsste sogar von »entlegensten Tonarten« gesprochen werden, vgl. Bach 1753/62, II, 331.

10 In der Terminologie von Erwin Ratz wäre diese thematische Form als Periode zu bezeichnen.

führt bereits in Takt 20 nach as-Moll, also der Variante der Unterquint-Tonart von Es-Dur. Obwohl diese Modulation durch die vermittelnde Skala in Takt 20 direkt verständlich ist und ein vergleichbarer Vorgang auch für die anschließende Rückkehr zum Umfeld der Haupttonart genutzt werden könnte, wählt Bach zu diesem Zweck den Weg einer ganztönigen Sequenz, die pro Sequenzglied um zwei Quinten des Quintenzirkels ansteigt. Die Distanz der tonartlichen Regionen wird dabei spürbar, indem sie entlang den »bekannten musicalischen Cirkeln«¹¹ nachträglich aufgefächert wird. Somit erweist sich die vermeintlich unkomplizierte diatonische Überbrückung als Indikator für die Entfernung der zuvor direkt miteinander verknüpften Tonarten Es-Dur und as-Moll (Bsp. 1).

Beispiel 1: C. Ph. E. Bach, Klaviersonate Wq 65/31 – H 121, Allegro scherzando, T. 17–28

Die schockartige Wirkung des fünffachen Quintstiegs von as-Moll bis g-Moll beruht neben der Entfernung der Tonarten besonders auf der Geschwindigkeit des Vorgangs sowie dessen Verhältnis zum Modulationsplan des gesamten Satzes.

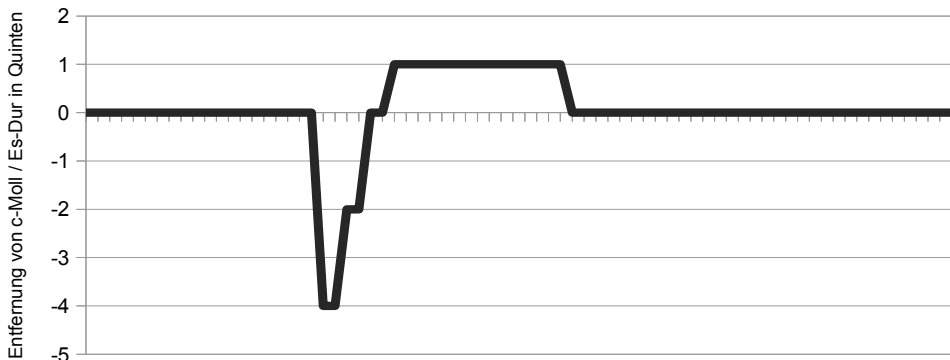


Abbildung 1: C. Ph. E. Bach, Klaviersonate Wq 65/31 – H121, Allegro scherzando, Tonartenplan

11 Ebd.

Abbildung 1 zeigt eine Phase starker Modulationsaktivität, die sich mit ihrer Länge von etwa zwölf Takten merkwürdig disproportional zu den verbleibenden 62 Takten des Satzes verhält, die ihrerseits lediglich durch den Wechsel zur quinthöheren Tonart g-Moll und der Rückkehr zur Haupttonart c-Moll ab Takt 42 charakterisiert sind.¹²

Schließlich tragen einige satztechnische Merkmale dazu bei, den Abschnitt von Takt 20 bis Takt 28 kontrastierend von seinem Umfeld abzuheben: Erstens lassen der galante Tonfall, der tonale Stabilität verheißende Orgelpunkt und die hohe Registrierung der vorausgehenden Takte (T. 17ff.) den Ausbruch in Takt 20 keinesfalls erwarten. Zweitens werden die dynamischen Gegensätze verstärkt und die Geschwindigkeit ihres Alternierens erhöht. Drittens scheint in Takt 23 die verminderte Terz *fes-d* (in Kombination mit der Erinnerung an die Takte 6/7) eine neapolitanische Kadenz vorzubereiten, die bei ähnlicher Sequenzierung überdies in eine Modulation in einzelnen Quintschritten aufwärts münden würde. Dieser implizite Sequenzmechanismus wird durch den tatsächlichen Verlauf gleichsam potenziert (Bsp. 2).

Beispiel 2: C. Ph. E. Bach, Klaviersonate Wq 65/31 – H121, Allegro scherzando, T. 22–32, impliziter Verlauf der Sequenz T. 22–27 in einzelnen Quintschritten

Eine weitere Möglichkeit ›bizarrer‹ Tonartendramaturgie demonstriert Bach im ersten Satz der Sonate e-Moll Wq 52/6 – H 129. Wiederum wird durch eine unerwartete Fortschreitung ein tonaler Konflikt aufgeworfen und auf ›eigensinnige‹ Weise ausgetragen. Im Zentrum des Geschehens steht hier der vollverminderte Septakkord (›vv7‹), dessen enharmonische Eigenschaften zu Bachs Zeit bereits kompositorisch erkundet waren und vom Komponisten im Laufe des Satzes geradezu szenisch vorgeführt werden. Die Takte 24ff. bringen zunächst eine wörtliche Wiederholung des Satzanfangs in der quinthöheren Tonart h-Moll. Der Vorgang mündet in Takt 30 in ein Analogon zu den Takten 9ff., die den ›vv7‹ in seiner einfachsten Fortschreitung dominantisch verwenden. Takt 32 lässt nun durch die Transposition des ›vv7‹ um einen Ganzton abwärts eine in Richtung der Grundtonart führende Fonte-Sequenz erwarten. Genau diesen Moment vermeintlicher

12 Die Tonikalisierungen in unmittelbarem Kadenzzusammenhang (T. 38/39, T. 69/70) sowie die Ambivalenz zwischen G-Dur und c-Moll in den Takten 42f. sind im Diagramm nicht berücksichtigt, da sie nicht kadenzial bestätigt werden.

Vorhersehbarkeit nutzt Bach, um durch die Umdeutung des Tones *gis* zu *as* die Bezugstonart plötzlich in Frage zu stellen. Der neben seiner vagen tonalen Zugehörigkeit auch durch Registrierung und Dynamik labile Quartsextakkord auf *c*¹ lässt noch einen Augenblick die Möglichkeit einer Vorhaltsauflösung in den zu erwartenden a-Moll-Sextakkord bestehen, wird dann jedoch durch die Verwendung der Tonqualitäten *b*, *des* und *g* als Vertreter der Tonart f-Moll bestätigt (Bsp. 3).

Beispiel 3: C. Ph. E. Bach, Klaviersonate Wq 52/6 – H 129, Allegro, T. 30–34

Eine Pointe des Satzes bildet der weitere Umgang mit dem exponierten Konflikt. Dies betrifft zunächst den ›vv7‹. Dessen anfänglich diatonisches Fortschreitungsverhalten erscheint durch den ›Zwischenfall‹ in Takt 33 nachhaltig gestört. Dies äußert sich darin, dass das neuerliche Auftreten der Klangform in den Takten 45f. mit immer neuen enharmonischen Umdeutungen einhergeht. Erst nach einer Generalpause findet der ›vv7‹ in Takt 51/52 in seine anfängliche Progression zurück, indem er in seine Bestandteile zerlegt und somit gewissermaßen neu definiert wird. Takt 51 bildet den Endpunkt einer sukzessiven Reduzierung der Dynamik und der Stimmenzahl dieses Septakkordes seit Takt 32. Bemerkenswert ist außerdem, dass der Vorgang der Rückmodulation zur Haupttonart zwar in Takt 46 kurzzeitig den zielgerichteten Dominantklang H-Dur erreicht, diesen jedoch aufgrund der enharmonischen Umdeutung in Takt 48 übergeht, ohne die erwartete Haupttonart herbeigeführt zu haben. Somit erklingt für einige Takte ein ›falscher‹ Reprisenausschnitt mit Verweis nach cis-Moll¹³, dem nur durch die bereits erwähnte Generalpause Einhalt geboten werden kann.

Als weitere ›Spätfolge‹ lässt sich die Behandlung des a-Moll deuten, also derjenigen Tonart, die durch die erste enharmonische Umdeutung in Takt 32f. umgangen worden war: Sie beschließt im weiteren Verlauf nicht nur den zweiten ›Perioden‹ mit einer nachdrücklichen Kadenz, sondern kehrt bereits nach drei Takten im ungefestigten e-Moll nochmals zurück und verlängert die Phase tonaler Unruhe somit auf nahezu zwei Drittel des gesamten Satzes (Abb. 2).

13 Die Parallelstelle dazu bilden die Takte 3ff. des Satzes, die nach der angedeuteten Tonart G-Dur zu e-Moll zurückkehren.

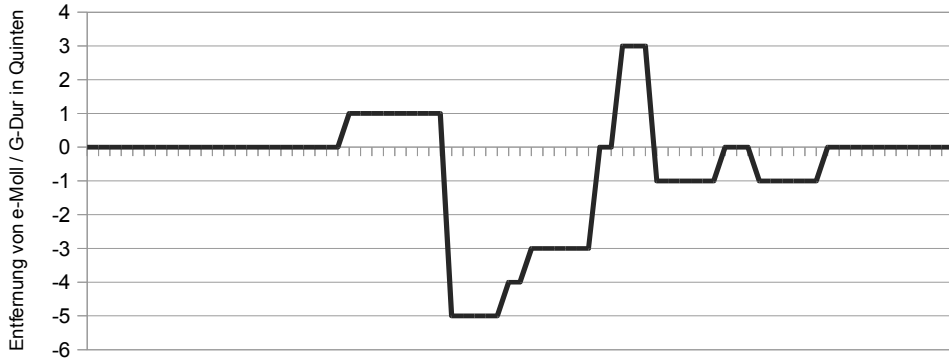


Abbildung 2: C. Ph. E. Bach, Klaviersonate Wq 52/6 – H 129, Allegro, Tonartenplan

II. ›Teufelsmühlenharmonik‹

Mit dem satztechnischen Modell des ›Voglerschen Tonkreises‹¹⁴ bzw. der ›Teufelsmühle‹ in Försterscher Terminologie¹⁵ bei Carl Philipp Emanuel Bach beschäftigten sich bereits Heinrich Poos und Christian Thorau. Während Poos in Bezug auf das a-Moll-Rondo Wq 56/5 – H 262 einen ›erlaubten Diebstahl‹ an Voglers ›Kunststück‹¹⁶ vermutet, verweist Thorau auf den zweiten Satz von Haydns *Abschiedssinfonie*, der die Sequenz noch vor Voglers Publikation kompositorisch realisiert.¹⁷ Im Zuge einer ›Etymologie‹ des Topos bestimmt Thorau als Merkmale der ›Teufelsmühle‹ die kontrapunktische Disposition des Stimmtausches, die Verwendung von zwei Septakkorden und einem Moll-Quartsextakkord sowie die Sequenzierung auf der Basis eines halbtönig fortschreitenden Basses:

Der Quartsextakkord ist das einzige invariante Element des ›Modells‹; und so dürfen nur Funde berücksichtigt werden, die den Quartsextakkord als Mittelglied aufweisen. Umgekehrt fallen alle Akkordfolgen heraus, die den durchgehenden Quartsextakkord, aber nicht das Kontrapunktmodell enthalten.¹⁸

Nimmt man an, dass die Bestimmungen ›Mittelglied‹ und ›durchgehend‹ hier wechselseitig aufeinander verweisen, so drohen jedoch interessante Konstellationen ausgeblendet zu werden, die einer ›Teufelsmühle‹ zwar nicht exakt entsprechen, aber dennoch diejenigen Mittel bereitstellen, die dem ›Modell‹ sein tonales Konfliktpotential verleihen. Ein Beispiel für den Stimmtausch zweier Septakkorde, bei denen der zwischengeschalte-

14 Vogler 1776, 86.

15 Förster 1804, 37.

16 Poos 1993b, 143 und 134.

17 Thorau 1993, 171. Ein noch früheres Beispiel findet sich in Haydns Quartett Op. 9/3 (1. Satz, T. 41ff.).

18 Ebd., 173.

te Quartsextakkord keinen Durchgangsakkord bildet, findet sich am selben Ort wie das vorangegangene Zitat (Bsp. 4):

Beispiel 4: J. S. Bach, »So gehst du nun, mein Jesu, hin«¹⁹

Das *cis* in der Bassstimme erscheint durch seine Position auf leichter Zählzeit und durch die beiden benachbarten Töne als Wechselnote. Auf Grund der Liegestimmen *g* und *b* sowie der zusätzlichen Wechselnote *e* lässt sich der auf *cis* stehende Septakkord als Prolongationsklang des maßgeblichen Quartsextvorhalts bestimmen. Da der Quartsextakkord metrisch unterschiedlich positioniert, der kleine Durseptakkord als Dominante und Doppeldominante fortgeführt werden kann und der ›vv7‹ mehrere enharmonische Implikationen enthält, stehen zahlreiche Wege offen, die tonale Spannung des Grundmodells der ›Teufelsmühle‹ fortzuführen oder sogar zu verstärken, ohne dabei zwangsläufig sequenzieren zu müssen. Die Nutzung solcher Wege möchte ich im Rahmen der nachfolgenden Beispiele unter dem Begriff der ›Teufelsmühlenharmonik‹ fassen.

Der übergeordnete Tonartengang des ersten Satzes der Sonate 65/13 – H 32.5 zeigt sich dem Betrachter als leicht überschaubar. Bis zum ersten Wiederholungszeichen bestimmt der Wechsel von der Haupttonart h-Moll zur Paralleltonart D-Dur das Geschehen. Daraufhin wendet sich der Satz über die Tonart G-Dur zur zweiten Hauptkadenz in e-Moll, von wo aus eine Rückmodulation zur Haupttonart h-Moll führt. Obschon alle der vier tonalen Zentren durch Verweiskadenzen etc. erweitert werden, hebt sich die Behandlung des auf e-Moll endenden Abschnitts durch ihre radikal chromatische Gestaltung von den übrigen ab (Bsp. 5).

Beispiel 5: C. Ph. E. Bach, Klaviersonate Wq 65/13 – H 32.5, Poco Allegro, T. 70–87

19 Gesänge zu Georg Schemellis Musicalischem Gesang-Buch, 199 (Nr. 296).

Eröffnet wird die e-Moll-Phase, indem der Quintsextakkord *cis-e-g-a* des Doppeldominant-Dominant-Pendels in den Takten 70 bis 72 im Sinne der ›Teufelsmühle‹ eine gegenläufige Chromatisierung der Außenstimmen erfährt, so dass der ›leitereigene‹ übermäßige Quintsextakkord *c-e-g-ais* entsteht, der daraufhin durch die Wechselnote *dis* in seiner enharmonischen Identität bestätigt wird. Der ›vv7‹ in Takt 76 suggeriert nun eine erneute doppeldominante Einkreisung des e-moll-Quartsextakkordes auf der Basis der Töne *ais-cis-e-g*. Bach jedoch deutet den ›vv7‹ durch die Fortschreitung in einen d-Moll-Quartsextakkord zu *b-cis-e-g* um. Dieser Vorgang lässt sich im Rahmen der begonnenen ›Teufelsmühle‹ verstehen, in welcher der reguläre Fortsetzungsakkord A^7 mit einem Quartsextvorhalt versehen wurde. Die quasi trugschlüssige Verbindung zu Takt 78 unterbricht dann zwar die harmonische Sequenz, der Bass aber setzt seine Bewegung in Halbtonschritten unbeirrt fort. Die Harmonisierung dieser Bassbewegung lässt sich als Fragment einer zweiten ›Teufelsmühle‹ konstruieren, das synchron zur tatsächlichen Fortsetzung in die die Tonart e-Moll wieder stabilisierende Prädominante a-Moll zurückführt.

Beispiel 6: C. Ph. E. Bach, Klaviersonate Wq 65/13 – H 32.5, Poco Allegro, T. 72–87, harmonisches Exzerpt mit konstruierter 2. Teufelsmühle

Nimmt man den in Beispiel 6 skizzierten Vorgang als hintergründigen Harmonieverlauf an, so wird deutlich, dass die von Bach ab Takt 78 ausformulierte Gestalt die Irritation des tonalen Zusammenhangs gegenüber dem unterstellten Modell noch wesentlich verschärft. Dies liegt zum einen in dem scheinbar konsonanten Klang *as/gis-c-es* begründet, der bei seinem ersten Erklängen in Takt 79 durch zwei Wechselnoten und ein angenommenes *gis* gebildet wird. Im Moment der hörpsychologisch bestimmbaren Korrektur von *gis* zu *a* wird gleichzeitig die kontrapunktische Dissonanz auf Zählzeit eins des Taktes 79 rückwirkend erkannt und Zählzeit Eins in Takt 80 zum Vorhaltsklang erklärt. Zum anderen folgen in dieser tonal labilen Situation nun noch eine Medianrückung von c-Moll zu e-Moll sowie eine Variantenbildung von e-Moll zu E-Dur – jeweils auf der zweiten Zählzeit der Takte 81 und 82, so dass auf diese Weise schließlich auch die taktmetrischen Verhältnisse in Frage gestellt werden. Im Vergleich mit dem vorangegangenen Beispiel mutet die folgende Passage aus der vierzig Jahre später entstandenen Sonate Wq 65/48 – H 280 durch die Konzentration auf nur eine für die ›Teufelsmühle‹ zentrale Fortschreitung geradezu subtil an (Bsp. 7).

In die angedeutete Quintfallsequenz mit Dominantseptakkorden in Takt 21 wird auf Zählzeit vier ein dis-Moll-Quartsextakkord integriert, der das tonale Zentrum von h-Moll nach dis-Moll wendet. Diesem erst rückwirkend erkennbaren Ausschnitt aus einer ›Teu-



Beispiel 7: C. Ph. E. Bach, Klaviersonate Wq 65/48 – H 280, Andantino, T. 20–25

feldsmühle‹ fehlt eine Mittelstimme (T. 21.2: *cis-h-ais*), was neben der hohen Registrierung und leisen Dynamik zur Unauffälligkeit des Modells beiträgt. Erst der folgende Takt 22 setzt die Distanz der Tonarten wirkungsvoll in Szene, indem die Dynamik ins Forte umschlägt, die ausgeblendete Mittelstimme wieder eintritt und außerdem der scharfe übermäßige Terzquartklang *h-dis-eis-a/gisis* durch das synkopierte *eis* hervorgehoben wird. Eine ähnliche Explosion scheint sich im Takt darauf durch die crescendoende Dynamik anzudeuten, zumal dieser Vorgang durch die Kombination von zwei Liegestimmen und einem halbtönig absteigenden Bass in direkter Analogie zu Takt 21 steht. Tatsächlich aber läuft die fallende Linie verhältnismäßig bruchlos in den nach h-Moll zurückführenden Halbschluss. Die ›Teufelsmühle‹ wird hier regulär fortgesetzt und lässt sich auf diese Weise voraushören. Schließlich weist die Fortschreitung dadurch eine gewisse Geschlossenheit auf, dass der Ausgangsklang *h-cisis(d)-eis(f)* nachträglich auf den Zielklang *g-h-d-eis* bezogen und als durch das Modell lediglich prolongiert verstanden werden kann.

III. Rätselhafte Fortschreitungen



Beispiel 8: C. Ph. E. Bach, Klaviersonate Wq 52/1 – H 50, Presto, T. 45–52

Der Anblick der Takte 50 und 51 des dritten Satzes der Sonate Wq 52/1 – H 50 dürfte stutzig machen (Bsp. 8). Hier begegnen sich im Abtakt, also dem taktmetrisch auffälligsten Moment, in kleinen Notenwerten die Töne *cis*, *c* und *d* (bzw. in T. 51 *h*, *b* und *c*) in direkter Folge. Es ließe sich zunächst vermuten, dass Bach eine enharmonisch ungenaue Notation gewählt und ein etwaiges *des* (*ces*) fälschlich als *cis* (*h*) notiert hat. Durch ein angenommenes *des* (*ces*) ließe sich die Takteins als abwärts gerichtete Appoggiatur verstehen, was darüber hinaus eine Analogie zu den mit aufwärts führenden Nebennoten versehenen Takten 46f. bedeuten würde. Der wesentliche Unterschied zwischen Takt 46f. und Takt 50f. besteht jedoch darin, dass den Takteinsen der Takte 50 und 51 ein stabiler Bass unterlegt ist, der die Auffassung der großen Terzen *cis-a* und *h-g* zuungun-

ten der verminderten Quarten *des-a* und *ces-g* maßgeblich unterstützt. Hinzu kommt, dass ein sukzessives Hören von *cis-c* (*h-b*) auch harmonisch sinnfällig wird, wenn es im Rahmen einer Quintfallsequenz mit den Fundamentschritten A-D-G verstanden wird. Aus dieser Perspektive zeigt sich eine harmonische Beschleunigung der in Takt 45 beginnenden Sequenz bis hin zur synkopierenden Aufteilung der Zählzeiten in den Takten 50 und 51, die das Modell nahe legt (Bsp. 9).

(G) G⁷ c F⁷ B Es AD⁷ G c^{#7b} D

Beispiel 9: C. Ph. E. Bach, Klaviersonate Wq 52/1 – H 50, Presto, T. 45–52, mit Angabe der Fundamentschritte

Damit ist einerseits festzustellen, dass die von Bach gewählte Notation ein tatsächlich hörbares Phänomen angemessen wiedergibt. Andererseits ist nicht zu übersehen und -hören, dass der Ton *cis* (*h*) bzw. eine ggf. wahrzunehmende Harmonie A (G) zeitlich auf das Äußerste verkürzt wird. Dabei wäre die entstehende Irritation durchaus vermeidbar, indem etwa a) die oben beschriebenen Appoggiaturen durch einen eine Achtel später einsetzenden Bass realisiert werden oder b) Takt 49 direkt abgespalten und rhythmisch angeglichen wird (Bsp. 10).

a) b)

Beispiel 10: C. Ph. E. Bach, Klaviersonate Wq 52/1 – H 50, Presto, T. 49–52, alternative Formulierungen, a): Appoggiatur, b): rhythmische Angleichung

In Anbetracht der Einfachheit dieser möglichen Mittel zur Glättung der Passage kann davon ausgegangen werden, dass der Komponist darauf bedacht war, den Spieler oder Hörer »aus der Bahn zu werfen« und ggf. dazu zu zwingen, das Gehörte zu rekonstruieren und zu enträtseln.

Ein ähnliches Verfahren der Verfremdung eines modelltheoretisch betrachtet äußerst simplen Sequenzverlaufs findet sich im zweiten Satz der frühen Sonate Wq 65/12 – H 23. Der erste Formteil dieses g-Moll-Andante dehnt sich auf für Bach'sche Verhältnisse lange 26 Takte aus, indem der erste Quintabsatz durch eine unvollkommene, in Terzstellung schließende Kadenz beantwortet und die nachfolgende Modulation erst nach einem formal prolongierenden Trugschluss in die erste vollkommene Grundkadenz geführt wird.

Da diese ungewöhnlicherweise die Unterquinttonart c-Moll bestätigt, erwartet man vom weiteren Verlauf, dass er die regulären »nächstverwandten«²⁰ Kadenzziele d-Moll oder B-Dur nachreicht. Die folgenden zwei Takte deuten dieser Erwartung entsprechend zunächst die durch eine Monte-Sequenz artikulierte Paralleltonart B-Dur an, die sich jedoch nur kurzfristig durchzusetzen vermag.

The image shows two staves of musical notation for Example 11. The top staff represents the expected continuation to B-Dur, featuring a sequence of chords: C major (C-E-G), F major (F-A-C), C major (C-E-G), F major (F-A-C), C major (C-E-G), F major (F-A-C), and C major (C-E-G). The bottom staff shows the actual continuation, which follows the expected path initially but then deviates, showing a chromatic conflict between the notes 'a' and 'as' (F and F#) in measure 28, and then a sequence of chords: C major (C-E-G), F major (F-A-C), C major (C-E-G), F major (F-A-C), C major (C-E-G), F major (F-A-C), and C major (C-E-G). The notation includes various ornaments and accidentals, such as a sharp sign on the F note in the bass staff of measure 28.

Beispiel 11: C. Ph. E. Bach, Klaviersonate Wq 65/12 –H 23, Andante, T. 27–32 bzw. 33, obere Zeile: erwartende Fortsetzung nach B-Dur; untere Zeile: tatsächliche Fortsetzung

Der Vergleich zwischen der Erwartungsskizze und der Komposition zeigt, dass der tatsächliche Verlauf das soeben gewonnene B-Dur-Subsemitonium schon auf der zweiten Zählzeit des Taktes 28 wieder verliert. Der resultierende Klang ist zwar als dominante VII zum folgenden Es-Dur-Akkord (oder als II in c-Moll) harmonisch plausibel, bildet aber ebenfalls den chromatischen Konflikt zwischen den Tönen *a* und *as* durch den entstehenden Querstand in gleicher Oktavlage drastisch ab. Takt 29 wiederum suggeriert durch den unvollständig gesetzten ›vv7‹ auf Zählzeit Drei den Ton *a*, so dass der in Takt 30 notierte Klang *f-as-f* in ein enharmonisches Zwielficht gerät:²¹ Beide Möglichkeiten, *gis* und *as*, ergäben durch die Weiterführung in einen kadenzierenden Quartsextakkord einen sinnvollen harmonischen Gang. Die Lesart *gis* auf der einen Seite könnte als Teil des ›vv7‹ *f-gis-h-d-f* aus der Sequenz aussteigen und das ursprünglich erwartete Modulationsziel d-Moll erfüllen, *as* hingegen würde weiterhin das nicht enden wollende c-Moll fortführen. Entsprechend der vorausgegangenen Notation erfüllt sich in Takt 31 zunächst die Bedeutungsebene des Tones *as* und lässt somit das auf Zählzeit Drei notierte *gis* klanglich als *as* erscheinen.²² Der das tonale Geschehen destabilisierende enharmonische Konflikt müsste nun im Augenblick seiner Überwindung durch eine neuerliche

20 Bach 1753/62, II, 331.

21 Der Ton *as* könnte ebenfalls als Bestandteil eines ›verminderte-Terz-Akkordes‹ *fis-as-c-es* ergänzt werden. Dies würde jedoch eine Progression in den Quartsextakkord *g-c-es* nahe legen, die nicht erfolgt. Daher scheidet die Hypothese *as* spätestens im Moment des Eintretens des nachfolgenden *g*-Moll-Akkordes aus.

22 Die analoge Notation des Basses der Takte 29 und 31 verdeutlicht optisch eine dem Vorgang zu Grunde liegende sequenzielle Logik. Diese vermeintliche Hörerleichterung wird jedoch von den tonalen Ereignissen durchkreuzt, die den möglichen Bezugstonarten des Monte-Modells B-Dur, *g*-Moll oder d-Moll insistierend den Tonvorrat von c-Moll entgegensetzen.

Bestätigung der Tonart c-Moll ausgeglichen werden. Durch den überraschenden A-Dur-Akkord in Takt 32 deutet Bach hingegen das vorangegangene *as* nachträglich zu einem *gis* um und wendet die Modulation im allerletzten Moment doch noch nach d-Moll, das anschließend zehn Takte lang gefestigt wird.

Ein besonderer Reiz der beschriebenen Passage besteht darin, dass der regulär vermittelnde Tonartenverlauf c-Moll – B-Dur/g-Moll – d-Moll auf wenige Takte zusammengedrängt wird. Anstatt nacheinander vorgestellt zu werden, überlagern sich die Tonarten in Form des Sequenzmodells (B-Dur), der besonders optisch wahrnehmbaren Dominanz des Tones *as* (c-Moll) und der implizit bereits früher als notiert hörbaren Verweise auf die Tonart d-Moll.

IV. Verbindungslinien

Kontextualisiert man die vorgestellten ›Bizarrerien‹ Bachs durch ihre jeweilige Einbindung in den Satzzusammenhang, so kann festgestellt werden, dass sie nicht verstreut auftreten, sondern eine gemeinsame formale Position aufweisen. In Anlehnung an die zeitgenössische Theorie²³ lässt sich diese Position auf den zweiten ›Perioden‹ eingrenzen, also auf jenen Ort, der in der späteren Sonatentheorie als ›Durchführung‹ beschrieben wird. Der inhaltliche Verlauf der zwei oder drei ›Perioden‹ zeichnet sich primär durch die Darstellung jeweils einer oder zweier Tonarten mit einer abschließenden Kadenz aus, nämlich der Haupt- und ersten Nebentonart im ersten ›Perioden‹, der ersten und gegebenenfalls zweiten Nebentonart im zweiten ›Perioden‹ und wiederum der Haupttonart im dritten ›Perioden‹. Im Vergleich zur dramatischen Gestaltung späterer klassischer Durchführungen, z. B. in Form dynamischer Kontraste, motivischer Arbeit oder Klimaxbildung, wirkt eine kompositorische Umsetzung, die sich auf das von der Theorie erfasste Abschreiten der Tonarten innerhalb prinzipiell ähnlicher ›Perioden‹ beschränkt, rückblickend denkbar ›undramatisch‹ inszeniert.

Bachs formaler Ansatz stimmt insofern mit dem zeitgenössischen Modell überein, als er in den meisten Fällen den zweiten ›Perioden‹ so gestaltet, dass auf eine wörtliche oder variierte Wiederholung des transponierten ›Hauptsatzes‹ eine Überleitung in die zweite formbildende Kadenz in der zweiten Nebentonart folgt.²⁴ Während jedoch im ersten ›Perioden‹ der Übergang zwischen Haupt- und Nebentonart unauffällig geschieht, wird der zweite ›Periode‹ durch die oben besprochenen Auffälligkeiten an der analogen formalen Position entscheidend profiliert. Damit unterscheiden sich die drei Formteile nicht nur durch ihre Kadenzziele, sondern ebenfalls durch ihre ›Modulation‹ im historischen wie im heutigen Sinne. Während eine ›motivisch-thematische Arbeit‹ bei Bach nicht über das Verfahren der Parallelstellenbildung hinausgeht, verstärkt er die tonale Konfliktbildung im Sinne einer ›Durchführungsharmonik‹. Diese Überlagerung von motivischer Schlichtheit und harmonischer ›Dramatik‹ könnte erklären helfen, warum die Untersuchung Bach'scher Sonatenformen in Bezug auf dessen Verhältnis zum späteren Modell der Sonatenhauptsatzform oft zu uneinheitlichen Ergebnissen führt.²⁵

23 Vgl. z. B. die Darstellung in Budday 1983.

24 Vgl. Horn 1988, 79.

Schwierig dürfte allerdings zu beurteilen sein, ob mit der harmonischen Anreicherung des zweiten ›Perioden‹ ein für Bachs formales Denken repräsentatives Moment angesprochen wird. Ein quantitativer Nachweis des Auftretens von ›Durchführungsharmonik‹ in Bachs Gesamtwerk scheidet dadurch aus, dass Bach selbst bereits betonte, in seinem Schaffen überwiegend an Vorgaben und Geschmack Dritter gebunden gewesen zu sein.²⁶ Ergiebiger könnte die Untersuchung ästhetischer Aussagen Bachs ausfallen:

Man nehme von aller Art von musicalischen Arbeiten wahrhafte Meisterstücke; zeige den Liebhabern das Schöne, das Gewagte, das Neue darin; man zeige zugleich, wen[n] dieses alles nicht drin[n] wäre, wie unbedeutend das Stück seÿn würde.²⁷

Diese Mitteilung an Forkel etwa stützt die Annahme, dass Bach satztechnische Besonderheiten und Wagnisse nicht nur aus Lust am Experiment unternahm, sondern sie als essentiell für das Gelingen eines ›Meisterstücks‹ ansah.

Schließlich ist zu beobachten, dass harmonische Möglichkeiten, die über die ältere ›Tonordnung‹ hinausgingen, nicht nur kompositorisch erkundet, sondern ebenfalls im Musikschrifttum der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts diskutiert wird. Als Grundlage für die Begrenzung von Modulationszielen dient weiterhin die Orientierung an denjenigen Stufen, die auf der Basis des Skalenmaterials der Ausgangstonart konsonante Dreiklänge tragen.²⁸ So fordert Georg Joseph Vogler in seiner Beurteilung des C. Ph. E. Bach'schen Kompositionsstiles eine »planmäßige Abzielung aller Ausweichungen auf denselbigen Hauptton«²⁹, um dadurch die »Tonseinheit«³⁰ zu wahren. Auch Johann Philipp Kirnberger stellt in seiner *Kunst des reinen Satzes* fest,

daß man sich bei der gemeinen Modulation nicht in entlegene Töne wagen könne, und am sichersten fahre, wenn man bey den Ausweichungen mit den angezeigten fünf nächsten Graden der Verwandtschaft zufrieden ist.³¹

Um jedoch affektbedingt auch überraschende und auffällige Tonwechsel anbringen zu können, erweitert er die »gemeine Modulation« anschließend um chromatische und enharmonische Wege³² – ein pädagogisches Modell, das sich etablieren wird. Auf diese Weise können prinzipiell alle Tonarten erreicht werden: Den entscheidenden Faktor bei der Wahl der Mittel bildet nicht mehr nur der Grad der Verwandtschaft der zu verbind-

25 Vgl. etwa Puchelt 1993, 64, Horn 1988, 7 und Wagner 1990, 231 ff.

26 Bach 1773, 208f. (Hervorhebung original). Auch Bachs spätere Selbstverlagspraxis zwang ihn aus wirtschaftlichen Gründen, die Zielgruppe der ›Liebhaber‹ angemessen zu berücksichtigen. Vgl. Ottenberg 2005, 10–14.

27 Suchalla 1994, 658f.

28 Also II bis VI in Dur- und III bis VII in Moll-Tonarten.

29 Vogler 1780, 159f.

30 Ebd., 160.

31 Kirnberger 1771, I, 107.

32 Ebd., 121–133.

denden Töne, sondern auch die vom Komponisten gewünschte »Härte«³³ des Vorgangs. Zur ästhetischen Begrenzung der Möglichkeiten wird in diesem Zusammenhang die Kategorie der ›Beleidigung des Ohres‹ herangezogen. Charles Burney berichtet:

In dem heutigen Canzone fiengen sie [einige ächte Neapolitanische Sängler] in a moll an, und ohne zu wissen wie, giengen sie in die fremdesten Töne über, die man sich denken kann; jedoch ohne das Ohr zu beleidigen.³⁴

Christian Friedrich Daniel Schubart hingegen sieht in der Charakteristik der Tonarten den entscheidenden Grund für ihre Kombinierbarkeit im Rahmen einer Modulation:

Sobald er [der Musiker] einmal einen der herrschenden Empfindung anpassenden Ton gewählt hat, so darf er nie in Töne ausgleiten, welche dieser Empfindung widersprechen.³⁵

Der Ausgleich zwischen dem Interesse an harmonischer Innovation und Mannigfaltigkeit einerseits und der Wahrung der »Toneinheit« andererseits lässt sich als formale Herausforderung an die Komponisten des ausgehenden 18. Jahrhunderts bestimmen und bildet somit auch den Kontext für ein historisches Verständnis der C. Ph. E. Bach'schen Antworten auf diese Herausforderung.

Literatur

- Bach, Carl Philipp Emanuel (1753/62), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 2 Bde. Berlin, Reprint Kassel u. a.: Bärenreiter 1994.
- (1773), »Selbstbiographie«, in: Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, Hamburg, Reprint Kassel u. a.: Bärenreiter 1959, Bd. 3, 199–209.
- Budday, Wolfgang (1983), *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Burney, Charles (1772), *Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch einer Musikalischen Reise durch Frankreich und Italien*, Hamburg: Bode.
- Cramer, Carl Friedrich (1783), »Recensionen, Abkündigungen«, in: *Magazin der Musik*, 1/2, hg. von Carl Friedrich Cramer, Hamburg: Musicalische Niederlage, 1238–1255.
- Förster, Emanuel Aloys (1804), *Anleitung zum General-Bass*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Horn, Wolfgang (1988), *Carl Philipp Emanuel Bach: Frühe Klaviersonaten*, Hamburg: Wagner.

33 Kirnberger 1771, I, 106.

34 Burney 1772, 233.

35 Schubart 1806, 381.

- Kirnberger, Johann Philipp (1771), *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 2 Bde., Berlin, Reprint Kassel u. a.: Bärenreiter 2004.
- Ottenberg, Hans-Günter (2005), »Positionen und Perspektiven der C.-Ph.-E.-Bach-Forschung«, in: *Carl Philipp Emanuel Bach als Lehrer* (= Carl Philipp Emanuel Bach Konzepte 4), hg. von Hans-Günter Ottenberg und Ulrich Leisinger, Frankfurt a. d. O.: Musikges. Carl Philipp Emanuel Bach, 6–17.
- Poos, Heinrich (1993), »Carl Philipp Emanuel Bachs Rondo a-Moll aus der ›Zweiten Sammlung [...] für Kenner und Liebhaber‹. Protokoll einer Annäherung«, in: ders. (Hg.), *Carl Philipp Emanuel Bach. Beiträge zu Leben und Werk*, Mainz: Schott, 119–170.
- Puchelt, Gerhard (1993), »Für Kenner und Liebhaber«, in: Heinrich Poos (Hg.), *Carl Philipp Emanuel Bach. Beiträge zu Leben und Werk*, Mainz: Schott, 63–80.
- Rochlitz, Friedrich (1832), *Für Freunde der Tonkunst*, Bd. 3, Leipzig: Carl Cnobloch.
- Rosen, Charles (2006), *Der klassische Stil*, übers. von Traute M. Marshall, 5. Auflage, Kassel: Bärenreiter.
- Schemelli, Georg Christian (1736), *Musicalisches Gesang-Buch, Darinnen 954 gestreichte, sowohl alte als neue Lieder und Arien, mit wohlgesetzten Melodien, in Discant und Baß, befindlich sind; Vornehmlich denen Evangelischen Gemeinen im Stifte, Naumburg-Zeitz gewidmet, mit einer Vorrede von Friedrich Schulze*, Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel (1806), *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien: J. v. Degen, Neuauflage Leipzig: Reclam. 1977.
- Schünemann, Georg (1916), »Friedrich Bachs Briefwechsel mit Gerstenberg und Breitkopf«, in: *Bach-Jahrbuch* 13, Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 20–35.
- Suchalla, Ernst (Hg.) (1994), *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 1, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Thorau, Christian (1993), »Kühn, nie gehört und doch sachrichtig – Zur sogenannten Teufelsmühle in Carl Philipp Emanuel Bachs Fantasien«, in: Heinrich Poos (Hg.), *Carl Philipp Emanuel Bach. Beiträge zu Leben und Werk*, Mainz: Schott, 171–196.
- Vogler, Georg Joseph (1776), *Tonwissenschaft und Tonsezkunst*, Mannheim: Kuhrfürstliche Hofbuchdruckerei.
- (1780/81), *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, 3. Lfg. Bd. 2–9, Speyer: Bossler.
- Wagner, Günther (1990), »Die Entwicklung der Klaviersonate bei C. Ph. E. Bach«, in: *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts*, hg. von Hans Joachim Marx, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 231–244.