

Einige Anregungen zum Aussetzen von BACH-Chorälen

Im Grunde ist Bachs Harmonisierung der Choralmelodien zu vielgestaltig, um sie in ein kurzes Regelwerk zu fassen – nicht zuletzt durch die Tatsache, dass er immer auch die Texte rhetorisch ausdeutet, sind uns Grenzen gesetzt. Lassen wir aber erst einmal alle Dinge außen vor, die unsere Arbeit komplizieren, kommen wir auf Grundlage der schon erarbeiteten Regeln zum Kantionalsatz recht bald zu akzeptablen, da stiltypischen Ergebnissen. Jene komplizierten Dinge wären z.B. Verkleinerung des harmonischen Metrums; rhetorische Figuren, die eine originelle satztechnische Lösung erfordern (z.B. Kreuz-Figuren); extremere modulatorische Ausweichungen. Da Bach aber selbst im überwiegenden Teil seiner Choräle einen traditionellen Ansatz hat, dürfen wir natürlich gerne ganz konventionell bleiben. Als weiterer Punkt wäre z.B. auch die typisch spätbarocke, metrische und bisweilen ornamentierte Fassung gregorianischer oder lutherischer Choralmelodien zu nennen – da wir uns aber immer der originalen Bachschen Fassungen bedienen wollen, fällt für uns dieser Punkt weg.

Hier die wesentlichen Erweiterungen gegenüber dem Kantionalsatz auf einen Blick:

- Hinzunahme von Vierklängen, meist Dominantseptimakkorde (auch als Zwischen-D) in Umkehrungen und im Kadenzbereich die typische **S** mit *sixte ajoutée*. Daneben kommen aber auch andere Vierklänge vor wie Septimakkorde auf anderen Stufen (z.B. in Quintfällen), häufig z.B. die **s**⁷. Letztere vor allem auch im Kadenzbereich, wenn die Schlusswendung MI-RE-DO lautet. Dann wird folgende Mittelstimmen-Bewegung notwendig.



Man beachte den Ausfallschritt im Tenor mit dem akzeptierten verminderten Quintsprung!

Lautet die Schlusswendung RE-DO-RE-DO, hat sich folgende Aussetzung als Standard bewährt:



- Terzsprünge (vor allem im Bass) werden gerne mit Durchgangsnoten aufgefüllt. Bisweilen sogar weitere Sprünge durch Verwendung von Sechzehntelnoten – hier aber ist geschmackvolle Zurückhaltung geboten, lassen wir's vorerst besser...
- Erwähnte Bassdurchgänge können häufig zu einer neuen Harmonisierung führen, meist ist dann die Harmonie auf der leichten Zählzeit ein **D**⁷ – das verkleinert unser harmonisches Metrum!
- Quartsextakkorde kommen nur als eingeführte und aufgelöste **D**-Akkorde vor, nur ganz selten in Durchgängen (dann auch meist nur in Achteln). Dennoch kann natürlich eine Quart zwischen Bass und Oberstimmen entstehen, wenn wir daraus einen **D**⁷ mit 5 im Bass machen.
- Durchgänge können auch einmal chromatisch sein, dann wird die leichte Zählzeit automatisch zu einer Zwischen-**D**.

- Mittelstimmen oder gar der Bass bilden Vorhalte. Auch diese Erweiterung ist mit Vorsicht zu genießen. Mein Lieblingswort hier ist „zwanglos“. Andersrum ausgedrückt: Mittelstimmen springen nicht wild in der Gegend rum, nur um einen Vorhalt erzeugen zu können.

Hier zwei Choralzeilen, der Schluss des Chorals „Auf, auf mein Herz“ BWV 268¹:



Wir sehen: der Choral steht in G-Dur. Unser am Kantionalsatz geschultes Auge erkennt sofort: Die erste Zeile endet ohne Standardklausel, kann aber als Altklausel nach H interpretiert werden, die zweite Zeile hingegen hat eine ausführliche Tenorklausel, d.h. hier ist erst einmal die Folge IV-V-I angeraten. Wie früher setzen wir also zunächst den Kadenzbereich aus und merken uns mit Generalbassziffern Umkehrungen und Vierklänge vor.

Steht die erste Zeile auch in H und ist das dann h-Moll oder H-Dur? Beides erscheint unwahrscheinlich, aber wir erkennen, dass H als Halbschluss von e-Moll sehr gut funktioniert.

- 1) Damit haben wir in Grundbässen Anfang und Ende beider Zeilen:

Ist die Zeile wie die erste kurz, bleiben am Ende nur 2-3 Viertel unausgesetzt, ist sie wie die letzte etwas länger, bleibt die Lücke entsprechend größer. Wie füllen wir auf? Von früher wissen wir, dass die häufigsten Verbindungen Quintabstand der Grundtöne haben. Bei Bach schlägt das Pendel aufgrund der beliebten **D**⁷-Akkorde sogar noch weiter in Richtung Quintabstand, hier besonders Quintfall aus. Statistisch gesehen ergibt sich folgende „Hitliste“ der Grundtonfolgen:

1. Quintfall
2. Terzfall
3. Quintanstieg (z.B. Halbschluss, aber auch sonst)
4. Sekundverhältnis (aufwärts: z.B. **S-T**, Trugschluss; abwärts: Verbindungen mit Zwischen-Ds und Parallelführungen wie Fauxbourdon)
5. Terzanstiege – sie sind aber aufgrund ihrer schwachen Grundtonfolge extrem selten. Wenn überhaupt, dann in zwischendominantischen Zusammenhängen

Daneben sind natürlich Grundtonwiederholungen möglich (vor allem am Anfang und Ende der Zeile). Sie müssen in der endgültigen Basslinie selbstverständlich verflüssigt werden. Es gilt: Die Oberstimme sollte nur in besonderen Fällen die Septime bilden, nämlich wenn diese stufenweise oder liegend eingeführt und nach unten aufgelöst wird. Das ergibt sich hier zwanglos im ersten Takt auf 4 und im vorletzten Takt auf 3-und.

¹ aus den 4stg. Chorälen (BWV 250-438), posthum herausgegeben von J.P. Kirnberger und C.P.E. Bach (1784-88)

- 2) Wir suchen zu jedem Viertel einen Grundton, möglichst mit den besten Harmoniefolgen.

The image shows a musical score with two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with the same key signature. The melody in the treble clef consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass line consists of quarter notes: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2. A triangle symbol is placed above the bass line in the fourth measure (G2). Fingering numbers 6, 5, 8, 7 are written below the bass line.

Klammern bezeichnen alle Quintfälle. Es gibt in dieser Bassführung zwei Schwachstellen: Den Terzanstieg im zweiten Takt (immerhin mit Zwischen-D im zweiten Viertel) und die Oktavparallele der Grundtöne in T.4. Da es sich hier um einen Grundbass handelt, können wir sie vorläufig stehen lassen, müssen aber im Hinterkopf behalten, hier im folgenden Arbeitsschritt eine korrekte Lösung zu finden.

- Während **Oktavparallelen** zwischen Melodie und Grundbass meist unproblematisch sind (Verwendung von Sextakkorden), bleiben **Quintparallelen** zwischen Melodie und Grundbass mit jeder Bassführung problematisch, da die Quintparallelen fast automatisch zwischen irgendwelchen Stimmen entstehen.

- 3) Die nächste Arbeitsstufe: Wir versuchen aus diesem Grundbass eine flüssige, korrekte Linie zu machen.

The image shows a musical score with two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with the same key signature. The melody in the treble clef is identical to exercise 2. The bass line consists of quarter notes: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2. A triangle symbol is placed above the bass line in the fourth measure (G2). Fingering numbers 6, 5, 6, 6, 6, 5 are written below the bass line.

NB: Der Septimsprung im dritten Takt ist als Oktavtransposition innerhalb des durchgehenden Basses korrekt. Was nicht gefällt: Wir fallen zweimal mit demselben Lauf ins tiefe A, spätestens beim vierstimmigen Aussetzen mutet uns die Verbindung Takt 2 von 1 auf 2 allzu querständig an (tatsächlich entpuppt sich der Terzanstieg als Problem!). Also sollten wir eine flüssigere Lösung finden – vielleicht müssen wir dazu von unserem Grundbass abweichen. In diesem weiteren Arbeitsschritt sollten wir auch gleich über Durchgangsnoten mit eigenen Funktionen nachdenken. Da wir insgesamt recht viel Achtelbewegung haben, sollten wir dem nach Möglichkeit auch an Stellen mit Viertel-Fortschreitung Rechnung tragen und auch hier nach sinnvollen Achtelbewegungen suchen. Nicht möglich ist dies in Takt 2, dort sollten wir uns etwas für mindestens eine Mittelstimme überlegen.

- 4) Gleich noch der vorletzte Schritt: Wir setzen vorläufig vierstimmig aus.

The image shows a musical score with two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with the same key signature. The top staff contains a four-part setting of the melody, with each voice part moving in parallel motion. The bottom staff contains the same bass line as in the previous exercises.

- Die Abfolge von zwei dominantischen Quintsextakkorden in Takt 1 auf 3 ist eine sehr beliebte Wendung, die sollten wir einfach mal versuchen, in den „aktiven Wortschatz“ zu übernehmen.
- Enge Lage ist sowohl typisch für barocken Tonsatz (höhenorientierter, generalbassartiger Klang) als auch – Glück für uns – einfacher auszusetzen als weite Lage. Außer wenn der Bass allzu tief liegt, sollten wir in enger Lage beginnen, nach Möglichkeit in ihr bleiben und auch nach gemischter Lage (etwa bei Sextakkorden) gleich zu ihr zurückkehren. Die verbreitet anzutreffende Ungeschicklichkeit, nach gemischter Lage etwa mit verdoppelter Quint in weiter Lage weiterzumachen, entpuppt sich als eine der häufigsten Fehlerquellen für Quintparallelen, zu weite Abstände etc.

Es gilt die allgemeine Regel: zwischen Oberstimmen nicht mehr als eine Oktave, zwischen Tenor und Bass nicht mehr als Duodezime Abstand (Überschreitungen bei Bach wären nicht mehr als ein Viertel!).

5) Letzter Schritt: Wir suchen nach Vorhalts- und Durchgangslösungen in den Mittelstimmen.

Diese Aussetzung entspricht weitestgehend einer originalen². Dabei überrascht vor allem der Tenor in Takt 4: erst die klangliche Härte auf der 2, dann das ausdrucksvolle Gehüpfte, das hier aber sehr ausgewogen eingesetzt wird.

Natürlich kann unsere Vorgehensweise je nach persönlicher Vorliebe und Begabung auch anders aussehen. Nicht abweichen sollten wir von der Berücksichtigung der Klauseln, aber für Zeilenmitten bietet sich auch eine intuitivere Vorgehensweise an, die auf Grundbässe verzichtet. Ein Experiment: Wir schreiben zuerst eine Mittelstimme in Terzen und Sexten, suchen uns dazu einen flüssigen Bass (der dann Terz oder Sexte übernimmt oder den fehlenden Akkordton ergänzt) und verteilen bei der vierstimmigen Aussetzung die Töne der Mittelstimmen dann korrekt und flexibel, fügen evt. Vorhalte und Durchgänge ein – siehe oben.

Bei entsprechender Erfahrung werden uns die meisten Bassnoten „zufliegen“ und wir benötigen kaum noch ein System.

Egal, welche Arbeitsweise: Wenn unsere Basslinie sich irgendwo zwischen Arbeitsstufe 3 und 4 befindet und die Mittelstimmen mindestens Stufe 4 erreichen, haben wir schon einen sehr schönen durchschnittlichen Bach-Choral geschaffen und geschaffen. Wenn wir komplexer und damit aufs Ganze gesehen noch typischer werden wollen, bieten sich folgende Überlegungen an:

Parallelstellen der Melodie setzt Bach gerne verschieden aus, meist steigend im Sinne von vermehrter Chromatik und Kadenzieren zu weiter entfernten Stufen (gerade auch bei kurzen, wiederholten Mottozeilen).

Dabei gilt als Faustregel: Ungewöhnliche Stufen werden bevorzugt in der Mitte erreicht (wenn wir also eine Nicht-Standard-Klausel verschieden aussetzen können, sollten wir zu Anfang und zu Schluss die der Grundtonart näher verwandten Stufen aufsuchen).

Das trifft sich meist ganz gut damit, dass Bach gerne Besonderheiten wie bestimmte charakteristische Verbindungen oder Akkorde wiederholt (z.B. bestimmte Septakkorde wie S^7 , die oben gezeigte Folge von zwei Zwischen-Ds hintereinander etc.). Gut sehen wir das in den Schemelli-Chorälen, wo uns die wiederkehrenden Bezifferungen didaktisch helfen.

² Die im Original darüber hinaus vorkommenden Sechzehntelbewegungen wurden hier aus methodischen Gründen weggelassen und durch Achtel ersetzt (bis auf die bereits bekannte verzierte Schlussklausel).

Kommentiertes Beispiel: Aussetzung des gesamten Chorales

Wie oben ausgeführt, sind kürzere Choralzeilen gewöhnlich einfacher zu harmonisieren, da Anfang und Schluss der Zeile meist schon durch Tonart und Klausel festgelegt sind. Am Beispiel des gesamten Chorales „Auf, auf, mein Herz und du, mein ganzer Sinn“ soll die Vorgehensweise demonstriert werden. Gleichzeitig werden einige typische Probleme zur Sprache kommen, die uns diese Melodie (insbesondere durch ihre zahlreichen Tonwiederholungen) bereitet.

Hier die gesamte Melodie mit Vorschlägen für die Schlussklauseln sowie den bereits ausgesetzten beiden Zeilen.

Von den vier verbleibenden Zeilen endet nur die dritte mit einer Standardwendung, der langen Tenorklausel.

Die zweite Zeile kann unterschiedlich interpretiert werden: Es könnte ein Plagalschluss $C-G$, eine Halbschluss $a-E$ oder ein Ganzschluss mit der modernen Form der Altklausel (Septe in Terz) sein. Der Halbschluss $a-E$ kommt hier kaum in Frage, da die nächste Zeile mit dem Ton g beginnt, was zu einem Querstand führt. Das ist zur Bachzeit zwar nicht mehr verboten, aber dennoch nicht häufig. Außerdem „stört“ die harmonische Entwicklung nach a -Moll den gesamten Tonartenplan. Im Sinne einer harmonischen Abwechslung hat sich Bach gegen den Plagalschluss entschieden, also steht hier zunächst die Altklausel-Lösung – wohl wissend, dass Dominantseptakkorde in Grundstellung eher selten sind. Die endgültige Bassführung könnte anders aussehen.

Die Zeilenschlüsse 1 und 4 lassen sich nur als Klausel interpretieren, wenn wir sie als alte Form der Altklausel 5-5 (Grundton-Quinte) betrachten. Das führt hier dazu, dass die erste Zeile bereits innerhalb von nur vier Tönen von G -Dur nach e -Moll ausweicht! Für einen Beginn, der normalerweise die Tonart konstituieren sollte, ist dies relativ problematisch. Deswegen sollten wir hier besonders gut auf den Bassverlauf aufpassen. Der Schluss nach D -Dur (Oberquinttonart) stellt kein Problem dar und kann so auf jeden Fall erklingen – in beiden Fällen ist jedoch die grundtönige Lösung eher selten anzutreffen, also wird der endgültige Bass bestimmt anders verlaufen.

Wir ergänzen die übrigen Grundtöne:

Der Versuch, möglichst viele Quintfälle einzubauen (Markierungen durch Klammern) ist hier nicht immer von Erfolg gekrönt, vor allem Zeile 3 + 4 weisen eine gewisse harmonische Armut auf und jeweils einen plagalen Quintanstieg. Da muss Bach noch etwas einfallen!

Weitere Probleme sind die durch Warndreieck markierten Parallelen zwischen Grundbass und Melodie. In T. 1 auf das erste Viertel und T. 4 auf das vierte habe ich vorläufig die Wahl zwischen G oder E als Grundbass offen gelassen. Weiters interessant ist, dass die moderne Altklausel in T. 2 als Sequenz von Zählzeit 2 auf 3 und von 4 auf 1 vorkommt. Zum Problem des Septakkordes in Grundstellung siehe letzter Abschnitt!

Verflüssigung der Basslinie:

Von T. 1 auf 2 steht immer noch ein Warndreieck. Das schrittweise Erreichen einer Oktave in den Außenstimmen ist zwar nur dann verboten, wenn der Bass vom Leitton in die Oktave geht, aber wirkt auch hier nicht allzu schön, da als Klang zu „offen“. Welche andere Lösung könnte Bach hier in Petto haben?

Die Oktavparallele des Grundbasses in T. 5 wird durch den raffinierten Einsatz des dominantischen Sekundakkordes umgangen – ein Klang, den Bach besonders dramatisch einzusetzen weiß.

Noch birgt der Bassverlauf einige melodische Schwächen: die Grundtonwiederholung vom Auftakt zur Eins will sich nicht ganz mit dem anschließenden Terzfall vertragen, der Septakkord in Grundstellung T. 2 auf 4 wirkt etwas behäbig. Hier wird nachgearbeitet!

Die vorläufigen Mittelstimmen:

Mit Wechselnote im Auftakt fließt der Bass besser, der Terzsprung auf der 1 entfällt und wird durch eine Mittelstimmenbewegung ersetzt. Der Septakkord am Ende von T. 2 ist nun ein typischer Sextakkord auf der zweiten Stufe (also funktional betrachtet ein verkürzter D^7). Unser Problem von T. 2 lässt sich wie in T. 5 durch einen Sekundakkord elegant lösen. In der Lagenverteilung, die nicht immer der engen Lage entspricht, deutet sich die kontrapunktische Belebung der Mittelstimmen an (besonders Tenor T. 2 und 4).

Die endgültige Bach-Fassung (wiederum um einige Sechzehntelbewegungen reduziert) verwendet neben typischen Durchgängen (Terzbewegungen werden aufgefüllt) auch Wechselnoten.

Durch die parallel geführten Wechselnoten T. 2 in Alt und Tenor verschiebt sich der verkürzte Septakkord *b-d-gis* auf das nachschlagende Achtel. Gleich danach sehen wir mustergültig, wie eine Achtelbewegung des Basses durch Parallelführung einer Mittelstimme quasi zu einem neuen Akkord auf dem 2. Achtel führt. Dies ist fast an allen entsprechenden Stellen so zu beobachten. Interessant ist die Lösung der vierten Zeile: Durch die Achtelbewegung aller Unterstimmen entsteht ein ständiges Pendeln zwischen den Akkorden A^7 und D-Dur. Eine funktionale Analyse, die Achtel für Achtel die Harmonien bestimmt, würde dieser Stelle ziemliches Unrecht tun. Es geht um die kontrapunktische Diminution (Verzierung) der zentralen Bewegung von der V. zur I. Stufe in D-Dur. Ungeachtet der relativ statischen Harmonik hat Bach also hier eine sehr befriedigende Lösung gefunden (...natürlich).

Der Ehrlichkeit halber sei abschließend die originale Bach-Lösung BWV 268 mit Text gegeben, inklusive aller Sechzehntelbewegungen, die vor allem gegen Ende noch einige überraschende Mittelstimmenbewegungen und ungewohnte Akkordtonverdopplungen erzeugen.

Im ganzen Choral gibt es außergewöhnlich viele Lösungen, wo die Melodie als Altklausel interpretiert wird (eine gute Übung für diese ansonsten seltenere Klausel in ihren verschiedenen Versionen!). Dies zeigt, dass Bach bestimmte harmonische bzw. stimmführliche Wendungen quasi motivisch behandelt (wie bereits auf S. 4 unten erwähnt): Die typischen Fortschreitungen (hier die Altklausel, motiviert durch die zahlreichen Tonwiederholungen in der Melodie) kommen innerhalb eines Chorales gleich mehrmals vor. Das können wir so in vielen Choralversionen sehen – mal geht es um bestimmte Klauselsituationen, mal um charakteristische Fortschreitungen, mal um einzelne, signalhafte Akkorde.

Auf, auf, mein Herz, und du, mein gan - zer Sinn, wirf al - les das, was Welt ist,

5 von dir hin: im Fall du willst, was gött - lich ist, er - lan - gen, so

9 laß den Leib, in dem du bist ge - fan - gen.

The image displays three systems of musical notation for a chorale. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a lute accompaniment (bass clef). The lyrics are written below the vocal line. The first system covers measures 1-4, the second system covers measures 5-8, and the third system covers measures 9-12. The music is in D major and common time. The lute accompaniment features a characteristic rhythmic pattern of eighth notes, often with a 'pedal point' effect where the bass line moves in parallel motion with the middle voice.