

Johann Sebastian Bach



Ein Superstar

Vorlagen
zum Kopieren
zu über 10
Themen des
bayerischen
Lehrplans

gestern & heute

von
Ulrich Kaiser

inkl. der Software **AnaVis**
von Andreas Helmberger
und Ulrich Kaiser

Kommentarheft

Als OpenBook bereits erschienen:

- Ulrich Kaiser, *Sonate und Sinfonie. Ein altes Thema auf neuen Wegen, Materialien für den Unterricht an allgemeinbildenden Schulen* (= OpenBook 1), Unterrichtsheft, Kommentarheft, Materialien und Medien (inkl. Software *Wavepen* von Andreas Helmberger), Karlsfeld ²2012.

1. Auflage: Karlsfeld 2011

Autor: Ulrich Kaiser

Umschlaggestaltung und Satz: Ulrich Kaiser

Dieses Werk (= Unterrichtsheft und Kommentarheft) sowie die Software *AnaVis* sind urheberrechtlich geschützt. Das Werk und die Software dürfen für den eigenen Gebrauch sowie für den Unterricht beliebig oft kopiert und frei verwendet werden. Eine kommerzielle Nutzung sowie Veränderungen des Werkes sowie der Software sind untersagt. Übersetzungen sind erwünscht, bedürfen jedoch eines schriftlichen Einverständnisses des Autors.

Die Bereitstellung der Aufnahmen der in diesem Heft behandelten Werke von Johann Sebastian Bach erfolgt mit freundlicher Genehmigung von *Brilliant Classics*.

Die für das Coverdesign verwendeten Abbildungen (Cembalo und Büste) sowie Bilder auf den Seiten 3, 5 und 12 im Unterrichtsheft entstammen der Sammlung *Bachhaus Eisenach/Neue Bachgesellschaft e. V.* und wurden mir für dieses Projekt freundlicherweise zur Verfügung gestellt. Die Abbildungen der Seite 32 im Unterrichtsheft wurden Wikipedia-Artikeln entnommen und stehen unter Creative Commons Lizenz. Autoren sind *User Frinck51* (Streichinstrumente und Fagott) und *Mezzofortis* (Oboe). Die Abbildung des Horns auf dieser Seite erfolgt mir freundlicher Genehmigung von *Engelbert Schmid*.

Alle anderen Abbildungen sowie Noten und Notenbeispiele sind gemeinfrei bzw. wurden von mir neu erstellt.

OPENBOOK 2

Musik erleben im Klassenverband

Ulrich Kaiser

Johann Sebastian Bach

Ein Superstar gestern & heute

Materialien

für den Unterricht

an allgemeinbildenden Schulen

Kommentarheft

INHALT

Vorwort	4
Zuordnung der Unterrichtseinheiten zum bayerischen Lehrplan.....	5
Kommentar zum Lehrplan Musik für das Gymnasium in Bayern	7
Theorie und Praxis – Ein alter Hut	8
Zur musikalischen Analyse	10
Die heruntergekommene Sonate – Ein negatives Analysebeispiel	11
Operatorensuche bei Google, Bing & Co.....	13
Wie bekomme ich ein Klangbeispiel aus dem Netz?	14
Die Bachs – Eine Musikerfamilie	15
Wohnorte und Anstellungen.....	17
Ein Gedächtnisspiel	18
BWV – Eine Automarke?	19
Lernen im Lichte des Urheberrechts	21
Komponieren lernen zu Bachs Zeiten (Arbeitsbogen)	23
Kunstvoller Gottesdienst – Bachs Choralbearbeitungen	24
Das Thema in der C-Dur-Fuge (Arbeitsbogen)	28
Das Thema in der c-Moll-Fuge (Arbeitsbogen)	30
Bachs kleine Nachtmusik – Die Goldberg-Variationen	33
Eine Passacaglia für Orgel	34
Die Chaconne für Violine solo	36
Ein Eintrag aus einem alten Lexikon (Arbeitsbogen).....	39
Zur Notenanalyse	39
Gesuchte Rhythmen: Die Suite.....	40
Tanzen mit Bach.....	42
Grabmusik als Tanzmusik	43
Die Violinkonzerte Bachs	44
Der Fortspinnungstypus (Arbeitsbogen)	47
Karfreitag mit Bach.....	48
Die Figur des Judas	49
Eine große Messe in h-Moll	50
Ein Magnificat zum Weihnachtsfest	51
Eine besondere Struktur im Magnificat (Arbeitsbogen).....	53
Licht und Dunkelheit	54
Licht und Dunkelheit in der Musik (Arbeitsbogen I)	56
Licht und Schatten in der Musik (Arbeitsbogen II).....	57

Form als Symbol	58
Freude und Schmerz	60
Saltus duriusculus und passus duriusculus (Arbeitsbogen)	62
Die Fuge als dreiteilige Form (Arbeitsbogen)	63
Jubilieren und provozieren	64
3! – Die hohe Kunst	65
Ein dreifacher Kontrapunkt (Arbeitsbogen)	66
Ein dreifacher Kontrapunkt bei Bach (Arbeitsbogen)	67
Ein General: Der Bass	68
<i>Arie Aus Liebe will mein Heiland sterben</i> (Arbeitsbogen)	70
Übungen zum Generalbass (Arbeitsbogen I)	71
Übungen zum Generalbass (Arbeitsbogen II)	73
Lauter Fünfer – Durchgefallen	74
Intervalle bestimmen (Arbeitsbogen)	75
Eine charakteristische Sequenz (Arbeitsbogen)	77
Ein Präludium und die Durtonleiter	78
Wie eine Wirbelsäule: die Durtonleiter als Struktur (Arbeitsbogen I)	80
Die Durtonleiter als Struktur (Arbeitsbogen II)	81
Die Molltonleiter als Struktur (Arbeitsbogen I)	82
Die Molltonleiter als Struktur (Arbeitsbogen II)	83
Übungen zum Generalbass (Arbeitsbogen)	84
Ein Menuett und die Molltonleiter	85
Die Molltonleiter als Struktur (Arbeitsbogen III)	87
Tonleiter-Kreuzworträtsel	88
Zirkeln ist out: Der Quintenturm	89
Bachs Instrumente und das Problem der Aufführungspraxis	92
HIP – Historically informed performance (practice) (Arbeitsbogen)	93
Bach und die Romantik	94
Bach und die Romantik (Arbeitsbogen I)	95
Ferruccio Busoni	96
Bach und die Romantik (Arbeitsbogen II)	97
Bach heute	98
AnaVis und Musiktheorie aktuell	100

Vorwort

Warum schreibt man ein OpenBook? Was nicht unmittelbar nachvollziehbar scheint – zum Beispiel über zwei Jahre lang ein Unterrichtswerk zu Johann Sebastian Bach auszuarbeiten, um es dann anschließend zu verschenken –, lässt sich meist einfach verstehen, wenn ein paar gängige Vorurteile ausgeräumt werden:

- **1. Vorurteil: Mit Bücherschreiben verdient man Geld.** Musikpädagogische Bücher werden nicht aus finanziellen Gründen geschrieben, dazu ist der Markt viel zu klein. Nehmen wir einmal an, Sie würden ein Jahr lang täglich zwei Stunden an einem Unterrichtsheft im Umfang von 40 Seiten arbeiten und fänden einen namhaften Verlag, der es in einer freien Reihe drucken würde. Dann bekämen Sie natürlich als Bezahlung kein festes Honorar, sondern zwischen 5% und 10% vom Honorarbemessungspreis, der sich aus dem Ladenpreis ohne Mehrwertsteuer abzüglich des artikelüblichen Rabattes für Buchhändler errechnet. Nehmen wir weiter an, Sie bekämen volle 10% und das Heft würde sich zum Honorarbemessungspreis von 15 EUR prächtig verkaufen, dann würden Sie für 2000 verkaufte Exemplare pro Jahr 1.800 EUR Autorenhonorar bekommen, das allerdings noch zu versteuern wäre. Ihnen blieben also ungefähr 1.200 EUR, das heißt, für ungefähr 600 Arbeitsstunden kämen Sie auf einen Stundenlohn von 2 EUR! Sollte sich Ihr Heft dann drei Jahre in den Läden halten (wovon Sie ausgehen können) und sich jedes Jahr auf's Neue prächtig verkaufen (wovon Sie nicht ausgehen sollten), läge ihr Honorar immerhin schon in der Mindestlohnregion für die Abfallwirtschaft. Rechnen Sie selbst, ab wann Sie also ›verdienen‹...
- **2. Vorurteil: Der Autor schreibt ein Werk, der Verlag kümmert sich um den Rest.** Das mag einmal richtig gewesen sein (und vielleicht sogar bei einigen wenigen Verlagen auch heute noch zutreffen). Doch leider werden Autoren immer häufiger zu mehr verpflichtet, weil sich sonst die Sache für den Verlag "nicht rechnet". Das fängt üblicherweise an bei Notenbeispielen, kann das Besorgen von Bildern und Bildrechten einschließen, natürlich werden Sie die CDs für die Soundbeispiele aus eigener Tasche bezahlen und im ungünstigen Fall dazu verpflichtet, eine PDF-Datei mit druckfertigem Layout abzuliefern. Noch schlechter kann es Sie treffen, wenn Sie eine Forschungsarbeit publizieren wollen (oder müssen), denn dann zahlen Sie die Druckkosten in der Regel auch noch selbst und der Verlag übernimmt lediglich Lagerung, Werbung und Auslieferung des Werkes (da Ihr Titel in diesem Fall vom Verlag nur in Kommission vertrieben wird, kann man ihn ein paar Monate später bei Google-Books online lesen und in großen Teilen kostenlos herunterladen).
- **3. Vorurteil: Verlage sind an guten und neuen Inhalten interessiert.** Verlage sind an Inhalten interessiert, die sich gut verkaufen und das sind leider nicht immer gute Inhalte. Anders lässt sich kaum erklären, warum man auch in neuesten Schulbüchern fachwissenschaftlich Überholtes und im schlimmsten Fall sogar lexikalisch Falsches lesen kann (vgl. hierzu S. 10–12 und S. 25). Was sich gestern in der Praxis bewährt hat, wird von Praktikern für die heutige Praxis in Kenntnis der Lehrpläne von morgen neu aufbereitet und publiziert. Ein funktionierender Kreislauf, der gänzlich autonom produziert und sich kaum durch Fachwissenschaften irritieren lässt.

Warum also schreibt man OpenBooks? Man schreibt OpenBooks, weil man gerne Bücher schreibt und sie auch layouten kann (vielen Dank an alle Verlage), weil man keine Kompromisse mehr bei den Inhalten eingehen möchte und weil man hofft, mehr Interessierte über Bildungsportale und Internet-Tauschbörsen zu erreichen als über die Regale der Fachbuchhandlungen. Damit die Texte wachsen können, benötigen sie natürlich ein freundliches Umfeld. In meinem Fall waren das zum einen die "Lektoren" der "Kritikerrunde" (Verena Wied, Verena Weidner, Kilian Sprau und Andreas Helmberger), zum anderen Brilliant Classics, das Bachhaus Eisenach, Armin Schidlo, Erke Freisler, Volker Ansorge und nicht zu vergessen: meine Frau Regina.

Sollte Ihnen dieses OpenBook zu Johann Sebastian Bach gefallen, dürfen Sie mich gerne ›entlohnen‹, indem Sie es möglichst oft im Unterricht verwenden, mir freundliche Kritik oder einfach nur ein Dankeschön über meine Website zukommen lassen.

Karlsfeld 2011

Zuordnung der Unterrichtseinheiten zum bayerischen Lehrplan

(ohne Erweiterungen für das musische Gymnasium)

U = Unterrichtsheft

K = Kommentarheft

Thema des bayerischen Lehrplans	Zum Thema mögliche Unterrichtseinheit
5.1 (auch 6.1) sich zur Musik bewegen, ggf. einfache Tanzformen einstudieren	<i>Tanzen mit Bach</i> (U 15 und K 42)
5.3 vom Klangbeispiel ausgehend einfache Abläufe nachvollziehen, z. B. Liedformen, Menuett sowie Ordnungselemente erkennen und anwenden: Skalenbildung im Dur-System mit unterschiedlichen Grundtönen	<i>Tanzen mit Bach</i> (U 15 und K 42); <i>Ein Präludium und die Durtonleiter</i> (U 28 und K 78–79); <i>Ein Menuett und die Molltonleiter</i> (U 29 und K 85–87); <i>Zirkeln ist out: Der Quintenturm</i> (U 31 und K 89–91); <i>Tonleiter-Kreuzworträtsel</i> (U 30 und K 88)
5.3 diatonische Intervalle, Dreiklangsbildung	<i>Lauter Fünfer – Durchgefallen</i> (U 27 und K 74–77), vgl. hierzu auch U 30
6.1 aspektbezogenes Hören trainieren, dabei innerhalb einzelner Ausschnitte auf charakteristische Elemente achten, z. B. in Bezug auf Besetzung, Dynamik oder Tempo	<i>Ein General: Der Bass</i> (U 26 und K 68–72) zur Instrumentation; <i>Gesuchte Rhythmen: Sie Suite</i> (U 14 und K 41–41) zum Tempo und Rhythmus u.v.a, z.B. zum strukturellen Hören <i>Ein Präludium und die Durtonleiter</i> (U 28 und K 78–79).
6.2 Musik und Abschied/Sehnsucht	<i>Abschied vom Bruder</i> (U 10 und K 32)
6.2 Musik und Religion	<i>Kunstvoller Gottesdienst – Bachs Choralbearbeitungen</i> (U 8 und K 24–25); <i>Grabmusik als Tanzmusik</i> (U 16 und K 43); <i>Karfreitag mit Bach</i> (U 18 und K 48–49); <i>Eine große Messe in h-Moll</i> (U 19 und K 50); <i>Ein Magnificat zum Weihnachtsfest</i> (U 20 und K 51–53); <i>Form als Symbol</i> (U 22 und K 58–59); <i>Freude und Schmerz</i> (U 23 und K 60–63); <i>Jubilieren und provozieren</i> (U 24 und K 64)
6.3 Taktwechsel	<i>Gesuchte Rhythmen: Die Suite</i> (U 14 und K 40–41) und <i>Grabmusik als Tanzmusik</i> (U 16 und K 43)
6.3 Tongeschlechter Dur/Moll	<i>Ein Präludium und die Durtonleiter</i> (U 28 und K 78–79); <i>Ein Menuett und die Molltonleiter</i> (U 29 und K 85–87); <i>Ein Magnificat zum Weihnachtsfest</i> (U 20 und K 51–53); <i>Tonleiter-Kreuzworträtsel</i> (U 30 und K 88)
6.3 Variation	<i>Abschied vom Bruder</i> (U 10 und K 32, "Lamento der Freunde"); <i>Eine Passacaglia für Orgel</i> (U 12 und K 34–35); <i>Die Chaconne für Violine solo</i> (U 13 und K 36–39); <i>Eine große Messe in h-Moll</i> (U 19 und K 50); <i>Bach und die Romantik</i> (U 33 und K 94–97)
7.1 Elemente barocker Musik (spielen)	Melodie: <i>Lernen im Lichte des Urheberrechts</i> (U 7 und K 21–23); Rhythmus: <i>Gesuchte Rhythmen: Sie Suite</i> (U 14 und K 41–41); <i>Grabmusik als Tanzmusik</i> (U 16 und K 43); <i>Freude und Schmerz</i> (U 23 und K 60–63); Allgemein: <i>Ein Menuett und die Molltonleiter</i> (U 29 und K 85–87);

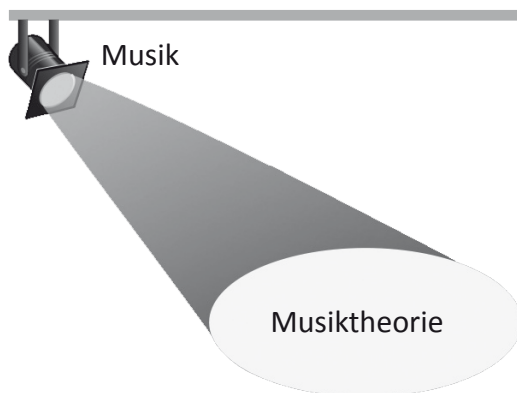
Thema des bayerischen Lehrplans	Zum Thema mögliche Unterrichtseinheit
<p>7.1 Hören: a) musikalisches Erinnerungsvermögen ausprägen und zum Erfassen von größeren musikalischen Zusammenhängen nutzen und b) differenzierte Hörfähigkeit schulen und diese auf einen Aspekt, z. B. auf Form, Struktur, Rhythmus oder Instrumentation eines Musikstücks anwenden</p>	<p>Für das Erinnerungsvermögen vgl. die Sound-Puzzles in <i>BWV – Eine Automarke</i> (U 6 und K 19–20), <i>Bachs kleine Nachtmusik – Die Goldberg-Variationen</i> (U 11 und K 33). Zum Erfassen größerer musikalischer Zusammenhänge insbesondere <i>Die Violinkonzerte Bachs</i> (U 17 und K 44–47); <i>Eine große Messe in h-Moll</i> (U 19 und K 50); <i>Ein Magnificat zum Weihnachtsfest</i> (U 20 und K 51–53); <i>Form als Symbol</i> (U 22 und K 58–59); <i>Ein Präludium und die Durtonleiter</i> (U 28 und K 78–79); <i>Ein Menuett und die Molltonleiter</i> (U 29 und K 85–87);</p>
<p>7.2 Barock als Thema</p>	<p>Zu diesem Thema können fast alle Unterrichtseinheiten exemplarisch verwendet werden.</p>
<p>7.2 Musik im Internet, Fragen des Urheberrechts</p>	<p><i>Lernen im Lichte des Urheberrechts</i> (U 7 und K 21–23)</p>
<p>7.3 Formen und Gattungen der Barockmusik, z. B. ... Suite</p>	<p><i>Gesuchte Rhythmen: Sie Suite</i> (U 14 und K 41–41)</p>
<p>7.3 Formen und Gattungen ... z. B. ... Kantate</p>	<p><i>Jubilieren und provozieren</i> (U 24 und K 64); <i>Ein Magnificat zum Weihnachtsfest</i> (U 20 und K 51–53)</p>
<p>7.3 Formen und Gattungen ... Fuge</p>	<p><i>Meisterwerke "durch alle Tone" – 48 Fugen für das Klavier</i> (U 9 und K 26–31); <i>Freude und Schmerz</i> (U 23 und K 60–63)</p>
<p>7.3 Typische Akkordfolgen und Rhythmuspattern</p>	<p>Quintfallsequenz: <i>Lauter Fünfer – Durchgefallen</i> (U 27 und K 74–77); <i>Ein Menuett und die Molltonleiter</i> (U 29 und K 85–87); Lamentobass: <i>Eine große Messe in h-Moll</i> (U 19 und K 50); Rhythmuspattern (und Figuren): <i>Grabmusik als Tanzmusik</i> (U 16 und K 43); <i>Freude und Schmerz</i> (U 23 und K 60–63);</p>
<p>8.3 Einfache Partiturbilder</p>	<p>Beispielsweise in <i>Kunstvoller Gottesdienst – Bachs Choralbearbeitungen</i> (U 8 und K 24–25); <i>Jubilieren und provozieren</i> (U 24 und K 64); <i>Die Violinkonzerte Bachs</i> (U 17 und K 44–47);</p>
<p>9.2 Tänze aus der Vergangenheit und Gegenwart und 9.3 charakteristische Kennzeichen alter und neuer Tänze</p>	<p>Vergangenheit: <i>Gesuchte Rhythmen: Sie Suite</i> (U 14 und K 41–41); <i>Ein Menuett und die Molltonleiter</i> (U 29 und K 85–87); <i>Eine Passacaglia für Orgel</i> (U 12 und K 34–35); <i>Die Chaconne für Violine solo</i> (U 13 und K 36–39)</p>
<p>10.1 Schülerrecherchen zur europäischen Musik</p>	<p>Da die Internetrecherche in diesem Lehrwerk von großer Bedeutung ist, können zu diesem Thema sehr viele Aufgabenstellungen des Unterrichtshefts verwendet werden.</p>
<p>10.3 Die Fuge als Bauprinzip</p>	<p><i>Meisterwerke "durch alle Tone" – 48 Fugen für das Klavier</i> (U 9 und K 26–31); <i>Freude und Schmerz</i> (U 23 und K 60–63)</p>
<p>Anmerkungen zu 5.2 Licht und Dunkelheit und 6.2 Musik und Religion</p>	<p>Die Unterrichtseinheit zum Thema <i>Licht und Dunkelheit</i> (U 21 und K 54–57) ist in ihrem Anspruch für die 5. Jahrgangsstufe nicht geeignet. Gleiches gilt für die Unterrichtseinheit <i>Karfreitag mit Bach</i> (U 18 und K 48–49) zum Thema <i>Musik und Religion</i>.</p>
	<p>Die Unterrichtseinheiten <i>Bachs Instrumente und das Problem der Aufführungspraxis</i> (U 32 und K 92–93), <i>Bach und die Romantik</i> (U 33 und K 94–97) sowie <i>Bach heute</i> (U 34 und 98–99)</p>

Kommentar zum Lehrplan Musik für das Gymnasium in Bayern

Der bayerische Lehrplan Musik ist für jede Jahrgangsstufe in drei Teile untergliedert: 1.) *Musikpraxis*, 2.) *Musik im Kontext* und 3.) *Musik und ihre Grundlagen*. Musiktheoretische Inhalte, die sich im Lehrplan hauptsächlich im dritten Bereich (*Musik und ihre Grundlagen*) finden, sollen nur in Verbindung mit *Musikpraxis* und *Musik im Kontext* unterrichtet werden:

Im praktischen Umgang mit Musik und durch direkte Anbindung an musikalische Werke erarbeiten sich die Schüler Kenntnisse elementarer Musiktheorie, die ein tieferes Verständnis musikalischer Phänomene ermöglichen. (Lp. M. f. d. Gym. in. Bayern, 5.3)

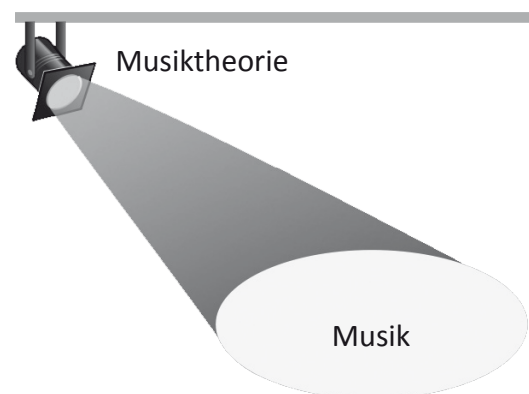
Genau genommen lässt diese Formulierung offen, ob im Klassenzimmer mit Musiktheorie oder musikalischer Praxis begonnen wird. Im Lichte spezieller musikpädagogischer Publikationen wie z.B. denen



von Wilfried Gruhn liegt jedoch leider das Missverständnis nahe, die musikalische Praxis müsse der Beschäftigung mit Musiktheorie immer vorausgehen. Nach Gruhn sollte musikalisches Lernen wie das kindliche Erlernen der Muttersprache angelegt sein. Pädagogisch wertvolles Handeln hätte demnach mit dem Aufbau figuraler Repräsentationen bzw. einem praktischen Tun zu beginnen, das Grundlage für den Aufbau formaler Repräsentationen sei (vgl. hierzu ders., 2005, S. 3: "*Eine der Sachlogik gehorchende Systematik stellt sich immer erst nach einem Lern- und Erkenntnisprozess ein und schließt diesen ab.*"). Steht jedoch die praktische Erfahrung am Anfang, rücken musiktheoretische Abstraktionen in den Fokus und können nur im Lichte der Schönheit erlebter

Musik wahrgenommen werden. Welchen Sinn das Erlernen musiktheoretischer Modelle dann noch hat, bleibt nur schwer vermittelbar.

Im Unterschied zur Sprachlosigkeit von Säuglingen besitzen Jugendliche jedoch in der Sekundarstufe I bereits ausgeprägte musikalische Hörerfahrungen und in der Pubertät oftmals auch ein implizites musikalisches Wissen (allerdings mit großer Wahrscheinlichkeit nicht in Bezug auf die Musik Bachs). Es bleibt daher fragwürdig, musikalisches Lernen von Jugendlichen mit dem Spracherwerb von Kleinkindern zu vergleichen (auch dann, wenn noch kein explizites theoretisches Wissen vorhanden ist). Stände dagegen am Anfang das musiktheoretische Modell, dem die musikalische Anschauung unmittelbar folgen würde, könnte schnell auffallen, was abstrakte Modelle nicht zu beschreiben vermögen. In diesem Fall stände der Reichtum der Musik im Fokus der Wahrnehmung (und nicht das Ungenügen des abstrakten Modells).



Wissenschaftlich gesehen ist ein musiktheoretisches Modell nichts anderes als ein Idealtypus, der der Messung und dem Verständnis von Wirklichkeit dient (Max Weber). Mit der praktischen Überprüfung von Idealtypen könnte darüber hinaus die Funktionsweise musiktheoretischer Forschung veranschaulicht werden (vgl. hierzu den nächsten Abschnitt → Theorie und Praxis – Ein alter Hut, S. 8).

Oder bildlich ausgedrückt: Die Forderung, das Erörtern von Idealtypen (bzw. musiktheoretischer Modelle) dürfe nur nach der Praxis bzw. im Kontext erfolgen, ist so unsinnig wie der Appell, das Anschauen von Straßenkarten hätte nach dem Autofahren bzw. auf der Straße zu geschehen. Wie im täglichen Leben ist die Beschäftigung mit Idealtypen zur Orientierung natürlich auch vor einer entsprechenden Tätigkeit sinnvoll und hilfreich. Womit ausdrücklich weder gesagt sein soll, dass man für den ästhetischen Genuss einer schönen Autofahrt eine Straßenkarte benötigt noch, dass ein Studium von Straßenkarten eine Autofahrt ersetzen kann.

Theorie und Praxis – Ein alter Hut

Dass die Praxis der Theorie vorausgehen müsse, ist ein verbreitetes und sehr zähes Vorurteil, dem sich nur schwer beikommen lässt. Niklas Luhmann hat einen seiner Aufsätze pointiert als »Die Praxis der Theorie« überschrieben und erinnert damit an jene Praxis, die zur Überprüfung von theoretischem Wissen immer notwendig ist. Die folgende Unterrichtseinheit zum Thema *Fuge* (Unterrichtsheft → S. 9) konkretisiert Luhmanns Ausführungen für den Musikunterricht und veranschaulicht, wie eine praktische Unterrichtseinheit mit Musiktheorie beginnen kann.

Einleitend wird die Fuge definiert als ein Wechsel von Abschnitten, in denen entweder das Fugenthema vorkommt (Durchführungen) oder nicht vorkommt (Zwischenspiele). Einige Fugen Bachs lassen sich durch dieses Formmodell beschreiben. Ist dieses Standardmodell der Formenlehre vorgestellt worden, kann deren Gültigkeit durch Schülerinnen und Schüler an den Fugen Bachs überprüft werden. Das ist möglich, weil eine sehr gute visuelle Aufbereitung der Analysen aller Fugen Bachs im Web existiert:

● Book I BWV 846-869

- 1. [C Major](#)
- [c minor](#)
- [C# Major](#)
- [c# minor](#)
- [D Major](#)
- [d minor](#)
- [Eb Major](#)
- [eb/d# minor](#)
- [E Major](#)
- [e minor](#)
- [F Major](#)
- [f minor](#)
- [F# Major](#)
- [f# minor](#)
- [G Major](#)
- [g minor \(a\)](#)
- [g minor \(b\)](#)
- [Ab Major](#)
- [g# minor](#)
- [A Major](#)
- [a minor](#)
- [Bb Major](#)
- [bb minor](#)
- [B Major](#)
- [b minor](#)

The screenshot displays a digital interface for analyzing Fugue No. 1. At the top, there is a musical score with four measures labeled 1, 2, 3, and 4. Below the score is a text box containing the title 'Fugue No. 1' and 'C Major' along with a descriptive paragraph about the piece. To the right of the text box is a chord progression diagram showing the sequence of chords: Exposition (1-5), 1st Dev. (7-10), 2nd Dev. (14), 3rd Dev. (19), and Coda (24). The diagram uses a grid to indicate the presence of the subject in different parts of the piece. Navigation buttons and a page number 'p. 1' are visible at the bottom of the interface.

<http://www2.nau.edu/tas3/wtc/wtc.html>
 Site ©1996 Timothy A. Smith

Die Verantwortlichkeit der Überprüfung des theoretischen Wissens wird also in diesem Fall auf Schülerinnen und Schüler übertragen. Die Überprüfung der Theorie bzw. dass eine Fuge aus thematischen und themenfreien Abschnitten besteht, ist jedoch nur durch Praxis möglich, denn hierzu müssen viele Fugen Bachs aufmerksam angehört werden. Das Anhören wiederum wird auf der genannten Website durch visuelle Hilfen unterstützt, die jederzeit die augenblickliche Position in den Noten und in einer Formübersicht anzeigen. Scheitert das Formmodell in der praktischen Überprüfung (und wie die Abbildung oben zeigt, scheitert es bereits in der ersten Fuge in C-Dur des ersten Bandes des Wohltemperierten Klaviers), könnte sich die Frage nach alternativen Formmodellen anschließen. Neben dem genannten Fugentyp, der an barocke Concerto-Formen erinnert (Exposition = Orchesterritornell; Durchführungen = Ritornelle; Zwischenspiele = Episoden), gibt es bei Bach auch Formkonzeptionen, die eher an Ricercare denken lassen (dominierende Präsenz des Themas ohne nennenswerte themenfreie Abschnitte) sowie symme-

trische zwei- und dreiteilige Formkonzepte, die auf klassische Sonatenkompositionen vorverweisen. Mit der Aufgabenstellung, musiktheoretische Modelle zu validieren, lässt sich zudem die Arbeitsweise musiktheoretischer Forschung veranschaulichen (Annahme von Modellen aufgrund von Vorwissen, Überprüfung der Modelle an Musik, Entwicklung neuer Modelle im Falle ihrer Unzulänglichkeit usw.). Zudem fördert die Aufforderung, musiktheoretisches Wissen zu überprüfen und gegebenenfalls eigene Definitionen zu versuchen, einen schüleraktiven Unterricht, stärkt die Kritikfähigkeit und regt zum bewussten Hören von Musik an. Wird dieser Ansatz des praktischen Umgangs mit Musiktheorie für den Musikunterricht gewählt, ließen sich jedenfalls musiktheoretisches Denken und musikalisches Hören auf eine sehr sinnvolle Art verbinden, und es könnte eine Vorstellung davon vermittelt werden, dass Musiktheorie mehr sein kann als Bassschlüssel und Quintenzirkel.

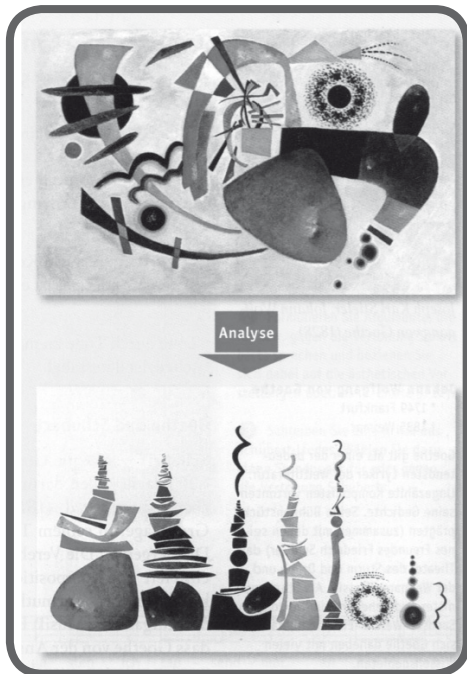
Kritik an dem Theorie-Praxis-Schema kommt nicht nur von dem Soziologen und Systemtheoretiker Niklas Luhmann, sondern auch aus der Musikpsychologie. Vieles spricht dafür, dass die Unterscheidung zwischen Theorie und Praxis lediglich dazu dient, zwei verschiedene Handlungsarten voneinander abzugrenzen und zwar *Reflexion* bzw. problemlösendes *Denken* von anderen Handlungsarten wie *Tun*, *Handlung* und *Kognition*. Aber warum?

Der Grund wird in neuerer musikpsychologischer Forschung benannt: Nur die Reflexion erfordert ein Unterbrechen bestehenden Handelns. Man kann sehr wohl Geige spielen, auf ein Dirigat schauen, sein Spiel minimal verlangsamen oder beschleunigen, mit einem Auge auf die Wanduhr schielen und daran denken, wann endlich Pause ist. Das alles ist gleichzeitig möglich oder in der Sprache der Psychologie: Es geschieht in *paralleler Reizverarbeitung*. Setzt jedoch Reflexion bzw. problemlösendes Denken ein, lassen sich all die genannten Dinge nicht mehr gleichzeitig ausführen. Wird einer Schülerin oder einem Schüler beispielsweise eine Frage gestellt, die zur Reflexion zwingt, ist Schluss mit Musik empfinden, Musik machen oder an die Pause denken. Dann werden andere Handlungsweisen erzwungen (Nachdenken und Antworten) und es findet – in der Sprache der Psychologie – ein Wechsel von paralleler zu serieller Reizverarbeitung statt. Erst im Anschluss an das Nachdenken und Antworten (wenn sich der Lehrer umgedreht hat) kann man wieder auf die Uhr schauen und sehnsüchtig die Pause herbeisehnen.

Reflexion, die auf Musiktheorie und musikalische Analyse zielt, erzwingt also das Unterbrechen gewohnter Handlungen wie Musikhören, Musikempfinden oder Musikmachen. Der Wechsel von einer gewohnten, positiv besetzten Handlung zu einer ungewohnten ist dabei für jeden Menschen – nicht nur für Schülerinnen und Schüler und nicht nur in der Schule – schwer und muss geübt werden, damit er gelingt. Konsequenter wäre es daher, nicht ein bestimmtes musiktheoretisches Faktum zum Gegenstand musiktheoretischer Reflexion zu erheben, sondern den Moduswechsel zur musiktheoretischen Reflexion selbst zu üben. Dabei ist die Reflexions-Problematik keineswegs ein spezielles Problem der Musiktheorie. Immer, wenn der Wechsel zur Reflexion erzwungen wird, können als Nebenwirkungen Abwehrhaltungen auftreten und zwar unabhängig davon, ob sich die Reflexion auf Musikmachen, Musikfühlen, Musiktheorie oder etwas anderes bezieht (beispielsweise auf die Unterhaltung mit der Nachbarin oder dem Nachbarn). Der Übergang zur Reflexion lässt sich zwar versüßen, indem man die Ergebnisse des problemlösenden Denkens nicht an *wahr* und *unwahr* misst bzw. die Angst vor falschen Antworten aus dem Spiel nimmt. Aber auch bei der Verbalisierung des eigenen Gefühls bzw. von Geschmacksurteilen muss der Wechsel von der Empfindung zur Reflexion stattfinden (mit den bekannten Begleiterscheinungen).

Aus den genannten Gründen ist es letztendlich auch nicht maßgeblich, wann musiktheoretische Reflexion im Unterricht erfolgt bzw. ob sie am Anfang oder am Ende einer Unterrichtseinheit geplant wird. Wichtig ist nur, wie sie unterrichtet wird (ob als Praxis oder als Abfragegegenstand bzw. Disziplinierungsmittel). Bleibt zu hoffen, dass ein Scheitern spezifischer Inhalte zukünftig auch einem mangelhaften methodischen Vermögen zugerechnet wird und nicht das Misslingen eines methodisch dürftigen Unterrichts als Legitimation für das Zurückdrängen bestimmter Inhalte missbraucht wird.

Zur musikalischen Analyse



Eingerahmtes Bild oben: Lehrwerk *Tonart, Musik erleben – reflektieren – interpretieren*, Innsbruck und Esslingen 2009, S. 21.

Bilder Mitte und unten: Frames aus dem Youtube-Video von Ursus & Nadeschkin

Zitat rechts: August Halm, Einführung in die Musik, Berlin 1926, S. 77.

Für professionelles musikalisches Analysieren ist der musikalische Höreindruck sehr wichtig. Fragen, warum Bach beispielsweise anders als Mozart wirkt oder warum ein und dieselbe Harmonik hier nach einer Sequenz und dort nach einem Halbschluss klingt, führen dabei unweigerlich zur Musiktheorie. Die musikalische Analyse nimmt ihren Ausgang also in der Wirkung des Ganzen und versucht, über ein Verständnis der Funktionen von Details auch das Ganze besser verstehen zu können.

Selbst in neueren Schulbüchern finden sich leider immer noch absurde Erklärungen zur Analyse. Die Veranschaulichung zur Analyse links oben entstammt beispielsweise dem Schülerbuch des neuen Lehrwerks *Tonart*. Analyse wird hier über ein Bild von Kandinsky erläutert sowie ein weiteres Bild, das die visuellen Elemente des Kunstwerkes in Häufchen sortiert. Dabei wird die Funktion der Elemente für das Bild Kandinskys natürlich vollkommen zerstört (geordnet erhalten sie eine neue Funktion, zum Beispiel die, an dampfende Häufchen zu erinnern). Die Abbildungen begleiten ehrwürdige Erläuterungen (altgriechische Wortherleitung, Adornos Hörertypologien, Parameteranalyse etc.), die allerdings nicht den Eindruck revidieren können, Ziel der Analyse sei es, Musik in ihre Elemente zu zerlegen. Was die Erläuterungen verschweigen, ist, dass das Dampfende-Häufchen-Bild der Comedy-Einlage *Kunst aufräumen* von Ursus & Nadeschkin entstammt, die ein Analyseverständnis, das die Funktion der Teile für das Ganze ignoriert, auf unnachahmliche Art der Lächerlichkeit preisgeben. Es macht schon Staunen, dass man vom Quatsch Club im Internet mehr über musikalische Analyse lernen kann als aus dem aktuellen pädagogischen Bestseller für das bayerische Gymnasium.

Links:

- Ursus & Nadeschkin, Kunst aufräumen (Quatsch Club)
<http://www.youtube.com/watch?v=hL4TEw3avBA>

Das Analyseverständnis im Lehrwerk *Tonart* fällt zudem weit hinter jenes zurück, das von dem Musikpädagogen August Halm (1869-1929) propagiert worden ist. Er schrieb 1926:

»Die gute Analyse aber will uns ja gerade auf die Zusammenhänge führen, und die Allermeisten haben das groß nötig, denn fast alle hören viel zu sehr nur das einzelne; ja man kann ruhig behaupten: der normale Zuhörer löst durch sein Hören das Ganze beständig auf in einzelne Eindrücke. Dem gerade, diesem eigentlich zerstörenden, unfreiwilligen Analysieren will die sogenannte musikalische Analyse abhelfen; sie will unser Hören stärken und weiten, will uns dazu erziehen, daß wir unsere Sinne schärfen, indem wir immer mehr von ihnen verlangen.«

Auch wenn August Halm in seinen eigenen Analysen ein typisches Kind seiner Zeit war: Hinsichtlich seiner Auffassung über die Bedeutung der Analyse für das Hören (und des Hörens für die Analyse) mag man ihm auch heute noch gerne folgen.

Die heruntergekommene Sonate – Ein negatives Analysebeispiel

Wenn man ein Symbol für den Inbegriff verhasster Musiktheorie in Schulen benennen müsste, läge man mit der Sonatenform bzw. Sonatenhauptsatzform sicherlich richtig. Das Problem ist vielfältig, ein wichtiger Grund jedoch, warum dieses Thema es in Schulen so schwer hat, liegt darin, dass Lehrerinnen und Lehrer sowie die für Schulbücher Verantwortlichen (in der Regel also wiederum Lehrerinnen und Lehrer) ein defizientes Formmodell der Sonatenform nicht in der Praxis scheitern lassen und modifizieren, sondern dass immer wieder eine Bestätigung des unzulänglichen Modells versucht wird. Aus fachlicher Sicht besteht das Dilemma darin, dass A. B. Marx (1795–1866) seine auf Gegensätzlichkeit der Themen basierende Sonatenformidee an Beethoven gewonnen hat, in Schulen aber wegen der leichteren Lesbarkeit üblicherweise Sonaten von Mozart gewählt werden, bei denen die Theorie gegensätzlicher Themen nahezu immer scheitert.

In dem bereits auf der vorhergehenden Seite genannten Schulbuch *Tonart* findet sich eine Analyse, die aus fachwissenschaftlicher Sicht als falsch bezeichnet werden muss. Gegeben werden das ›1. und 2. Thema‹ der Sonate in c-Moll KV 457 von W. A. Mozart sowie einige Fragen (S. 149–150):

T. 1

1. Thema

T. 23

2. Thema

Von dem vermeintlichen ›2. Thema‹ fehlt im letzten Takt jedoch seltsamer Weise der Bass. Er wurde deswegen unterschlagen, weil man an dieser Stelle keinen Abschluss, sondern den Beginn des zur Nebentonart öffnenden Halbschlusses hätte entdecken können:

Es grenzt schon an Zitatfälschung, den originalen Notentext so wiederzugeben, dass Lehrerinnen und Lehrern die Besprechung achttaktiger kontrastierender Themen ermöglicht wird. Und zwar dort, wo in Kenntnis der Kompositionslehre Heinrich Christoph Kochs (*Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 Bde., Rudolstadt und Leipzig 1782, 1787, 1793), eines Zeitgenossen Mozarts, melodische Gestaltungen unüblich sind. H. Chr. Koch spricht von Einschnitten, Abschnitten und Kadenzten (»Ruhepunkten des Geistes«), durch welche Expositionen gegliedert werden. Nach ihm wird dabei insbesondere der »Quintabsatz« der Nebentonart (also der Halbschluss zur Nebentonart Es-Dur in T. 34 des unteren Beispiels) »besonders deswegen selten übergangen«, »weil man nach demselben gewöhnlich einen cantabeln Satz anbringt« (Koch, 1793, S. 385). Der Seitensatz der Sonate in c-Moll KV 457 wäre demnach in Takt 36 ff. des unteren Notenbeispiels anzusiedeln, wofür auch andere seitensatztypische Techniken wie das helle bzw. basslose Register, das Kreuzen der Hände (in den nicht mehr abgebildeten Folgetakten) usw. sprechen.

Die ästhetischen Besonderheiten der c-Moll-Sonate Mozarts (ein außergewöhnlicher »cantabler Satz« in der Überleitung) ist insbesondere deswegen nicht erkannt worden, weil in der Analyse einzelne Elemente zusammenhanglos betrachtet wurden. Dadurch ist der Blick leider am Brett des »Themendualismus« hängen geblieben, anstatt sich auf den Verlauf des Satzes zu richten. »Wissen« in dieser fragwürdigen Form mag dann noch zum Abfragegegenstand und zur Selektion taugen, jedoch kaum dazu, Verständnis an der Musik Mozarts zu vertiefen.

Auch das Verständnis des Sonatenbeginns (»je vier Takte Vorder- und Nachsatz«, Lehrerband S. 214) ist äußerst fragwürdig, da es den aus der Mozartforschung stammenden »antithetischen Eröffnungstypus« als abgeschlossene Sinneinheit bzw. als »Thema« interpretiert. Die Frage, inwieweit die ersten acht, mit einem Sextakkord in hoher Lage endenden Takte überhaupt als abgeschlossen gelten dürfen, hätte die Aufmerksamkeit auf die wenig später folgende überdeutliche Kadenz in der Grundtonart richten können (T. 18/19 mit Takterstickung). Soll von einem theoretisch unverbildeten Hörer der Schluss eines ersten Formteils hörend gesucht werden: Auf diese Stelle hätte er mit Sicherheit gezeigt. Leider ist also auch im Falle der Thematik »Sonate« die Chance vertan worden, musiktheoretisches Wissen in Form der Gleichung »1. Thema = Periode = 8 Takte« einer praktischen Überprüfung zu unterziehen und das Spannungsverhältnis zwischen periodischer Anfangsgestaltung und erster formbildender Kadenz aufzuzeigen. Das Argument, Analysen, die harmonische und kadenzuelle Vorgänge einbeziehen, seien mit Schülerinnen und Schülern schlichtweg nicht zu machen, ist kaum geeignet, fragwürdige Inhalte zu legitimieren oder das Thema Sonate & Sinfonie zur Blätterkunde herunter zu wirtschaften. Sollten Fähigkeiten im Notenlesen nicht vorhanden sein (was mittlerweile der Normalfall sein dürfte), bieten sich gerade für das Thema *Sonate & Sinfonie* alternative methodische Zugriffe an (zum Beispiel die Visualisierung und Darstellung von Lautstärkeverläufen, die sich hinsichtlich Mozart wesentlich besser auf das Formenlehrewissen beziehen lassen als der Themendualismus).

Links:

- Ulrich Kaiser, Sonate und Sinfonie. Ein altes Thema auf neuen Wegen, Materialien für den Unterricht an allgemeinbildenden Schulen (= OpenBook 1), Unterrichtsheft, Kommentarheft, Materialien und Medien (inkl. Software Wavepen von Andreas Helmberger), Karlsfeld ²2012.
Das OpenBook ist in allen seinen Teilen kostenlos und darf für den Unterricht frei kopiert werden.

Operatorenuche bei Google, Bing & Co.

Da im Unterrichtsheft in vielen Aufgaben eine Recherche im Internet gefordert wird, finden sich hier einige grundlegenden Hilfen für den effektiven Einsatz von Internet-Suchmaschinen:

Allgemeine Hinweise	Erläuterungen
Groß- und Kleinschreibung zum Beispiel: <i>bach</i>	Groß- und Kleinschreibung ist für Suchmaschinen irrelevant. Die Eingabe <i>bach</i> sucht Webseiten, die <i>bach</i> , <i>Bach</i> oder jede denkbar andere Schreibweise (zum Beispiel <i>bAcH</i>) des Begriffs enthalten.
Eingabe ohne und mit Anführungszeichen zum Beispiel: <i>Johann Sebastian Bach</i> oder " <i>Johann Sebastian Bach</i> "	Im ersten Fall werden Webseiten gesucht, die alle Wörter unabhängig von ihrer Reihenfolge enthalten (zum Beispiel <i>Am Bach angeln Sebastian und Johann</i>). Durch die Anführungszeichen wird eine Wortgruppe zu einem einzigen Suchausdruck, das heißt, es werden wirklich nur Seiten gesucht, auf denen in irgend einer Weise der Name <i>Johann Sebastian Bach</i> erwähnt wird (nicht aber z.B. <i>J. S. Bach</i>).
Allgemeine Wörter zum Beispiel: <i>wo</i> und <i>der</i>	Suchmaschinen ignorieren allgemeine Wörter wie Artikel, Fragewörter, Konjunktionen etc.
Operatoren	Erläuterungen
<i>Suchbegriff 1 Suchbegriff 2</i> zum Beispiel: <i>bach cembalo</i> (= <i>bach +cembalo</i> oder <i>bach AND cembalo</i>)	Ein Leerzeichen zwischen zwei Suchbegriffen wird intern als UND-Verknüpfung interpretiert. Die Eingabe <i>bach cembalo</i> wird also intern als <i>bach AND cembalo</i> dargestellt (wird der Operator <i>AND</i> explizit verwendet, muss er mit Großbuchstaben geschrieben werden, sonst wird nach dem englischen Wort für <i>und</i> gesucht). Im Beispiel werden Webseiten gefunden, die sowohl den Ausdruck <i>bach</i> als auch den Ausdruck <i>cembalo</i> enthalten.
<i>+Suchbegriff 1 Suchbegriff 2</i> zum Beispiel: <i>+der Bach</i>	Als expliziter AND-Operator kann das +-Zeichen verwendet werden. Im Beispiel würden durch das +-Zeichen das <i>der</i> nicht ignoriert und Seiten gefunden werden, die sowohl <i>der</i> als auch <i>bach</i> enthalten (zum Beispiel das von Friedrich Schiller herausgegebene Gedicht <i>Der Bach</i> von Johann Diederich Gries).
<i>Suchbegriff 1 -Suchbegriff 2</i> zum Beispiel: <i>Bach -Cembalo</i>	Das Minuszeichen steht für eine AND-NOT-Verknüpfung. Die Eingabe <i>Bach -Cembalo</i> liefert also Webseiten, auf denen sich der Begriff <i>Bach</i> , nicht aber der Begriff <i>Cembalo</i> findet.
<i>intitle:Suchbegriff / allintitle:Suchbegriff</i> Beispiele: <i>intitle:bach</i> <i>allintitle:bach johann sebastian</i>	Findet Webseiten, die im Titel den Begriff <i>bach</i> enthalten (der Suchbegriff wird ohne Leerzeichen nach dem Doppelpunkt eingegeben) bzw. alle nach dem Doppelpunkt angegebenen Begriffe.
<i>inurl:Suchbegriff / allinurl:Suchbegriff</i> Beispiele: <i>inurl:bach</i> <i>allinurl:bach johann sebastian</i>	Findet Webseiten, die in der URL den Suchbegriff <i>bach</i> bzw. alle nach dem Doppelpunkt angegebenen Suchbegriffe enthalten.
<i>filetype:suchbegriff</i> zum Beispiel: <i>filetype:pdf</i>	Sucht nach bestimmten Dokumententypen wie zum Beispiel nach Acrobat-Dokumenten (PDF) oder Word-Dokumenten (DOC, DOCX). Wenn diese Eingabe nicht zum gewünschten Ergebnis führt, kann man auch direkt den Punkt sowie die Dateierweiterung angeben (zum Beispiel: <i>.pdf</i> , <i>.doc</i> , <i>.docx</i> , <i>.mp3</i> , <i>.swf</i> oder <i>.flw</i> etc.)

Wie bekomme ich ein Klangbeispiel aus dem Netz?

Suchen Sie bei YouTube nach geeigneten Dateien, z.B. für den Vergleich des ersten Satzes des Stabat Mater von G. B. Pergolesi mit Bachs Kantate BWV 1083 *Tilge, Höchster, meine Sünden* (Aufgabe 2 der Unterrichtseinheit → *Lernen im Lichte des Urheberrechts* im Unterrichtsheft S. 7):

- YouTube Aufnahme 1 Pergolesi: Concerto Italiano, Gemma Bertagnolli (Sopran) und Sara Mingardo (Contralto), Concerto Italiano, Leitung: Rinaldo Alessandrini
<http://www.youtube.com/watch?v=vLKw6kSOqIw>
- YouTube Aufnahme 2 Pergolesi: Sabina Puertolas (Sopran), Vivica Genaux (Mezzosopran), Les Talens Lyriques, Leitung: Christophe Rousset
<http://www.youtube.com/watch?v=JFnFvDx8zZM>



03

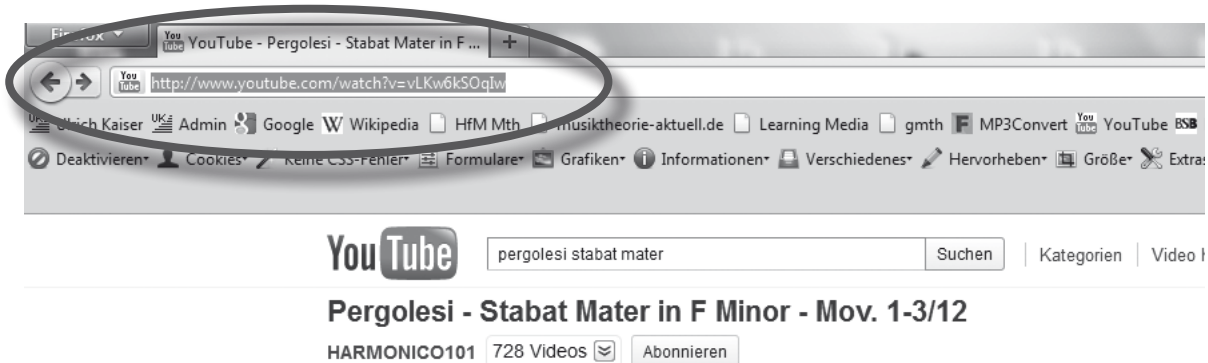
Zur Legalität der Aufnahmen bei YouTube finden Sie unter dem folgenden Link eine Antwort der Kanzlei Wilde Beuger & Solmecke Köln: <http://www.youtube.com/watch?v=Ucj18naVmQ>

Das Umwandeln der Videos in Sounddateien (mp3) ist leicht möglich über kostenlose Online-Video-Converter, zum Beispiel:

- flvmp3.com <http://www.flv2mp3.com>
- 2confvcom <http://2conv.com>

Und das geht so:

Kopieren Sie den Link des YouTube-Videos einfach in die Zwischenablage, z.B. indem Sie den Link durch Ziehen mit der Maus markieren, die Strg-Taste gedrückt halten und die c-Taste drücken:



Kopieren Sie danach den Link aus der Zwischenablage in das Eingabefeld des Online-Converters durch Gedrückthalten der Strg-Taste und gleichzeitigem Drücken der v-Taste:



Starten Sie die Konvertierung durch einen Klick auf die Next-Schaltfläche. Nach einer kurzen Zeit werden Sie zum Download der MP3-Datei aufgefordert, die Sie sich an einen beliebigen Ort auf ihrer Festplatte speichern können.

Die Bachs – Eine Musikerfamilie

Diese Unterrichtseinheit ermöglicht einen biografischen Einstieg in das Thema ›Johann Sebastian Bach‹ und ist insbesondere für individuelles Recherchieren im Internet geeignet. Die Ergebnisse des individuellen Arbeitens können im Klassenraum zusammengetragen, kommentiert und verglichen werden.

Im Folgenden werden Beispiele gegeben, wie sich die Aufgaben richtig lösen lassen. Schülerinnen und Schüler sollten aufgefordert werden, sich den Weg ihrer Recherche zu merken. Werden von ihnen im Web andere Wege als die gezeigten gefunden oder die richtigen Informationen über Printerzeugnisse ermittelt, können diese Wege referiert und entsprechend gewürdigt werden.

Aufgabe 4: Zu Bachs Monogramm

Suchmaschine → Eingabe: *Bach* → Fund: *Johann Sebastian Bach – Wikipedia*

Auf der Seite ist gleich rechts das Monogramm Bachs sichtbar, darunter der folgende Text:

"selbstentworfenes Siegel mit den spiegelbildlich ineinander verwobenen Anfangsbuchstaben seines Namens, JSB"

Aufgaben 1–2: Zu Bachs Vater und zu Bachs vier berühmten Söhnen

Suchmaschine → Eingabe: *Bach Familie* → Fund: *Familie Bach – Wikipedia*, auf dieser Wikipediaseite befindet sich unten ein Link *Bachsöhne* → Auf dieser Seite sind oben die vier Bachsöhne zu sehen, die Namen sind verlinkt mit Seiten zu jeder einzelnen Person.

Der Vater von

Johann Sebastian:

Name:

Johann Ambrosius Bach

geboren:

22. Februar (jul.) bzw. 4. März 1645 (greg.) in Erfurt

gestorben:

20. Februar (jul.) bzw. 2. März 1695 (greg.) in Eisenach

Bachs Vater war Sohn eines Stadtpfeifers aus Erfurt und spielte ab 1667 in der von seinem Onkel geleiteten Erfurter Ratsmusik mit. Von Bachs Vater sind keine Kompositionen bekannt.

Der älteste der

berühmten Söhne:

Name:

Wilhelm Friedemann Bach

geboren:

22. November 1710 in Weimar

gestorben:

1. Juli 1784 in Berlin

Der sogenannte *Hallesche* Bach wurde 1746 Musikdirektor und Organist an der Marienkirche in Halle (Saale). Er starb in ärmlichen Verhältnissen.

Der zweitälteste der
berühmten Söhne:

Name: *Carl Philipp Emanuel Bach*

geboren: *8. März 1714 in Weimar*

gestorben: *14. Dezember 1788 in Hamburg*

Der sogenannte *Hamburgische* Bach wurde 1768 Nachfolger von Georg Philipp Telemann im Amt des städtischen Musikdirektors und Kantors am Johanneum in Hamburg.

Der drittälteste der
berühmten Söhne:

Name: *Johann Christoph Friedrich Bach*

geboren: *21. Juni 1732 in Leipzig*

gestorben: *26. Januar 1795 in Bückeburg*

Der sogenannte *Bückeburger* Bach wurde 1749/50 mit gerade einmal 18 Jahren als *Hochgräflich Schaumburg-Lippischer Cammer-Musicus* an den Bückeburger Hof angestellt und war dort 45 Jahre lang tätig.

Der jüngste der
berühmten Söhne:

Name: *Johann Christian Bach*

geboren: *5. September 1735 in Leipzig;*

gestorben: *1. Januar 1782 in London*

Der sogenannte *Londoner* Bach ging 1750 nach Berlin zu seinem Halbbruder Carl Philipp Emanuel Bach in die Lehre, zog dann nach Italien und wurde in Mailand vom Grafen Agostino Litta beschäftigt. Sein Arbeitgeber finanzierte ihm ein Kontrapunktstudium bei Padre Giovanni Battista Martini in Bologna (eine Autorität, die auch Wolfgang Amadeus Mozart wenige Jahre später aufsuchte). Nachdem Johann Christian zum Katholizismus konvertiert war, erhielt er 1760 die Organistenstelle am Mailänder Dom. Er wurde international bekannt und von der britischen Königin Sophie Charlotte (geborene Prinzessin zu Mecklenburg-Strelitz) als Privatlehrer angestellt. In London machte er sich einen Namen als erfolgreicher Konzertunternehmer (zusammen mit Carl Friedrich Abel) und hatte einen großen Einfluss auf den jungen Wolfgang Amadeus Mozart, der ihn 1764 (mit acht Jahren) besuchte.

Die Aufzählung der Söhne Bachs findet sich auch (sehr weit unten) auf der Wikipedia-Seite zu *Johann Sebastian Bach*. Dem Text der Seite kann man darüber hinaus die Informationen der Fragen 3 entnehmen. Der folgende Weg führt im Hinblick auf die Frage 3 allerdings schneller zum Ziel (weniger zu lesen):

Aufgabe 3: Zu Bachs Frauen

Suchmaschine → Eingabe: *Bachs Frauen* → Fund: 1) *Anna Magdalena Bach – Wikipedia* und 2) *Maria Barbara Bach – Wikipedia*. Diesen beiden kurzen Artikeln lassen sich die folgenden Informationen entnehmen.

Johann Sebastian Bach war zweimal verheiratet:

1. Von 1707–1720 war Johann Sebastian mit Maria Barbara Bach, einer Cousine zweiten Grades verheiratet. Sie war eine Sopranistin und starb während einer Dienstreise ihres Mannes.
2. Von 1721 bis zu seinem Tode war Bach mit Anna Magdalena, geborene Wilcke, verheiratet. Auch sie war eine Sopranistin.
3. Mit beiden Frauen hatte Bach 20 Kinder (7 Kinder mit Maria Barbara und 13 Kinder mit Anna Magdalena). In zahlreichen Blogs findet sich sowohl die richtige Zahl 20, aber auch die Zahl 19.

WWW

Wohnorte und Anstellungen

Auch diese Unterrichtseinheit ermöglicht einen biografischen Einstieg in das Thema ›Johann Sebastian Bach‹ und ist insbesondere für individuelles Recherchieren im Internet geeignet.

Auflösung für die Suchbegriffe:

1 *1685 Geboren wurde Bach in

E	I	S	E	N	A	C	H
---	---	---	---	---	---	---	---

5 ab 1703

A	R	N	S	T	A	D	T
---	---	---	---	---	---	---	---

7 ab 1708

W	E	I	M	A	R
---	---	---	---	---	---

8 ab 1717

K	Ö	T	H	E	N
---	---	---	---	---	---

9 ab 1723

L	E	I	P	Z	I	G
---	---	---	---	---	---	---

Wird die Seite als Hausarbeit aufgegeben, sind verschiedene Wege (zum Beispiel über ein Musiklexikon oder über das Internet) denkbar.

Internetrecherche:

Suchmaschine → Eingabe: *bach*, → Fund: "Johann Sebastian Bach – Wikipedia". Auf dieser Seite zum Kapitel "Wohnorte von J. S. Bach" navigieren, dort sind alle Wohnorte aufgezählt sowie eine kleine Karte abgebildet.

oder

Suchmaschine → Eingabe: "*wohnorte bach*", → Fund: "www.bach.de | Leben". Eine sehr gute Seite, die gleich zu Anfang im Kapitel "Lebenslauf in Stationen" eine Übersicht inklusive Karte zu den Wohnorten Bachs bereithält. In einer Tabelle findet sich zu jedem Wohnort Bachs ein Link mit sehr detaillierten Informationen.

Ebenfalls möglich: Auf der Grundlage der Seite <http://www.bach.de/leben/index.html> Kurzreferate zu den einzelnen Wohnorten Bachs vergeben.

WWW

Ein Gedächtnisspiel

Im Unterricht kann eine Abwandlung des Gedächtnisspiels *Ich packe meinen Koffer* eine unterhaltsame Abwechslung bieten. Die zu merkenden Sätze werden dabei von der Lehrerin oder dem Lehrer vorgegeben. Diese Sätze enthalten die Wohnorte Bachs (in chronologischer Reihenfolge) und ein für den jeweiligen Wohnort charakteristisches Ereignis (dass ein geplantes Unterrichtsthema antizipieren kann). Bei längerem Spiel prägen sich durch die zahlreichen Wiederholungen insbesondere die zuerst genannten Orte und Ereignisse sehr gut ein. Um eventuellen Leistungsdruck abzumildern, kann eine Wiederholung der Sätze freiwillig (auf Handmeldung) erfolgen.

Beispiel anhand der Unterrichtseinheiten *Wohnorte und Anstellungen*:

1. **Lehrerin/Lehrer: Bach wird 1685 in Eisenach geboren und erhält schon früh von seinem Vater Geigen- und Cembalounterricht**
2. Wiederholung des Satzes durch eine Schülerin oder einen Schüler.
3. **Lehrerin/Lehrer: 1703 zog Bach nach Arnstadt und hatte einigen Ärger mit seinen Vorgesetzten. Trotzdem schrieb er dort seine ersten berühmten Cembalo- und Orgelwerke.**
4. Wiederholung der Sätze (1. und 3.) durch eine Schülerin oder einen Schüler.
5. **Lehrerin/Lehrer: 1708 wurde Bach Hoforganist in Weimar. Hier entstanden einige berühmte Kantaten Bachs.**
6. Wiederholung der Sätze (1., 3. und 5.) durch eine Schülerin oder einen Schüler.
7. **Lehrerin/Lehrer: 1717 wurde Bach Kapellmeister in Köthen. Hier leitete er die Hofkapelle und schrieb viele seiner berühmten Werke für verschiedene Instrumente.**
8. Wiederholung der Sätze (1., 3., 5. und 7.) durch eine Schülerin oder einen Schüler.
9. **Lehrerin/Lehrer: 1723 zog Bach nach Leipzig und wurde dort Kantor der Thomaskirche (mit Unterrichtsverpflichtungen an der Thomasschule). Hier schrieb Bach bis zu seinem Tode 1750 Klavierwerke, Kantaten, Motetten und Passionen.**
10. Wiederholung der Sätze (1., 3., 5., 7. und 9.) durch eine Schülerin oder einen Schüler.

Wer alle Sätze hintereinander wiederholen kann, erhält den ersten Platz. Es sind mehrere 1. Plätze möglich.

Inhaltliche Anschlussmöglichkeiten an dieses Gedächtnisspiel (die Seitenzahlen beziehen sich auf das Unterrichtsheft):

- zu 3. Kunstvoller Gottesdienst – Bachs Choralbearbeitungen → S. 8, Abschied vom Bruder → S. 10
- zu 5. Jubilieren und provozieren → S. 24
- zu 7. Die Violinkonzerte Bachs → S. 17, Gesuchte Rhythmen: Die Suite → S. 14, Die Ciaccona für Violine solo → S. 13, Ein Menuett und die Molltonleiter → S. 29
- zu 9. Grabmusik als Tanzmusik → S. 16, Karfreitag mit Bach → S. 18, Ein Magnificat zum Weihnachtsfest → S. 20

BWV – Eine Automarke?

Nach Aufnahme der Informationen dieser Unterrichtseinheit kann mit der Aufgabe 3 das musikalische Gedächtnis sowie das Mitlesen und Wiedererkennen eines älteren Notentextes geübt werden. Diese Seite ist als Einstieg zum Thema *Tanz* im weiteren Sinne geeignet, ihr können konkrete Unterrichtseinheiten zur Suite (*Die Suite* → Unterrichtsheft S. 14), zu einzelnen Tänzen (*Passacaglia* → Unterrichtsheft S. 12, *Ciaccona* → Unterrichtsheft S. 13 sowie *Ein Menuett und die Molltonleiter* → Unterrichtsheft S. 29), zum Tanz (*Tanzen mit Bach* → Unterrichtsheft S. 15) oder zur Religiösität Bachs (*Grabmusik als Tanzmusik* → Unterrichtsheft S. 16 sowie *Freude und Schmerz* → Unterrichtsheft S. 23) folgen.

Aufgaben 1 und 2: Geeignet als Hausaufgabe, die sich im Internet von der deutschsprachigen Wikipedia-Seite zu Johann Sebastian Bach leicht lösen lässt.

WWW

Werkverzeichnisse von Johann Sebastian Bach im Web:

- Alfred Dörffel, *Thematisches Verzeichniss der Instrumentalwerke von Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1882, C.F. Peters (Vorläufer des BWV)
<http://www.archive.org/details/thematischesverz00dr>
- Wolfgang Schmieder, *Bach-Werke-Verzeichnis. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach (= BWV)*, Wiesbaden 1950.
<http://www.archive.org/details/Bach-werke-verzeichnisbwv>
- Dave's J. S. Bach Works Catalog. Eine Version des BWV online.
<http://www.jsbach.net/catalog/index.html>

Weblinks zum Thema ›Werkverzeichnis‹ von Johann Sebastian Bach:

- Göttinger Bach-Katalog Datenbank der Werke J. S. Bachs und ihrer handschriftlichen Quellen bis 1850
<http://www.bach.gwdg.de/>
- Bach-Quellenkatalog auf Bach Digital
<http://www.bach-digital.de/content/below/bachsource.xml>
- Johann Sebastian Bach auf den Seiten von ›Klassika – Die deutschsprachigen Klassikseiten‹
<http://www.klassika.info/Komponisten/Bach/index.html>
- Bach Compendium: Index to References to Bach Cantatas & Other Vocal Works
<http://www.bach-cantatas.com/IndexRef-BC.htm>

Noten von Johann Sebastian Bach:

- *Petrucci Music Library* bzw. das *International Music Score Library Project* (= IMSLP).
Sehr umfangreiche und ständig wachsende Sammlung gemeinfreier Partituren zum Download. Achtung! Da die Website in Kanada gehostet wird, sind nicht alle angebotenen Partituren nach deutschem Urheberrecht gemeinfrei. Das deutsche Urheberrecht erlischt 70 Jahre nach dem Tod des Urhebers, das kanadische dagegen bereits nach 50 Jahren.
Hauptseite: <http://imslp.org/wiki/Hauptseite>
Bachseiten: http://imslp.org/wiki/Category:Bach,_Johann_Sebastian

Lösungen zu den Fragen 1 und 2:

- Es werden 1080 Werke in dem im Web frei zugänglichen BWV (Schmieder 1950) verzeichnet. Das letzte Werk BWV 1080 ist die ›Kunst der Fuge‹
- Im Anh. (= Anhang) des BWV werden Fragmente und verschollene Werke sowie Werke zweifelhafter Echtheit verzeichnet. Der Eintrag BWV Anh. 14 im BWV (Schmieder 1950):

Anh. 14 Sein Segen fließt. **Hochzeitskantate** für Christoph Friedrich Lösner und Johanna Elisabetha L., geb. Scherling am 12. Februar 1725. Musik verschollen.

Originalausgabe. Textdruck mit dem Titel: „An dem / Verehelichungs-Tage / Des / Wohl-Edlen, Vest- und Wohlgelehrten / HERRN / Christoph Friedrich / Lösners, / Sr. Kön. Majest. in Pohlen und Churfürst. Durchl. () zu Sachsen Wohlbestalten / Proviant- und Floß-Verwalters / in Leipzig, / Mit der / Wohl-Edlen und Tugend-belobten / JUNGFER Johanna Elisabetha, / Des / Wohl-Edlen und Gross-Achtbaren-Herrn Gottfr. Heinrich Scherling's / Vornehmen Kauff- und Handels-Mannes / Jungfer Tochter, den 12. Febr. 1725. / Ward / Folgende Trauungs-CANTATA / aufgeführt / von / Johann Sebastian Bachen / H. A. C. Capell-Meister, auch Directore Chori- / Musici Lipsiensis und Cantore / der Schulen zu St. Thomae / Leipzig, gedruckt bey Immanuel Tietzen.“ Das einzige bekannte und beschädigte Exemplar befindet sich im Bachhaus zu Eisenach.

Literatur. Terry A 545, B 197, 209. – Schering L 97. – O. v. Hase, Breitkopf & Härtel, Gedenkschrift. Bd. 1, S. 69. Leipzig 1917. – G. Kinsky, Die Originalausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs. Wien 1935. S. 18 u. 94.



01–02

Track 1 – Anfänge der Englischen Suiten in der originalen Reihenfolge (Spalte Hören 1 der Tabelle links)

Track 2 – Anfänge der Englischen Suiten in einer geänderten Reihenfolge (Spalte Hören 2 der Tabelle rechts.)

Hören 1	Hören 2
Suite 1	Suite 2
Suite 2	Suite 4
Suite 3	Suite 6
Suite 4	Suite 5
Suite 5	Suite 3
Suite 6	Suite 1

Lernen im Lichte des Urheberrechts

Die Unterrichtseinheit ist zur Erörterung von Fragen des Urheberrechts geeignet. Insbesondere die Probleme, die durch kreativ-künstlerische Aneignung einer Fremdkomposition auf der einen Seite und kommerziellen Interessen auf der anderen entstehen, lassen sich an Person und Werk Bachs veranschaulichen.

Aufgabe 1:

Bei Bedarf können zur Bearbeitung dieser Aufgabe Originalzitate von J. Mattheson und J. D. Heinichen sowie deren Übertragungen in ein heutiges Deutsch als Arbeitsbogen ausgegeben werden.

Arbeitsbogen (S. 23): Originalzitate von J. Mattheson und J. D. Heinichen

Die von Mattheson erwähnte Orientierung am Vorbild war für die Kunst und Kompositionsdidaktik des frühen 18. Jahrhunderts ein Normalfall. Sie verliert im Rahmen der aufkeimenden Genieästhetik im ausgehenden 18. Jahrhundert an Bedeutung. Das heutige Urhebergesetz lässt sich als Folge und Konsequenz einer Entwicklung sehen, die *neue und besondere* Leistungen eines Künstlers vergütet. Hierdurch sollte Künstlern eine vom Adel und Klerus unabhängige materielle Grundlage in der Gesellschaft gesichert werden.

Nachempfindung durch Übernahmen (zur Aneignung oder für den künstlerischen Wettstreit) und Urhebergesetz sind nicht kompatibel. Das lässt sich aktuell an der Musik des HipHop veranschaulichen:

Die musikalischen Wurzeln des HipHop liegen in sogenannten Breakbeats, also in aus fremden Songs entlehnten Schlagzeughrythmen, die mit Hilfe des alternierenden Gebrauchs zweier Plattenspieler für einen neuen Song wiederholt werden. Im digitalen Bereich entspricht den Breakbeats das Loopen von Samples (also von kurzen Sounddateien). Eines der bekanntesten Samples heute ist der sogenannte Amen-Break aus dem Song *Amen Brother* (1969) der Soulformation *The Winstons* (http://de.wikipedia.org/wiki/Amen_Break), der Bestandteil einer Vielzahl von Kompositionen geworden ist. Das Verarbeiten kurzer Samples aus Songs anderer Musiker ist für den HipHop essentiell (im Sinne Matthesons: "Entleihen ist eine erlaubte Sache"). Ein restriktives Urteil in einem Copyright-Prozess in den USA veränderte 1991 die Musik des HipHop, weil entschieden wurde, dass die gängige Praxis des Samplens gegen geltendes Urheberrecht verstößt. Beinahe 20 Jahre später scheiterten allerdings in Deutschland die Elektronikpioniere *Kraftwerk* aus Düsseldorf mit einer 2008 gegen den Produzenten und Komponisten Moses Pelham eingereichten Klage (<http://www.spiegel.de/kultur/musik/0,1518,591598,00.html>), weil dieser eine zwei Sekunden lange Sequenz des 1977 aufgenommenen Stücks *Metall auf Metall* als Loop für den 1997 mit Sabrina Setlur produzierten Song *Nur mir* verwendet hatte. Die Richter stellten fest, dass in Deutschland ein Recht zur *freien Benutzung* von geschützter Musik (auch ohne Zustimmung eines Rechteinhabers) gegeben sei, wenn aus den Samples ein eigenständiges und vom Original deutlich unterschiedenes Werk entstehen würde (das wiederum wäre im Sinne Matthesons). Zwei Einschränkungen – es dürfen keine Melodien gesampelt werden und eine Neuproduktion des Samples muss unzumutbar sein – sorgen bis heute für eine durchgehende Beschäftigung von Gutachtern, Richtern und Gerichten. Denn ab wann ist eine Tonhöhenfolge eine Melodie? Und wann ist eine Neuproduktion des Samples unzumutbar?

Würde man Johann Sebastian Bachs Bearbeitungen – zum Beispiel des Stabat Mater (Bearbeitung durch Bach 1746/47) von G. B. Pergolesi (gestorben 1736) oder einiger Violinkonzerte (Bearbeitung durch Bach um 1714) von A. Vivaldi (gestorben 1741) – im Lichte des deutschen Urheberrechts sehen, hätte er entweder Bearbeitungsgebühren zahlen müssen oder sich strafbar gemacht. Denn der Urheberschutz für das Stabat mater wäre 1806, der für die Violinkonzerte erst 1811 abgelaufen.

Anhand des "Entlehnens" und Lernens durch Bearbeitung kann das Problemfeld des Urheberschutzes thematisiert und vor dem Hintergrund aktueller Entwicklungen erörtert werden. Dabei ist zu unterscheiden, ob die Vorlage wie in den oben genannten Fällen geschützt oder wie das holländische Tanzlied *Ik ben gegroet* gemeinfrei ist. Zu beachten ist außerdem, dass es einen Unterschied zwischen deutschem Urheberrecht und amerikanischem Copyright gibt. "Während das deutsche Urheberrecht den Urheber als Schöpfer und seine ideelle Beziehung zum Werk in den Mittelpunkt stellt, betont das Copyright den ökonomischen Aspekt. Es dient vor allem dazu, wirtschaftliche Investitionen zu schützen." (Wikipedia,

Stichwort Copyright). Daher ist im Gegensatz zum amerikanischen Copyright das deutsche Urheberrecht grundsätzlich nicht übertragbar (nur vererbbar).

Links zum Thema Urheberrecht:

- Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte
<http://bundesrecht.juris.de/urhg/index.html>
- Wikipedia
http://de.wikipedia.org/wiki/Deutsches_Urheberrecht
- Einführung ins Urheberrecht der Bundeszentrale für politische Bildung
http://www.bpb.de/themen/CXFU3H,0,0,Einf%FChrung_in_das_Urheberrecht.html
- Dossier zum Urheberrecht der Bundeszentrale für politische Bildung
<http://www.bpb.de/themen/0GNUL9,0,0,Urheberrecht.html>
- Übersicht "Geistiges Eigentum"
<http://www.bpb.de/files/2U3VAE.pdf>

Links (Wikipedia) zum Unterschied zwischen Urheberrecht und Copyright:

- Urheberrecht mit weiteren Verweisen: <http://de.wikipedia.org/wiki/Urheberrecht>
- Copyright mit weiteren Verweisen: <http://de.wikipedia.org/wiki/Copyright>

Aufgabe 2:



03

Track 3 – Der Track 3 kann aus urheberrechtlichen Gründen nicht zur Verfügung gestellt werden, ist aber über Youtube erhältlich (Einzelheiten zum Download sind auf S. 14 in diesem Kommentarheft beschrieben).



04

Track 4 – Psalm 51, *Tilge, Höchster, meine Sünden* BWV 1083, 1. Satz (gleichnamige Arie für Sopran und Alt nach dem Stabat Mater von G. B. Pergolesi)

Aufgabe 3:



Track 5 – Partita Nr. 3 in E-Dur für Violine solo BWV 1006, 1. Satz (Preludio)

05–06

Track 6 – Kantate *Gott, Wir Danken Dir* BWV 29, 1. Satz (Sinfonia)

Aufgabe 4:



07

Track 7 – Präludium und Fuge in g-Moll für Orgel BWV 542 (Fugenthema und Fugenexposition)

Komponieren lernen zu Bachs Zeiten

Johann Mattheson:

§. 81.

Der locus exemplorum könnte wol in diesem Fall auf eine Nachahmung andrer Componisten gedeutet werden, wenn nur keine Muster dazu erwöhlet, und die Erfindungen bloß imitiret, nicht aber nachgeschrieben und entwendet würden. Wenn endlich alles um und um kömmt, wird aus dieser Exempel-Quelle, so wie wir sie hier nehmen, wol das meiste hergehohlet: es ist auch solches nicht zu tadeln, wenn nur mit Bescheidenheit dabey verfahren wird. Entleihen ist eine erlaubte Sache; man muß aber das Entlehnte mit Zinsen erstatten, d. i. man muß die Nachahmungen so einrichten und ausarbeiten, daß sie ein schöneres und besseres Ansehen gewinnen, als die Sätze, aus welchen sie entlehnet sind.

Übertragung ins heutige Deutsch:

Der *Locus exemplorum* könnte wohl in diesem Fall auf eine Nachahmung [von Kompositionen] anderer Komponisten gedeutet werden, wenn nur gute Beispiele dazu gewählt werden und diese nur umgewandelt, nicht aber abgeschrieben und entwendet würden. Letztendlich ist dies wohl die beste Methode [das Komponieren zu erlernen]: Es ist auch solches nicht zu tadeln, wenn nur mit Bedacht dabei verfahren wird. Entleihen ist eine erlaubte Sache. Man muss aber das Entlehnte mit ›Zinsen‹ zurück erstatten, das heißt, man muss die Nachahmung so einrichten, dass dabei etwas Schöneres und Besseres als das Original entsteht.

Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Faks.-Nachdr. (= Documenta Musicologica, 1. Reihe, V), Kassel 1954, S. 131, Studienausgabe mit Neusatz des Textes und der Noten, hrsg. von Friederike Ramm, Kassel 1999

Allein bey etlichen Orten derselben muß man nur zusehen, daß die Mittel nicht allzu natürlich, und daraus ein wahrhaftiges plagium entstehe; gleichwie bey gewissen Nationibus manche Musicalische Frischlinge zu sagen pflegen: bi sogna forsi Idea, damit lauffen sie in andere Musiquen, und schreiben hernach den Kern der besten Gedanken anderer Compositorum, mit einer kaum etwas veränderten Brühe, wieder in ihre Arbeit hinein. Ordentlicher weise aber vermeiden behutsame Compositores die Gelegenheit, kurz vorher grosse Musiquen zu hören

Ich suche in dergleichen Dubiis etwas in der Arte Combinatoria. Daß aber diese Kunst jemanden rechte Gelehrsamkeit geben könne, (wer sie nicht nach Anleitung einiger Auctorum in gelehrten Wissenschaften, als ein Adminiculum annehmen will) das muß man sich eben so wenig einfallen lassen, als daß die Loci Topici jemanden würckliche Inventiones ins Maul schmieren solten, wer von Natur kein Talent zur Music hat.

Übertragung ins heutige Deutsch:

Allein bei etlichen Hilfen [das Komponieren zu erlernen] muss man darauf achten, dass die Mittel nicht zu offensichtlich gewählt werden, so dass ein wahrhaftiges Plagiat entstehe; gleichwie in bestimmten Ländern manche musikalische Frischlinge zu sagen pflegen: bi sogna farsi Idea, damit besuchen sie Konzerte, und schreiben hernach den Kern der besten Gedanken anderer Komponisten, mit einer kaum etwas veränderten Brühe, in ihre eigene Komposition hinein. Korrekter Weise aber vermeiden gute Komponisten die Gelegenheit, kurz vor dem Komponieren große Musik zu hören [...]. Dass aber diese Kunst des Nachahmens wirkliche Gelehrsamkeit geben könne, [...] das sollte man nicht glauben. Denn die Erfindungshilfen werden niemanden wirkliche Einfälle ins Maul schmieren, wer von Natur aus kein Talent zur Musik hat.

Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728, Faks.-Nachdr. Hildesheim 1994, S. 32–35.

Kunstvoller Gottesdienst – Bachs Choralbearbeitungen

Diese Unterrichtseinheit thematisiert Musik im Kontext der Religionsausübung und zeigt Bach als Musiker in kirchlicher Anstellung. Über die instrumentale Bearbeitung einer Chormelodie lässt sich zudem das Prinzip des musikalischen Variierens veranschaulichen.

Die Zippel-Fagottisten-Anekdote findet sich in diversen Bach-Biographien in sehr unterschiedlichen Ausführungen. Sehr lustig aufbereitet kann man die Fakten und deren Variationen lesen in:

Maarten 't Hart, *Bach und ich*, München 2002, S. 21–39.

Das Zitat in dem blauen Rahmen ist Bestandteil einer Kirchenordnung aus dem Jahre 1756 und wird zitiert nach:

Walter Kolneder, *J. S. Bach, Leben Werk und Nachwirken in zeitgenössischen Dokumenten*, Wilhelmshaven 1991, S. 39.

Aufgabe 2:



08

Track 8 – Die Aufnahme beinhaltet den ganzen Choral BWV 260 mit der Chormelodie im Sopran.

Aufgabe 3:



09

Track 9 – Dieser Track beinhaltet als erstes die Originalaufnahme des Abschnitts der im Unterrichtsheft abgebildeten Choralbearbeitung für Orgel BWV 676. Direkt im Anschluss erklingt der Choral ein weiteres Mal mit dem folgenden Einzählklick:

Dieser Einzähler ist eine rhythmische Orientierungshilfe, damit Schülerinnen und Schülern die Chormelodie zur verzierten Stimme im oberen Manual (oberes System in den Noten des Unterrichtsheftes bzw. die Abbildung oben) und im unteren Manual (mittleres System in den Noten des Unterrichtsheftes) hinzugesungen werden kann. Auf der Aufnahme ist Bachs Choralbearbeitung in As-Dur zu hören, das heißt, die jeweils ersten Zeilen der Chormelodie *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* müssen in As-Dur (passend zum oberen System) und Es-Dur (passend zum unteren) gesungen werden. Als drittes Beispiel dieses Tracks wurden die Chormelodien in den genannten Tonarten zu der Originalaufnahme hinzugespielt (weicher Trompetenklang).

Aufgabe 4:

Lösungsmöglichkeit:

"Unter dem Begriff Choralbearbeitung versteht man mehrstimmige Bearbeitungen von Chorälen bzw. Kirchenliedern."

Lexikalische Definition nach dem umfangreichsten deutschsprachigen Musiklexikon *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (= MGG²), Bd. 2, Kassel 1995, Sp. 827:

"Unter dem Begriff Choralbearbeitung versteht man mehrstimmige Bearbeitungen von deutschen protestantischen Kirchenliedern. Mehrstimmige Bearbeitungen von gregorianischen Chorälen, etwa in Hymnen, Sequenzen, Responsorien, Antiphonen sowie mittelalterlichen Organa und aus diesen hervorgegangenen Motetten des 13.–16. Jahrhunderts werden traditionell nicht mit diesem Begriff erfasst. In neueren und für Schulen entwickelten Lehrwerken finden sich zum Teil erhebliche Differenzen zu

lexikalisch gesichertem musiktheoretischen Wissen. Zum Beispiel wird im Schülerband des Lehrwerkes *Tonart. Musik erleben – reflektieren – interpretieren* (Innsbruck und Esslingen 2009, S. 84) der Begriff Kantionalsatz wie folgt definiert:

"Kantionalsatz

Vierstimmige homophone Aussetzung einer Melodie, meist in Vierteln, mit Durchgängen und Vorhalten"

Als Beispiel für einen "schlichten Kantionalsatz" wird dann der folgende, kunstvoll ausgearbeitete Choralsatz aus der Johannespassion (Nr. 11) gegeben:

Im Original auf fünf Systemen (mit bezifferter Continuoostimme) und Textunterlegung "Wer hat dich so geschlagen"

Dieses Musikbeispiel ist mit der folgenden Frage verbunden:

"Stellen Sie anhand des Notenbilds und des Hörbeispiels fest, wie Bach im schlichten Kantionalsatz dem Text musikalisch gerecht wird."

Die Bezeichnung eines Choralsatzes als "schlichten Kantionalsatz" zeugt von sachlicher Unkenntnis, die Definition des Kantionalsatzes ist lexikalisch falsch. In *MGG*² findet sich der folgende Eintrag:

"Der Begriff Kantionalsatz wurde von F. Blume für die mehrstimmig bearbeiteten Choral melodien in den Kantionalen verwendet (ders., *Das monodische Prinzip der protestantischen Kirchenmusik*, Lpz. 1925). Der Kantionalsatz ist ein Contrapunctus simplex mit Cantus firmus im Diskant und unterscheidet sich dadurch vom Generalbaßsatz und vom späteren Choralsatz. Er bezieht sich in seiner Gestaltung auf die Liedmelodie. Damit ist er die früheste Form des mehrstimmigen, homophonen Liedsatzes."

Aus: *MGG*², Kassel und Stuttgart 1996, Stichwort ›Kantionalsatz‹, Bd. 4, Sp. 1773.

Aus diesem Eintrag wird klar ersichtlich, dass es sich bei den Choralsätzen Bachs nicht um Kantionalsätze handelt. Auch der Eintrag im Brockhaus Riemann Musiklexikon (= BRM) hätte helfen können und ist bei der Themenausarbeitung anscheinend nicht berücksichtigt worden:

"Kantionalsatz, in der evangelischen Kirche der vierstimmige homorhythmische Choralsatz mit der Melodie in der Oberstimme, geschaffen von L. Osiander für das gemeinsame Singen des Figuralchors der städtischen Lateinschule und der Kirchengemeinde. 1586 veröffentlichte er in Nürnberg seine *Fünfftzig Geistliche Lieder vnd Psalmen. Mit vier Stimmen/auff Contrapunctsweise (für die Schulen vnd Kirchen ...)*. In der Vorrede heißt es, daß die Componisten sonsten gewöhnlich den Choral im Tenor führen, doch habe er den Choral inn den Discant genommen, damit er ja kenntlich, vnd ein jeder Leye mit singen könne."

Aus: Brockhaus Riemann Musiklexikon in vier Bänden und einem Ergänzungsband, 2. Aufl., Mainz 1995, Bd. 2, S. 276

Meisterwerke "durch alle Tone" – 48 Fugen für das Klavier

Die folgende Unterrichtseinheit thematisiert die Fuge als musikalisches Kompositionsprinzip. Mit dieser Unterrichtseinheit kann der Versuch unternommen werden, nicht über eine ausgewählte Komposition Bachs ein musiktheoretisches Modell zu veranschaulichen (das Formmodell alternierender Durchführungen und Zwischenspiele), sondern dieses gängige Modell an verschiedenen Kompositionen zu überprüfen. Eine eigenständige Überprüfung des theoretischen Wissens ist Schülerinnen und Schülern über visuell aufbereitete Analysen der Fugen Bachs im Internet möglich. Da das Modell in der praktischen Anwendung oft scheitert (d.h. viele Fugen Bachs lassen sich nicht mit diesem Modell angemessen beschreiben), kann hieran das Prinzip musiktheoretischer Forschung veranschaulicht werden (Kommentarheft → S. 8–12).

Das Zitat aus dem Lehrwerk stammt aus:

Clemens Kühn, *Musiktheorie. Erleben, verstehen, lernen. Oberstufe Musik*, Berlin und Marschacht, 2. Aufl. 2007, S. 46.

Aufgabe 1:

Arbeitsbogen 2 (S. 28–29) zur Kennzeichnung der Themen in der C-Dur-Fuge.

Arbeitsbogen 2 (S. 30–31) zur Kennzeichnung der Themen in der c-Moll-Fuge

Track 10 – Wohltemperiertes Klavier Band 1, Fuge in c-Moll.

Track 11 – Wohltemperiertes Klavier Band 1, Fuge in C-Dur.

Aufgabe 2: (wiederholtes Anhören der C-Dur-Fuge, um Themeneinsätze zu erkennen)

Track 10 – Wohltemperiertes Klavier Band 1, Fuge in c-Moll.

Aufgabe 3:

Link zu den Fugen Bachs:

- Timothy A. Smith: <http://www2.nau.edu/tas3/wtc/wtc.html>

Der Adobe Shockwave Player (kostenloses Browser Plugin) wird zum Abspielen der Analyse-Filme benötigt. Nach Installation des Plugins wird zu einem Virenscan der Firma Norton aufgefordert. Wenn die Checkbox "Norton Security Scan hinzufügen" abgewählt und die Schaltfläche "weiter" geklickt wird, kann man den Scan umgehen. Die Seite ist auf dem Webserver "Jan" der Northern Arizona University (USA) gehostet.

Tipps zur Analyse:

- Fuge in D-Dur Wtkl 1: <http://www2.nau.edu/tas3/wtc/i05.html#movie> (zweiteilige Form)
- Fuge in g-Moll Wtkl 1: <http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/wtc/i16b.html#movie> (dreiteilige Form)
- Fuge in a-Moll Wtkl 1: <http://www2.nau.edu/tas3/wtc/i20.html#movie> (ohne Zwischenspiele)
- Fuge in B-Dur Wtkl 2: <http://www2.nau.edu/tas3/wtc/ii21.html#movie> (mit Zwischenspielen)

Eine Analyse unter dem Blickwinkel "Thema und Zwischenspiel" wird – ebenso wie der "Themendualismus" für Sonaten und Sinfonien – vielen Fugen Bachs und anderer großer Komponisten nicht gerecht. Eine bessere Definition im Hinblick auf die Fugen Bachs müsste alle Fugen in den Blick nehmen. Lassen sich Fugen durch ein Modell (zum Beispiel durch das Modell der alternierenden Themen- und Zwischenspielabschnitte) nicht angemessen beschreiben, so sind für diese und strukturell ähnliche Fugen neue Modelle zu entwerfen (Kommentarheft → S. 8–9, allgemeine Bemerkungen zu der grundlegenden Prob-



10–11



10

WWW

lematik, dass die *Theorie* der *Praxis* nachfolgen müsse).

Probleme:

Der Begriff der Exposition (= der erste Formteil einer Fuge, in dem die Themen in allen Stimmen einmal vorgestellt werden) ist problematisch, wenn dem Themeneinsatz der zuletzt einsetzenden Stimme (wie zum Beispiel in der Fuge in g-Moll WtKl I) eine formbildende Kadenz folgt, allerdings nicht unmittelbar, sondern erst nach einigen Takten. Denn in diesem Fall müsste das Ende der Exposition mit dem Themeneinsatz in der zuletzt einsetzenden Stimme angenommen werden, obgleich eine Kadenz den ersten Formabschnitt viel sinnfälliger beendet.

Der Begriff *überzähliger Themeneinsatz* ist problematisch, da das "überzählig" eine Redundanz suggeriert, die nur im Hinblick auf die Definition des Begriffs Exposition gegeben ist. Bei engräumigen Themen kann zum Beispiel der "überzählige" Themeneinsatz zur Entfaltung des Klangraums notwendig sein.

Das Thema in der C-Dur-Fuge

Markieren Sie in der Fuge in C-Dur aus dem Wohltemperierten Klavier Band 1 alle Einsätze des Themas:

FUGA I.

a 4.

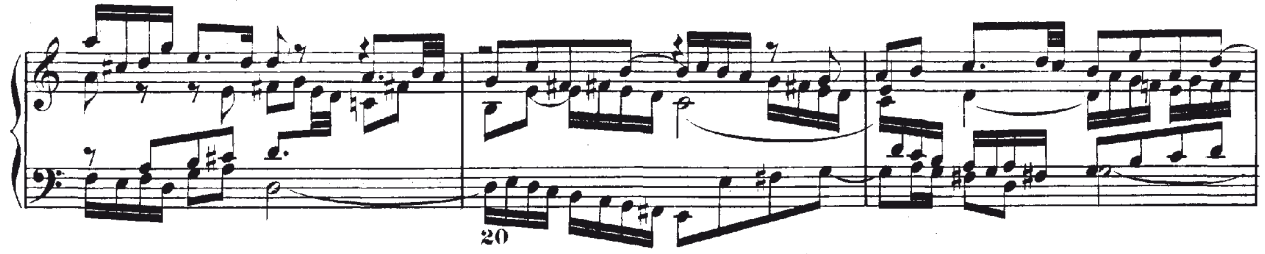
5

Oder:

10

Oder:

15

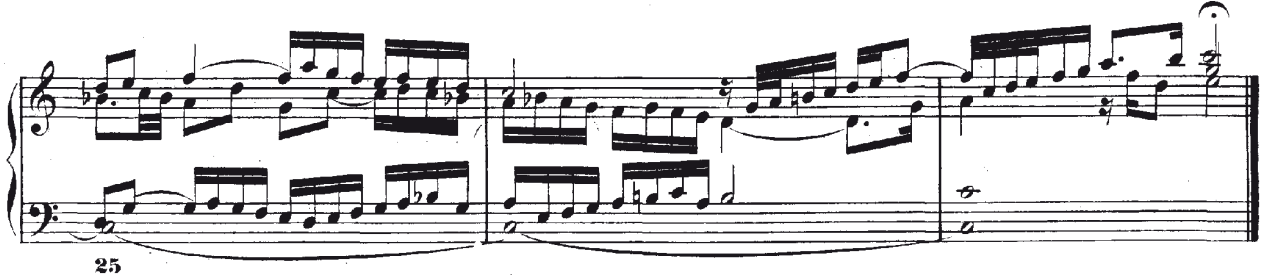


20

First system of musical notation, measures 17-19. The system consists of two staves (treble and bass clef). The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, including some triplets. The key signature has one flat (B-flat).



Second system of musical notation, measures 20-22. The system consists of two staves (treble and bass clef). The music continues with intricate patterns of sixteenth and thirty-second notes. The key signature remains one flat.



25

Third system of musical notation, measures 23-25. The system consists of two staves (treble and bass clef). The music concludes with a final cadence. The key signature remains one flat.

Das Thema in der c-Moll-Fuge

Markieren Sie in der Fuge in c-Moll aus dem Wohltemperierten Klavier Band 1 alle Einsätze des Themas:

FUGA II.

a 3.

3

5

10

15

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, including some triplets and slurs.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The music continues with intricate patterns of sixteenth and thirty-second notes. A measure number '20' is printed below the bass staff.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The music continues with intricate patterns of sixteenth and thirty-second notes. A measure number '25' is printed below the bass staff.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The music continues with intricate patterns of sixteenth and thirty-second notes. A measure number '30' is printed below the bass staff.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The music continues with intricate patterns of sixteenth and thirty-second notes. A measure number '30' is printed below the bass staff.

Abschied vom Bruder


Diese Unterrichtseinheit verdeutlicht in erster Linie die Eigenständigkeit von Musik und Sprache sowie das Problem, einen sprachlichen Inhalt (bzw. ein Programm) einer Musik eindeutig zuzuordnen zu können. Die Anfänge der Sätze und die programmatischen Überschriften Bachs:

2)




"Ist eine Schmeichelung der Freunde, um denselben von seiner Reise abzuhalten."

1)




"Ist eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum, die ihm in der Fremde könnten vorkommen."

6)



"Ist ein allgemeines Lamento der Freunde."

3)




"Allhier kommen die Freunde, weil sie doch sehen, dass es anders nicht sein kann, und nehmen Abschied."

5)



Aria di Postiglione

4)



Fuga all'imitazione della cornetta di postiglione

Aufgabe 1:

Track 12 – Die Satzanfänge aus BWV 992 in der originalen Reihenfolge (2 – 1 – 6 – 3 – 5 – 4).

Aufgabe 2:

Die originale Textzuordnung lautet: 2e - 1b - 6a - 3f - 5d - 4c. Diese Zuordnung ist nur in Einzelfällen und mit nicht unerheblichem Vorwissen möglich: c) "Fuga all'imitazione..." lässt sich aufgrund des einstimmigen Beginns dem Beispiel 4 zuordnen, a) "Ist ein allgemeines Lamento der Freunde" lässt sich aufgrund des chromatischen Lamentobasses bzw. des Bassostinatos (in Erinnerung an Klagearien in Ostinatoform des 17. Jahrhunderts wie zum Beispiel das *Lamento della Ninfa* von Cl. Monteverdi) dem Musikbeispiel 6 zuordnen. Alle weiteren Zuordnungen sind aus analytischer Sicht nicht bzw. nicht zweifelsfrei möglich.

Aufgabe 3:

Definition auf Wikipedia: "Das Capriccio ist ein Musikstück von freiem, spielerischem und scherzhaftem Charakter, das sich wenig bis gar nicht an tradierten musikalischen Formen orientiert".

Aufgabe 4:

Track 13 – Anfänge des "Lamentos der Freunde", des Chores "Weinen, Zagen, Sorgen, Klagen" der gleichnamigen Kantate BWV 12 und der Sinfonia in f-Moll BWV 795. Alle drei Stücke stehen im Original in f-Moll, die Stücke wurden in f-Moll, fis-Moll und e-Moll eingespielt.



12



13

Bachs kleine Nachtmusik – Die Goldberg-Variationen

Die folgenden Aufgaben dienen der Stärkung der Konzentration, des musikalischen Gedächtnisses sowie dem Kennenlernen des Prinzips der Variation anhand der Goldberg-Variationen (zum Thema Variation vgl. auch im Unterrichtsheft → S. 12, → S. 13 und → S. 33). Für ein besseres Verständnis soll der Beginn des Variationsmodells (der Bass-Tetrachord g-f#-e-d) in verschiedenen Kontexten im Notentext wieder entdeckt werden.

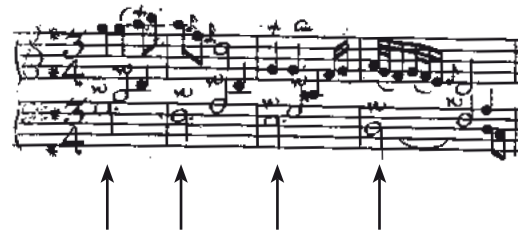
Aufgabe 1, 2 und 3:

Track 14–16 – Die Satzanfänge erklingen auf den Tracks in folgender Reihenfolge:

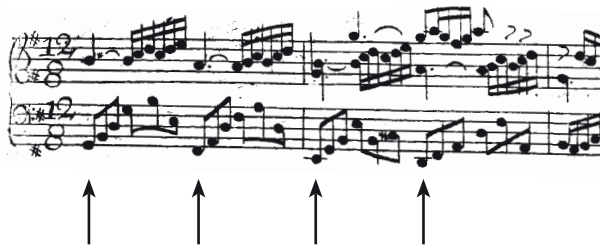
Hören 1	Hören 2	Hören 3
Thema	Var. 3	Var. 16
Var. 3	Var. 10	Var. 12
Var. 10	Thema	Var. 3
Var. 12	Var. 16	Var. 10
Var. 16	Var. 25	Thema
Var. 25	Var. 12	Var. 25

Aufgabe 4:

Track 14 – Wiederholtes Anhören der Satzanfänge nach der Analyse (Musterlösung siehe Markierungspfeile links).



14–16



14



Eine Passacaglia für Orgel

Diese Unterrichtseinheit beinhaltet ein Training des musikalischen Gedächtnisses über das Erinnern von Tonleiterstufen. Literatur zum Stufensingen nach J. J. Rousseau als Methode der Gehörbildung:

- Ulrich Kaiser, *Gehörbildung. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse. Ein Lehrgang mit historischen Beispielen*. Grundkurs, Bärenreiter Studienbücher Musik Bd. 10 (= BSM 10), mit Audio-CD, Kassel 1998, S. 48–104.
- Ulrich Kaiser, *Lamentobass. Ein musikalischer Topos von Monteverdi bis zu den Eagles*, Applaus. Musikmachen im Klassenverband Bd. 17 (= Applaus 17), mit Audio-CD, Leipzig 2006, S. 47–48.

Anschließend soll die Zuordnung von gesungenen Tönen zu Tönen eines Instruments bzw. eines Tonträgers sowie das Voraushören musikalischer Ereignisse geübt werden. Eine abschließende Aufgabe widmet sich dem Einstieg in das Musikdiktat. Darüber hinaus wird das Prinzip der Variation bzw. des Variierens anhand der Passacaglia in c-Moll BWV 582 veranschaulicht (Kommentarheft → S. 33, → S. 36–39 und → S. 94–97).



17

Aufgabe 1:

Track 17 – Hörbeispiel zur Gehörbildung über Zahlensingen. Die Klassen-Demonstration dieser Methode wurde mir freundlicherweise von Armin Schidlow für dieses OpenBook zur Verfügung gestellt (18 Schülerinnen einer 5. Klasse).



18

Aufgaben 2 und 3:

Track 18 – In dem Bassthema verwendet Bach die Töne einer Moll-Sechstonreihe und den Leitton (1-5-3-4-5-6-4-5-2-3-7#-1-4-5-1) bzw. die Töne der harmonischen Molltonleiter (1-2-3-4-5-6b-7#-8).

Aufgabe 4:

Das Bassthema in der Notation einer späteren Kopie des verschollenen Autographs J. S. Bachs sowie der alten Gesamtausgabe:

*Passacaglia, con Pedale pro Organo pleno.
di J. S. Bach.*



Cembalo
ossia Organo.

Pedale.



Aufgabe 5:

Track 19 – In dem Ausschnitt ist das Thema acht mal zu hören.



19

Aufgabe 6:

Suchmaschine → Eingabe: *bachhaus eisenach hausorgel* → Fund: Youtube-Video mit dem Titel: *Bachhaus Eisenach ersteigert alte Hausorgel* (<http://www.youtube.com/watch?v=MOqKuKYzAd4>). In diesem Video gibt Uwe Fischer, der Instrumentenwart im Bachhaus Eisenach, nähere Informationen zu dem ersteigerten Orgelpositiv. Als Preis nennt er 17.500 €. Interessant ist, dass vom Bachhaus Eisenach am 7. Dezember 2009 eine Medienmitteilung (<http://b.cache.bachhaus.de/files/b/e/0/5264b3c3b9f4>) veröffentlicht worden ist, die ebenfalls Informationen zum Kauf des Orgelpositivs enthält, in der jedoch knapp 22.000 € als Preis genannt werden.

Suchmaschine → Eingabe: *gregorianischer choral* → Fund: *Gregorianischer Choral – Wikipedia*. Unter den Weblinks auf dieser Seite findet sich ein Verweis auf die *Global Chant Database: Index of Gregorian Chant*, einer Datenbank mit über 20.000 Melodien Gregorianischer Choräle. Auf dieser Webseite gibt es im Menü eine Search-Schaltfläche, die zu einem Formular mit Noteneingabemöglichkeit führt. Gibt man dort durch Klicken mit der Maus die Töne des Bassthemas in C oder D (ohne Vorzeichen) ein, wird die Chormelodie angezeigt, deren Anfang Bach für sein Bassthema verwendet hat ("Acceptabis sacrificium justitiae").

Suchmaschine → Eingabe: *passacaglia* → Fund: *Passacaglia – Wikipedia*
<http://de.wikipedia.org/wiki/Passacaglia> oder

→ Fund: *Passacaglia c-Moll (Bach) – Wikipedia*
http://de.wikipedia.org/wiki/Passacaglia_c-Moll_%28Bach%29 oder

→ Fund: *Chaconne – Passacaglia* mit einem Verweis auf eine PDF-Datei mit lexikalischen Informationen
http://www.sim.spk-berlin.de/static/hmt/HMT_SIM_Chaconne-Passacaglia.pdf

Entnimmt man der zuletzt genannten Adresse die Domain (www.sim.spk.de), von der die Datei gehostet wird und navigiert auf die Einstiegsseite der Homepage, kommt man auf die Internetpräsenz des Staatlichen Instituts für Musikforschung in Berlin (<http://www.sim.spk-berlin.de/>). Diese Informationen können daher als sehr seriös eingestuft werden. Ein Vergleich der Informationen aus dieser PDF-Datei mit den Informationen auf der entsprechenden Wikipediaseite validiert einige (aber nicht alle) Angaben des Online-Lexikons (zum Beispiel nicht den auf Johann Mattheson zurückgehenden Hinweis, dass im Gegensatz zur eng verwandten Form der Chaconne die Passacaglia meistens in Moll-Tonarten steht).

WWW

Die Chaconne für Violine solo

Diese Unterrichtseinheit ist für verschiedene systematische Aspekte geeignet: Zum einen lässt sich das Prinzip der Variation (über einem Bass- bzw. Harmoniemodell), zum anderen das des Lamentobasses anhand der Chaconne (Ciaccona) aus der Partita Nr. 2 für Violine solo in d-Moll BWV 1004 veranschaulichen. Bassmodell und Variationsmodell können durch das Hinzusingen zu einer Aufnahme praktisch erlebt werden. Anschließend ist der Einstieg in die Notenanalyse sinnvoll möglich.



20

Aufgabe 1:

Track 20 – Anfang der Ciaccona BWV 1004 in der Länge des abgebildeten Autographs.

Aufgabe 2:

Suchmaschine → Eingabe: *lamentobass* → Fund: *Der Lamentobass*. Dieser Link führt zum Lamentobass-Tutorial (mit Soundbeispielen) von Andreas Helmberger und Ulrich Kaiser:

Musiktheorie-aktuell.de: <http://www.musiktheorie-aktuell.de/tutorials/lamentobass.aspx> oder

Fund: *Lamento* (Wikipedia). Diese Definition wurde in wesentlichen Teilen von mir verfasst:

"Als Lamento (Ital. Klage, Klagelied) wird in der Musik ein Trauergesang bezeichnet. Den frühesten Beleg für eine Lamentokomposition zeigt der »Lamento di Tristano« aus dem 13. Jahrhundert. Der Begriff »Lamento« als Gattungsbezeichnung für Kompositionen mit spezifischen musikalischen Merkmalen wird in der Regel für Musik des 17. und 18. Jahrhunderts gebraucht (etwa für Lamenti in Opern). Ein gern zitiertes Beispiel ist das Lamento d'Arianna von Claudio Monteverdi (1608), als »locus classicus« der Gattung gilt sein Lamento della Ninfa (1638). Typisches musikalisches Merkmal einer Lamento-Komposition bildet die diatonisch oder chromatisch absteigende Quart-Tonfolge zwischen Grund- und Quintton der Tonart (etwa »a–g–f–e« oder »a–gis–g–fis–f–e« in a-Moll). Lamentobässe sind nicht selten Grundlage von Ostinato-Komposition (beispielsweise Henry Purcell, Dido and Aeneas, Arie der Dido »When I am laid«; Johann Sebastian Bach, Messe in h-Moll BWV 232, »Crucifixus«; Wolfgang Amadeus Mozart, Messe in c-Moll KV 427, »Qui tollis peccata mundi« usw.). Kompositionen, die im engeren Sinne als Lamento bezeichnet werden können oder auch solche, denen lediglich musikalisches Material aus der Tradition der Lamenti zugrunde liegt, lassen sich bis in die heutige Zeit nachweisen." (28.05.2011)



21–22

Aufgabe 3:

Track 21 – Ausschnitt aus der Ciaccona (T. 49–81) mit einer gezupften Kontrabassstimme zur Verdeutlichung des Lamentobasses.

Track 22 – Derselbe Ausschnitt, jedoch ohne Kontrabassstimme. Dieser Track eignet sich nur zum Anhören bzw. zum Üben des Lamentobass-Singens ohne die Hilfe der Kontrabassstimme.

Aufgabe 4:

Zitat von Bernhard Shaw (1790):

"The dignified artistic career of Joachim and the grandeur of Bach's reputation had so hypnotized us that we took an abominable noise for the music of the spheres."

Übersetzung:

Die ehrwürdige künstlerische Karriere von Joachim und die Erhabenheit des Ansehen Bachs hatten uns so hypnotisiert, dass wir einen entsetzlichen Krach für Musik der Sphären hielten.

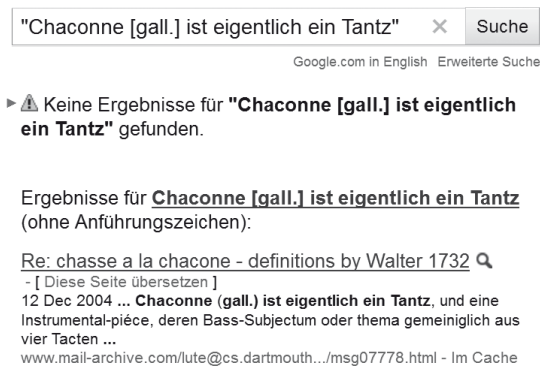
Der Kontext des Zitats ist noch um einiges heftiger als die genannte Stelle. Das Dokument Shaws findet sich in: *London Music in 1888–1889 as heard by Corno di Bassetto (later known as Bernhard Shaw) with some further autobiographical Particulars*, London 1937, S. 318.

Das Märchen *Des Kaisers neue Kleider* wird auf Wikipedia beschrieben:
 Wikipedia: http://de.wikipedia.org/wiki/Des_Kaisers_neue_Kleider

Das Märchen thematisiert Schleimerei und Unterwürfigkeit gegenüber Autoritäten. Aus Furcht, als Kunstbanause zu gelten, wagte in dem Konzert, das Shaw besuchte, wohl niemand auszusprechen, was alle dachten und was vermutlich auch zu hören war: eine schlechte musikalische Darbietung bzw. Ausführung von Musik.

Aufgabe 5:

Suchmaschine → Eingabe: "Chaconne [gall.] ist eigentlich ein Tanz" → Fund: keiner. Es werden allerdings für die Suche ohne Anführungszeichen einige Fundstellen angegeben, zum Beispiel: *Re: chasse a la chacone - definitions by Walter 1732*. Darüber hinaus werden viele weitere Seiten zum Thema Passacaglia und Chaconne angezeigt.



Oder Suchmaschine → Eingabe: *Walter 1732* → Fund: Mehrere Links, darunter auch *Musiklexikon – Wikipedia* (<http://de.wikipedia.org/wiki/Musiklexikon>). Hier findet sich in einer Tabelle zu Musiklexika die folgende Zeile:

1732	Johann Gottfried Walther	Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek	"Darinnen nicht allein Die Musici, welche so wol in alten als neueren Zeiten, ingleichen bey verschiedenen Nationen, durch Theorie und Praxin sich hervor gethan, und was von jedem bekannt geworden, oder er in Schrifften hinterlassen, mit allem Fleisse und nach den vornehmsten Umständen angeführet, Sondern auch Die in Griechischer, Lateinischer, Italiänischer und Frantzösischer Sprache gebräuchliche Musicalische Kunst- oder sonst dahin gehörige Wörter, nach Alphabetischer Ordnung vorgetragen und erklärt, Und zugleich die meisten Signaturen erläutert werden." So heißt es umständlich aber exakt auf dem Titelblatt der Erstausgabe des ersten Musiklexikons nach modernen Maßstäben. 1. Auflage mit 670 Druckseiten erschien 1732 in Leipzig.[2] Faksimile-Ausgaben erschienen 1953 in Leipzig und 1986 in Kassel (Bärenreiter).
------	--------------------------	--	---

Arbeitsbogen 4 (S. 39): Bei Bedarf kann zu dieser Aufgabe das vergrößerte Originalzitat von G. Walther sowie deren Übertragungen in ein heutiges Deutsch als Arbeitsbogen ausgegeben werden. Auf diesem Arbeitsbogen befindet sich darüber hinaus auch eine Aufgabenstellung zur Notenanalyse.

Aufgabe 6:

WWW

Suchmaschine → Eingabe: *unbegleitete Violine* → Fund: *Sonaten und Partiten für Violine solo (Bach)* – *Wikipedia*. Auf dieser Seite wird unter der Überschrift *Entstehung* erwähnt: "Bach nahm sich möglicherweise die 1696 gedruckten Sechs Suiten für Violine solo von Johann Paul von Westhoff zum Vorbild, den er sicher persönlich kannte, da beide Mitglieder der Weimarer Hofkapelle waren. Auch Bachs Freund Johann Georg Pisendel schrieb eine Solosonate, bei der jedoch die Richtung der Beeinflussung noch auf Klärung wartet." (28.05.2011)

Etwas weiter unten ist das folgende Zitat der Seite von ECM
http://www.ecmrecords.com/Background/Background_1909de.php
sichtbar:

"Natürlich haben schon Vilsmayr, Biber, Westhoff oder Pisendel bemerkenswerte Stücke für unbegleitete Violine geschrieben": Diese Komponisten haben wiederum einen Eintrag bei Wikipedia:

- Johann Joseph Vilsmayr: <http://de.wikipedia.org/wiki/Vilsmayr>
- Heinrich Ignaz Franz Biber: http://de.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Ignaz_Franz_Biber
- Johann Paul Westhoff: http://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Paul_von_Westhoff
- Johann Georg Pisendel: <http://de.wikipedia.org/wiki/Pisendel>

WWW

Auf Youtube finden sich zum Beispiel die folgenden Videos zu unbegleiteter Violinmusik der genannten Komponisten:

- Johann Joseph Vilsmayr - Partia (<http://www.youtube.com/watch?v=Q6NyssSG5bM>)
- Biber, Heinrich Ignaz Franz; Passagalia [!] for solo violin (<http://www.youtube.com/watch?v=nbFGdcKoCbU>)
- Johann Paul Von Westhoff (1656-1705) - Partia V in re minore <http://www.youtube.com/watch?v=Xxhj9qPxCh4>

Ein Eintrag aus einem alten Lexikon

Ciacona [ital.] **Chaconne** [gall.] ist eigentlich ein Tanz, und eine Instrumental-pièce, deren Bass-Subjectum oder Thema gemeiniglich aus vier Tacten in $\frac{3}{4}$ bestehet, und, so lange als die darüber gesetzte Variationes oder Couplets währen, immer obligat, d. i. unverändert bleibet, (Es kan aber auch das Bass-Subjectum selbst diminuirt und verändert, allein den Tacten nach nicht verlängert werden, so, daß 3 & an statt voriger vier Tacte, in der Veränderung 5 oder 6 darauß gemacht würden.)

Die Ciacona [italienisch] Chaconne [französisch] ist eigentlich ein Tanz und ein Instrumentalstück, deren Bassthema üblicherweise aus vier Takten besteht. Es wird immer obligat bzw. unverändert gespielt, solange darüber Variationen bzw. Couplets erklingen. (Erlaubt ist es hingegen, das Bassthema zu diminieren und zu verändern, wenn man darauf achtet, dass sich dabei die Anzahl der Takte des Themas nicht verändert, so dass es zum Beispiel anstatt vier Takte auf einmal fünf oder sechs Takte lang ist.)

Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek*, Leipzig 1732, Faks.-Nachdr. Kassel 1953, 1986, S. 164.

Zur Notenanalyse

Markieren Sie im Notentext die Noten, die zu dem Bassthema bzw. zum Lamentobass gehören. Für die ersten Variation des auf der Aufnahme zu hörenden Ausschnitts wurden diese Noten bereits markiert:

The image displays a musical score for a Ciacona, consisting of eight staves of music. The first staff shows the original four-measure theme, with each measure circled in red. The following staves represent variations of the piece. In the second staff, the first two measures are circled in red. In the third staff, the first two measures are circled in red. In the fourth staff, the first two measures are circled in red. In the fifth staff, the first two measures are circled in red. In the sixth staff, the first two measures are circled in red. In the seventh staff, the first two measures are circled in red. In the eighth staff, the first two measures are circled in red.

Gesuchte Rhythmen: Die Suite

In dieser Unterrichtseinheit können charakteristische Rhythmen barocker Tänze praktisch erarbeitet, gemeinsam geübt (durch Klatschen, mit Klanghölzern, Bodypercussion etc.) und hörend wiedererkannt werden.

Aufgabe 1:

Wenn die zweistimmigen Rhythmen zu schwer sind, können Schülerinnen und Schüler in Gruppen nur die jeweilige Oberstimme ausführen, während die Lehrerin oder der Lehrer die zweite Stimme darstellt. Gelingt die Ausführung der Rhythmen, kann ein Versuch unternommen werden, die Tänze auf der Aufnahme zu erkennen und zu benennen.

Aufgabe 2:



23

Track 23 – Auf dieser Aufnahme erklingen die Anfänge der Tänze in der Reihenfolge

1. Gigue aus: Englische Suite in A-Dur BWV 806,
2. Bourrée aus: Orchestersuite in C-Dur BWV 1066,
3. Menuett aus: Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach (wahrscheinlich von C. Petzold komponiert),
4. Sarabande aus: Englische Suite in d-Moll BWV 808,
5. Courante aus: Orchestersuite in C-Dur BWV 1066,
6. Gavotte aus: Orchestersuite in C-Dur BWV 1066 und
7. Allemande aus: Englische Suite in e-Moll BWV 810.



24

Track 24 – Auf dieser Aufnahme erklingen die Anfänge der Tänze in der Reihenfolge

1. Bourrée aus: Orchestersuite in C-Dur BWV 1066,
2. Gigue aus: Englische Suite in A-Dur BWV 806,
3. Courante aus: Orchestersuite in C-Dur BWV 1066,
4. Menuett aus: Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach
5. Allemande aus: Englische Suite in e-Moll BWV 810,
6. Gavotte aus: Orchestersuite in C-Dur BWV 1066 und
7. Sarabande aus: Englische Suite in d-Moll BWV 808.

Anmerkung: Das Erkennen der Tänze auf der Aufnahme ist schwer und sollte nicht unterschätzt werden. Zur Vereinfachung kann der Track 23 dazu verwendet werden, die Tänze lediglich anzuhören, sie zu benennen, auf Rhythmus und Charakter der Tänze hinzuweisen und die Rhythmusoberstimme gegebenenfalls in die Aufnahme hineinzuklatschen etc. Das Erkennen der Reihenfolge der Tänze durch Schülerinnen und Schüler erfolgt erst anschließend beim Anhören des Tracks 24.

Aufgabe 3:

Suchmaschine → Eingabe: *tänze bach*

→ Fund: Eine PDF-Datei *Tanz zur Zeit und zur Musik von Johann Sebastian Bach*, die eine nach Tempo (von schnell zu langsam) geordnete Aufzählung von Tänzen enthält: Rigaudon, Passepied, Canarie / Französische Gigue, Giga II, Bourrée / Loure, Forlane, Gavotte, Giga I/ Menuett, Chaconne, Passacaglia, Corrente / Polonaise / Sarabande, Courante.

→ Fund: *Orchestersuiten (Bach) – Wikipedia*. Auf dieser Seite werden über die besprochenen Tänze hinaus noch die folgenden genannt: Passepied und Polonaise.

WWW

Suchmaschine → Eingabe: *barocke tänze*

→ Fund: *Historischer Tanz – Wikipedia*. Eine sehr informative Seite, die zahlreiche Tänze in Tabellenform auflistet, wobei jeder Tanz mit einer Wikipedia-Seite verlinkt ist, die einige weitergehende Informationen zu diesem Tanz enthält.

Aufgabe 4–5:

Suchmaschine → Eingabe: *bach orchestersuiten* → Fund: *Orchestersuiten (Bach) – Wikipedia*. Diese Seite enthält Angaben zu allen Tänzen der Orchestersuiten mit Tonart- und Taktangaben. Zur Entstehung der Orchestersuiten findet sich auf dieser Seite:

"Über die Entstehung der gesamten Werkgruppe ist wenig bekannt, darin bildet auch die erste Suite keine Ausnahme. Immerhin sind Stimmen aus Bachs erstem Leipziger Jahr überliefert; da diese höchstwahrscheinlich nicht auf eine Kompositionspartitur, sondern auf einen schon existierenden Stimmensatz zurückgehen und die Kopisten sonst nicht für Bach schrieben, geht man heute davon aus, dass Bach das Werk nach Leipzig mitbrachte und es einem Kollegen zur Aufführung zur Verfügung stellte. Ob die Suite in Köthen oder schon in Weimar entstand, lässt sich daraus aber nicht folgern." (28.05.2011)

Diese Informationen decken sich mit Informationen von: Werner Breig, Artikel *Familie Bach*, Abschnitt *Johann Sebastian* in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil Bd. 1, Kassel, Stuttgart u.a. 1999 (2. Aufl.), Sp. 1397–1535.

Aufgabe 6:

Suchmaschine → Eingabe: *suite* → Fund: *Suite – Wikipedia*. Hier erfolgt eine Begriffsklärung, darunter findet sich: "in der Musik eine Abfolge von Tanzsätzen, siehe Suite (Musik)". Folgt man diesem Link, ist für die Zeit des Barock die folgende Reihenfolge zu lesen:

1. Allemande
2. Courante
3. Sarabande
4. Gigue

Tanzen mit Bach

Diese Unterrichtseinheit ermöglicht die Veranschaulichung der musikalischen Form des Menuetts aus dem ersten Brandenburgischen Konzert BWV 1046 über körperliche Bewegung. Das Erarbeiten einer in Teilen selbst ausgedachten Choreographie soll Schülerinnen und Schüler dazu anregen, Musik sehr bewusst und analytisch zu hören, um die so gemachten Beobachtungen in eine andere Darstellung zu überführen.

Die Form der Sätze Menuett-Trio-Menuett: AA-A'A' | BB-CB'CB' | AA|A'A'



Track 25 – Das Menuett mit der Form AA-A'A' zum Anhören vor der choreographischen Darstellung.

25–29 **Track 26** – Der A-Teil des Menuetts mit Wiederholung für den ersten Teil der Choreographie.

Track 27 – Der A'-Teil des Menuetts mit Wiederholung für den zweiten Teil der Choreographie.

Track 28 – Das Trio mit der Form BB-CB'CB' (für das Trio mit einer selbst entworfenen Choreographie).

Track 29 – Zum abschließenden Anhören der Satzfolge Menuett-Trio.

Im Original folgt der Satzfolge Menuett-Trio eine Polacca, das Menuett da Capo, ein Trio und abschließend das Menuett da Capo. Auf der Aufnahme von Brilliant Classics werden die Teile des Menuetts auch im da Capo wiederholt. Es kann darauf hingewiesen werden, dass im da Capo aufführungspraktisch die Wiederholungen entfallen können.

Anmerkung:

Befindet sich auf einem Computer im Unterrichtszimmer (Desktop-PC oder Laptop) die kostenlose Software AnaVis (→ S. 35 im Unterrichtsheft), kann die zur Unterrichtseinheit gehörige AnaVis-Analysedatei zum komfortablen Navigieren in der Sounddatei verwendet werden. Die abgebildete Unterteilung (oben) erlaubt das Ansteuern und gesonderte Abspielen eines jeden einzelnen Formteils der Folge Menuett-Trio.

WWW

Videos zum Tanzen eines Menuetts:

- Barocker Tanz - Menuet de la Reine:
<http://www.youtube.com/watch?v=ob17RIHCYb4&feature=related>
- Baroque Dance - Menuet / Il Giardino Armonico
<http://www.youtube.com/watch?v=cUe7vYPggns&feature=related>
- Menuet de la cour:
http://www.youtube.com/watch?v=C2_YYHc73WE
- Menuett Grundschrift
<http://www.youtube.com/watch?v=fL8U8la72A8&feature=related>
- Baroque Dance, Pas de menuet de deux mouvements
<http://www.youtube.com/watch?v=5s-Rp72dfPI&feature=related>

Grabmusik als Tanzmusik

Die Unterrichtseinheit zeigt in der Musik Bachs nicht selten anzutreffende Gegensätze, die sich als ein Aufeinandertreffen von *Leiden* und *Freuden* sowie im Sinne christlicher Paradoxie deuten lassen. Momente des Leidens in der Motette *Komm, Jesu, komm* BWV 229 sind zum Beispiel die Tonart g-Moll und die verminderte Septime zum »Der saure Weg«, der Aspekt der Freude wird hingegen durch die Tanzrhythmik ausgedrückt. Diese Gegensätzlichkeit kann bei Bach als Ausdruck religiöser Überzeugung interpretiert werden (»Kreuz und Krone sind verwoben«), nach der Rechtgläubige für irdisches Leiden durch himmlische Freuden belohnt werden.

Die Tänze, die Bach in seiner Motette paraphrasiert:

- Komm, Jesu, komm = Sarabande ($\frac{3}{2}$ -Takt)
- Ich sehne mich
- Der saure Weg
- Komm, komm, ich will mich dir ergeben = Allemande ($\frac{4}{4}$ -Takt)
- Du bist der rechte Weg = Gigue ($\frac{6}{8}$ -Takt)
- Drauf schließ ich mich = Menuett ($\frac{3}{4}$ -Takt mit zahlreichen Hemiolen)

Track 30

- Komm, Jesu, komm (Brilliant Classics)
- Ich sehne mich (Brilliant Classics)
- Der saure Weg (Brilliant Classics)
- Komm, komm, ich will mich dir ergeben (Brilliant Classics)
- Du bist der rechte Weg (Brilliant Classics)
- Drauf schließ ich mich (Brilliant Classics)



30

Track 31

- Die im Unterrichtsheft abgebildeten Rhythmen gesprochen mit einem geklatschten Puls.



31

Track 32

- Komm, Jesu, komm (Brilliant Classics)
- Ich sehne mich (Eigenaufnahme)
- Der saure Weg (Eigenaufnahme)
- Komm, komm, ich will mich dir ergeben (Brilliant Classics)
- Du bist der rechte Weg (Eigenaufnahme)
- Drauf schließ ich mich (Eigenaufnahme)



32

Die Violinkonzerte Bachs

Diese Unterrichtseinheit ermöglicht ein erstes Kennenlernen der Violinkonzerte Bachs und dient der Stärkung des Konzentrationsvermögens. Als Hilfe zur Aufmerksamkeitsfokussierung können beim Hören der Kopfsätze der Violinkonzerte in a-Moll BWV 1041 und d-Moll BWV 1043 die Formdiagramme zur Orientierung mitgelesen werden. Die Aufnahmen haben jeweils eine Länge von ca. vier Minuten. Darüber hinaus kann die Gleichung "Barockes Konzert = Ritornellform" problematisiert werden.

Theoretischer Hintergrund dieser Unterrichtseinheit ist die Tatsache, dass es – wie bereits im Zusammenhang mit der Fuge erwähnt (→ Kommentarteil S. 8–9 und S. 26–27) – nicht *eine* Form gibt, sondern dass Bach in verschiedenen Konzerten sehr unterschiedliche Formkonzepte realisiert hat. Dabei verweisen Bachs Konzeptionen zum einen auf das Concerto grosso bzw. die Ritornellform, zum anderen auf die Sonatenhauptsatzform.

Die Konzertform als Ritornellform in dem a-Moll-Konzert BWV 1041:

Ritornell	Episode 1	..	Epi...	Ritornell	Episode 1	...	Episode 3	...	Epi...	Epi...	Ritornell
a → e	a	a	a → C	C → e	e → d	d	d → a	a	a → f	f → a	a
I → V	I	I	I → III	III → V	V → IV	I	IV → I	I	I → VI	IV → I	I

Die Konzertform mit einer Nähe zur Sonatenhauptsatzform in dem d-Moll-Konzert BWV 1043:

A (Fuge)	B	C	B	A	D	A...	D	E	C	B	A
d	d	d → F → a	a	a	a d g	g	g c F	Seque...	g → B → d	d	d
I	I		V	V	IV		IV		I	I	

Die Unangemessenheit der Ritornellform zur Beschreibung des d-Moll-Konzerts ist offensichtlich, weil die Abschnitte Ritornell und Episode nicht alternierend auftreten. In diesem Konzert erklingen zwischen den Tuttiabschnitten verschiedene Soloteile, die in struktureller Hinsicht Entsprechungen zur Sonatenhauptsatzform aufweisen, z.B. die monothematische Gestaltung der I. und V. Stufe (im Diagramm B–C–B) sowie die unterquinttransponierte Reprise (der Abschnitte C–B–A = Reprise in die Überleitung). Damit der Bezug zur Sonatenhauptsatzform gelingt, darf dieses Formmodell allerdings nicht aus der Perspektive des Themendualismus verstanden werden.

Die Zuordnung der einzelnen Stationen des Konzerts zur Sonatenhauptsatzform lautet:

Diagramm	Sonatenhauptsatzform
A	Hauptsatz I
B (I. Stufe)	Hauptsatz II
C	Überleitung
B (V. Stufe)	Seitensatz (Hauptsatz II in der Tonart der Dominante)
A	Ende der Exposition (Schlussgruppe) bzw. Beginn der Durchführung mit dem Hauptsatz I
D	Durchführung (Sequenzharmonik)
A	Durchführung (Hauptsatz in der IV. Stufe)
D	Durchführung (Sequenzharmonik)
E	Durchführung (Sequenzharmonik)
C	Unterquinttransposition bzw. Reprise in die Überleitung
B	Unterquinttransposition bzw. Reprise des Seitensatzes (binary-form)
A	Unterquinttransposition bzw. Reprise der Schlussgruppe (= Ende der Exposition)

Eine Reprise in die Überleitung oder den Seitensatz kommt auch in Kompositionen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Sonatenhauptsatzform) vor, wie z.B. im D-Dur-Violinkonzert KV 218 von W. A. Mozart). In der Forschung wird dieses Formmodell unter dem Stichwort *binary form* verhandelt.

Link:

- http://en.wikipedia.org/wiki/Binary_form

Interessant ist, dass Bach diesen Formverlauf in der zweistimmigen Invention in F-Dur BWV 779 auch seinen Söhnen als didaktisches Kompositionsmodell gegeben hat:

Analyse der Formkonzeptionen der Invention in F-Dur:

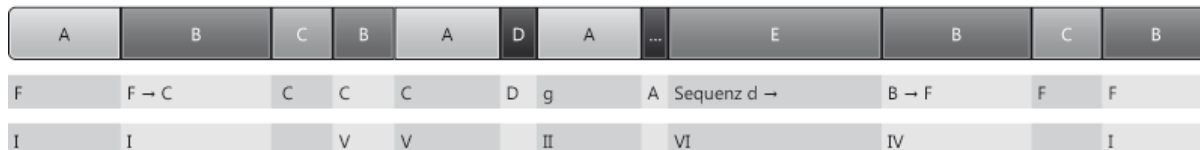


Diagramm	Sonatenhauptsatzform
A	Hauptsatz
B	Überleitung
C	Seitensatzposition
B	Kadenz bzw. Schlussgruppe
A	Beginn der Durchführung mit dem Hauptsatz (V. Stufe)
D	Durchführung (Zwischendominante)
A	Durchführung (Hauptsatz in der II. Stufe)
D	Durchführung (Zwischendominante)
E	Erreichen der VI. Stufe und Sequenzharmonik
B	Reprise in die Überleitung (Unterquinttransposition)
C	Seitensatzposition (Unterquinttransposition)
B	Kadenz bzw. Schlussgruppe (Unterquinttransposition)

Die im Unterrichtsheft gegebene Definition kann daher nur für ausgewählte Typen barocker Violinkonzerte herangezogen werden:

In einer **Ritornellform** wechseln Abschnitte, in denen alle spielen (Tutti) und in denen der Solist im Vordergrund steht (Solo) ab. Die Tuttiabschnitte heißen **Ritornelle**, die Soloabschnitte **Episoden**.

Track 33 – Konzert für Violine in a-Moll BWV 1041-1 (Anfang wie in der Faksimile-Abbildung)

Track 34 – Konzert für Violine in a-Moll BWV 1041-1 (erster Satz komplett)

Track 35 – Konzert für 2 Violinen in d-Moll BWV 1043-1 (erster Satz komplett)

Track 36 – Zweistimmige Invention in F-Dur BWV 778

Anschließend kann die Besprechung einer Jazz-Adaption des Doppelkonzerts durch Django Reinhardt, Stéphane Grappelli und Eddie South (1937) einen schönen Kontrapunkt bilden.

Link:

- Django Reinhardt, Stéphane Grappelli and Eddie South (1937)
<http://www.youtube.com/watch?v=gQZw3nema0QI>

WWW



33–36

WWW

Begriffspaare für das Alternieren zweier Formteile im Kontext verschiedener Gattungen:

- Concerto grosso: Concertino und Ripieno (Solo/Tutti)
- Barockes Konzert: Episode und Ritornell (Solo/Tutti)
- Rondo: Couplet und Refrain
- Volkstümliche und Populäre Musik: Call und Response

Zum Fortspinnungstypus

Ist eine Notenanalyse erwünscht und aufgrund von Vorkenntnissen möglich, lässt sich anhand des ersten Ritornells des a-Moll-Konzerts BWV 1041 das Modell des Fortspinnungstypus veranschaulichen und diskutieren.

Definition Fortspinnungstypus

Fortspinnung, in der Musik das Verfahren der melodischen Ableitung aus nur einem Bewegungsimpuls. Ein bevorzugtes Mittel ist die Sequenz. J. S. Bachs F-Technik wurde von E. Kurth beschrieben und der »klassischen Motivtechnik« gegenübergestellt. Bei W. Fischer bildet F. im engeren Sinn den Mittelteil des »F-Typus« (Vordersatz – F. – Epilog), der dem »Liedtypus« (Vordersatz – Nachsatz) gegenübersteht [...]

Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 2, S. 72

Arbeitsbogen 5 (S. 47)

Lösung:

- Vordersatz T. 1–8. Begründung: Wegen der Zäsur (Halbschlusskadenz)
- Fortspinnung entweder T. 9–15. Begründung: Wegen der Quintfallsequenz (a-d-G-C-fis-H-e) oder
- Fortspinnung T. 9–17. Begründung: wegen der Zäsur (halbschlüssiges H-Dur in e-Moll)
- Epilog T. 16 (oder 18). Begründung: Kadenz mit Trugschluss und Kadenzwiederholung

Die Formfunktionen des Fortspinnungstypus in Stationen ihrer historischen Entwicklung:

Terminologie			
Allgemein	Anfangsmodell	Sequenzmodell	Schlussmodell
J. Burmeister (1606)	Exordium	Ipsum corpus carminis	Fines
J. E. Eberlin (?) (1760)	Exordium	Subjectis intermediis	Final
W. Fischer (1915)	Vordersatz	Fortspinnung	Epilog
W. Caplin (1998)	Presentation	Continuation	Cadential

Der Fortspinnungstypus

Nach Wilhelm Fischer lassen sich Ritornelle in drei Formteile gliedern: Vordersatz – Fortspinnung – Epilog. Markieren Sie im Notentext nach dem Anhören des ersten Ritornells aus dem a-Moll-Violinkonzert von Bach, welche Abschnitte Sie als Vordersatz, als Fortspinnung und als Epilog bezeichnen würden. Begründen Sie Ihre Ansicht.

Violino concertato.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Continuo.

T. 7

T. 14

T. 22

Solo

piano

piano

piano

piano

Karfreitag mit Bach

Die folgende Unterrichtseinheit dient dem Kennenlernen der Gattung Oratorium im Allgemeinen (bzw. Passionsoratorium, bestehend aus Chorälen, Rezitativen, Arien, Duetten etc.) und der Matthäuspassion Bachs im Besonderen. Darüber hinaus besteht Gelegenheit, anhand der Vertonung Bachs die theologisch problematische Figur des Judas zu thematisieren.

Passion (Theologie): Unter *Passion* wird die Leidensgeschichte Jesu Christi von seiner Festnahme bis zu seinem Tod am Kreuz verstanden. Die Evangelien des Matthäus, Markus, Lukas und Johannes berichten im Neuen Testament (zum Teil auf unterschiedliche Weise) von dieser Leidensgeschichte. Im Kirchenjahr wird in christlichen Kirchen in einer 40-tägigen Fastenzeit vor Ostern (Passionszeit) der Leidensgeschichte Jesu gedacht.

Passion (Musik): In der Musik werden als Passion Vertonungen der Leidensgeschichte Jesu bezeichnet. Bach hat sich für seine Matthäuspassion das 26. und 27. Kapitel des Matthäusevangeliums in der Übersetzung Martin Luthers gewählt. Während frühe Passionsvertonungen ausschließlich auf dem Bibeltext beruhten, wurden im 18. Jahrhundert nicht nur Choräle, sondern auch freie Texte in die Passionsvertonung aufgenommen. Ihre Funktion lag darin, Hörerinnen und Hörer reflexiv und affirmativ anzusprechen. Bestandteil der Matthäuspassion Bachs sind insbesondere Kirchenlieder von Paul Gerhardt, die Texte für Arien und Rezitative entstanden in Zusammenarbeit mit Christian Friedrich Henrici (Picander).



37

Track 37 – Anfänge der Nummern

1. Nr. 1 – Chöre »Kommt ihr Töchter, helft mir klagen«
2. Nr. 3 – Choral »Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen«
3. Nr. 19 – Recitativ (Tenor) und Chor »O Schmerz, mir zittert das gequälte Herz«
4. Nr. 27 – Duett (Sopran und Alt) » So ist mein Jesus nun gefangen«
5. Nr. 49 – Arie (Sopran) »Aus Liebe will mein Heiland sterben«
6. Nr. 61a – Recitativ (Tenor und Bass) »Eli, Eli, lama asabthani?« / »Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?«

Die Nummern zeigen unterschiedliche Kompositionstechniken und Besetzungen (Rezitativ, Arie, Duett, Chor usw.). Mit dem Anhören können einerseits Fragen nach der Besetzung verbunden werden, andererseits ist es auch möglich, zwischen den Hörbeispielen Erläuterungen zu geben, an welchen formalen Positionen Bach auf jene Texte zurückgegriffen hat, die nicht der Bibel entstammen.



38

Track 38 – Nr. 26 – Rezitativ (Jesus und seine Jünger im Garten Gethsemane)

Arbeitsbogen 6: Schlaglichter zu den drei Judas-Thesen:

1. Judas hat aus freiem Willen gehandelt (30 Silberstücke bzw. Geldgier, Math. 27,9).
2. Judas hat im Auftrag des Teufels gehandelt (»Und doch ist einer von euch ein Teufel«, Joh. 6,70).
3. Judas hat als treuer Jünger Jesu im Auftrag Gottes gehandelt (Walter Jens).

Materialien

- Schriftfassung des Vortrags »Wer war Judas? Verräter oder Heilsbringer?« von Ursula Homann, der mir freundlicherweise für dieses Projekt zur Verfügung gestellt wurde. Neben den grundlegenden Gedanken zum Thema sind die Abschnitte »Wirkungsgeschichte« sowie »Judas in der Literatur« sehr informativ.
- Lexikoneintrag Judas (Wikipedia), online: http://de.wikipedia.org/wiki/Judas_Ischariot

Links

- Das Judas-Evangelium ("Geheimakte Jesus"). <http://www.youtube.com/watch?v=LOj1LmwKo8Y>
- Ausschnitt aus der Matthäus-Passion (1981) von John Neumeier auf Youtube: Neumeier http://www.youtube.com/watch?v=m1Wf_xVh4Uc

WWW

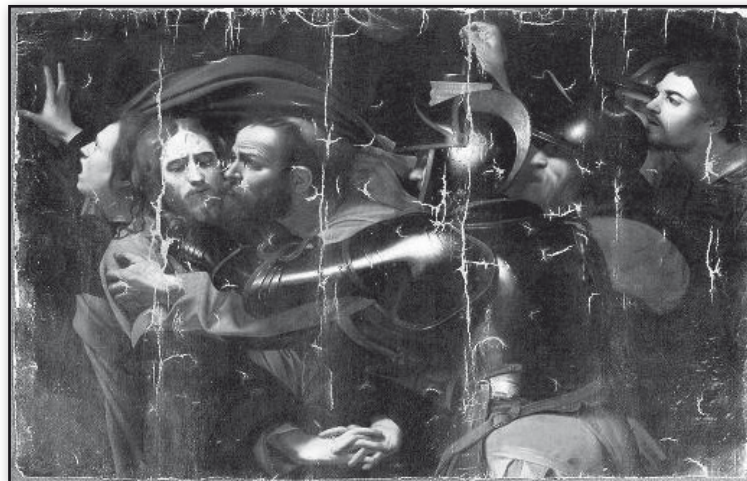
Die Figur des Judas

Judas ist für die Heilsgeschichte von zentraler Bedeutung. Es gibt zur Figur des Judas verschiedene Deutungen:

1. Judas hat aus freiem Willen gehandelt (30 Silberstücke bzw. Geldgier, Math. 27,9).
2. Judas hat im Auftrag des Teufels gehandelt (»Und doch ist einer von euch ein Teufel«, Joh. 6,70).
3. Judas hat als treuer Jünger Jesu und im Auftrag Gottes gehandelt (Walter Jens).

Welche Deutung überzeugt Sie? Begründen Sie stichpunktartig, warum:

Wie wirkt Bachs Musik auf Sie, die er zum »Verrat des Judas« komponiert hat?



Michelangelo Merisi da Caravaggio, Die Festnahme Christi (auch bekannt als »Der Judaskuss«). Das Gemälde wurde am 30. Juli 2008 in Odessa gestohlen und im Juni 2010 in Berlin wieder aufgefunden. Von dem Bild sind mehrere zeitgenössische Kopien bekannt, die entweder Caravaggio selbst oder seine Schüler angefertigt haben. Die Abbildung oben zeigt eine Aufnahme des Bildes nach der Sicherstellung durch die Polizei. Es wurde von den Dieben aus dem Rahmen geschnitten und zusammengefaltet, wodurch es beschädigt und die Farbe an den Faltestellen zerstört worden ist.

Eine große Messe in h-Moll

Anhand der großen Messe in h-Moll von Bach kann das Verhältnis von Textform und musikalischer Form veranschaulicht werden. Darüber hinaus ist das Crucifixus Beispiel für eine Eigenbearbeitung (Kontrafaktur des zweiten Satzes der Kantate *Weinen, Zagen, Sorgen, Klagen* BWV 12, Unterrichtsheft → S. 24) sowie für eine Passacaglia (Unterrichtsheft → S. 12), die in der Tradition herausragender Lamentokompositionen gesehen werden kann.



39

Track 39 – Anfänge der Ordinariusabschnitte

1. Kyrie
2. Gloria
3. Credo
4. Benedictus
5. Agnus Dei



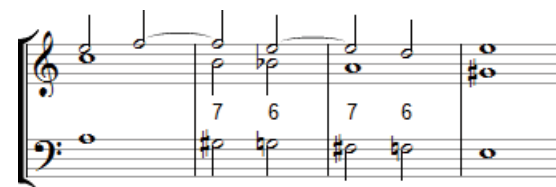
40

Track 40 – Crucifixus (Credo)

Der chromatische *passus duriusculus* abwärts (Lamentobass):



Herausragende Harmonisierung zum Beginn des zweiten Crucifixus-Abschnittes:



Zur Form:

Musik hat keine ›richtige‹ Form, die sich voraussetzungslos beschreiben lässt. Es können nur dem musikalischen Gegenstand angemessene Beschreibungen im Dienste einer bestimmten Absicht gegeben werden. In diesem Sinne veranschaulicht

- das erste Diagramm das Passacaglia-Prinzip bzw. die Wiederholungen eines wiederkehrenden Bassmodells sowie den Begriff der Reihungsform (Form durch Reihung von Abschnitten),
- das zweite Diagramm die formale Bedeutung von Kontrasten (polyphon-homophon) und einer Reprise für die Wahrnehmung einer Form als dreiteilig und
- das dritte Diagramm die zweiteilige Form des Textes.

Die **Zahlenproportionen** für das zweite und dritte Formmodell ($36:17 \approx 2:1$ bzw. $28:8:17 \approx 3:1:2$) sind nur Näherungswerte, deren Bedeutung fragwürdig ist. Es gibt vehemente Verfechter der Ansicht, die Zahlenproportionen in Bachs Musik seien wesentlicher Bestandteil seiner Kunst. Heute gilt das Thema vielen als überschätzt. C. Ph. Emanuel Bach schrieb am 13. Januar 1775 an Forkel: *Der seelige war, wie ich und alle eigentlichen Musici, kein Liebhaber, von trockenem mathematischen Zeuge*. Und Walter Kolneder resümiert zu diesem Thema: *Fazit: Jede Zahl hat eine besondere Bedeutung, es kann also bei Anwendung von Zahlensymbolen nie schiefgehen, irgend etwas symbolisches muss dabei herauskommen [...]. Und immer wieder begegnet man dem gleichen Trugschluss, daß an sich richtige mathematische Verfahren musikalische oder theologische Aussagekraft haben müssen [...]. Die Pariser Nationalbibliothek besitzt ein Autograph Bachs, auf dessen letzter Seite er Mühe hatte, zehn Zahlen, wie sie sich im Alltag ergeben, zu addieren. Das war der ›große Rechenmeister‹ in Wirklichkeit.*

Ein Magnificat zum Weihnachtsfest

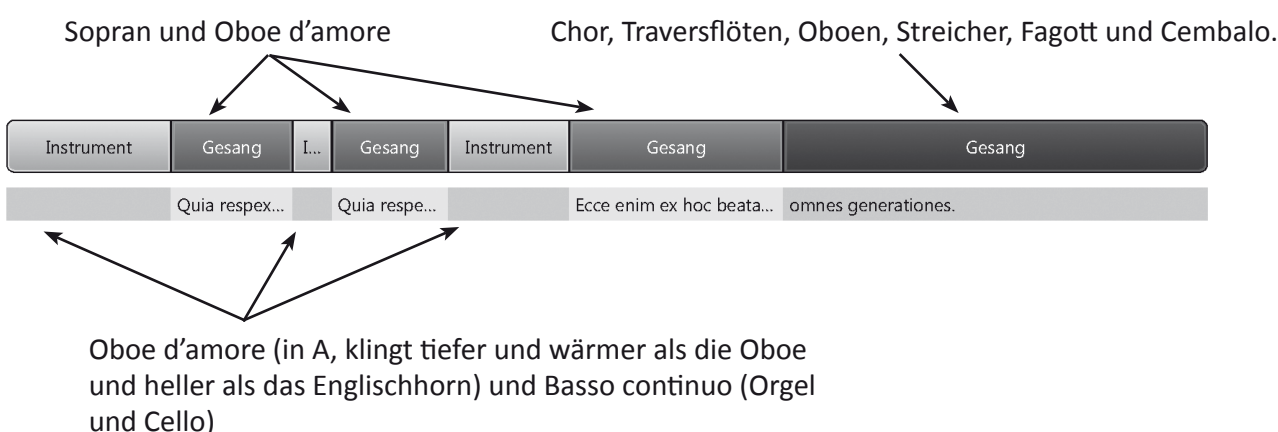
Mit der Unterrichtseinheit zum Magnificat BWV 243 lässt sich zum einen ein besonderer, »klagender« Ausdruck veranschaulichen, wie er in der Besetzung (Oboe d'amore), der Tonart (h-Moll) und den übermäßigen Intervallschritten greifbar wird. Zum anderen kann eine musikalische Struktur (Tonleiter aufwärts bzw. »Anabasis«) hörbar gemacht und ihre Bedeutung für den Text diskutiert werden.

Track 41 – Magnificat BWV 243 – Nr. 3 Arie (Sopran II) *Quia respexit humilitatem* und Nr. 4 Chor *Omnes generationes*.



41

Erkennen der Besetzung der Sätze *Quia respexit* und *Omnes generationes*:



Da einige Instrumente auf der Aufnahme nur schwer zu erkennen sind, weil sie zum Beispiel die Chorstimmen doppeln (*colla parte*) oder leise spielen, kann es hilfreich sein, dem Höreindruck den Blick auf die Besetzungsangaben in der Partitur an die Seite zu stellen.

In der Melodie kommen im Rahmen harmonischer Molltonleitern (h-Moll, e-Moll und fis-Moll) vier übermäßige Sekundschriffe vor. Die Tonleitern sind melodische Ornamente der Zwischendominanten zu den genannten Tonarten, wobei die Erhöhung der Terz beim Erreichen des jeweiligen Ziels zu einer Anstiegssequenz (H-E-Cis-Fis) führt. Diese Sequenz bildet die Mitte zwischen dem I-V-V-I-Schema als Anfang und der Kadenz in h-Moll als Ende des Vorspiels:

The image shows a musical score snippet with two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lower staff is a bass clef with the same key signature and time signature. The melody in the upper staff features several intervals circled in red, highlighting the 'overmoderate' seconds mentioned in the text. A box with the number '8' is placed at the beginning of the second measure of the upper staff.

Zum Magnificat:

Nach dem Evangelium des Lukas antwortet Maria dem Engel Gabriel »Magnificat anima mea Dominum« (»Meine Seele preist den Herrn«). Der Engel hat Maria bei ihrer Base Elisabeth die Geburt Jesu verkündigt. Das Magnificat ist eines der drei sogenannten *Cantica* des Lukasevangeliums, in dem Maria auch voraussagt, dass alle kommenden Generationen sie selig preisen werden (Marienverehrung).

Zum Text:

Griechischer Urtext	Vulgata (Latein)	Luther
ὅτι ἐπέβλεψεν ἐπὶ τὴν ταπεινωσιν τῆς δούλης αὐτοῦ. ἰδοὺ γὰρ ἀπὸ τοῦ νῦν μακαριοῦσί με πᾶσαι αἱ γενεαί.	Quia respexit humilitatem ancillae suae. Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.	Denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd angesehen. Siehe, von nun an werden mich selig preisen alle Kindeskind.

Track 42 – Magnificat BWV 243 – Nr. 4 Chor *Omnes generationes* mit Strukturstimme.

42

Arbeitsbogen 7: Lösung

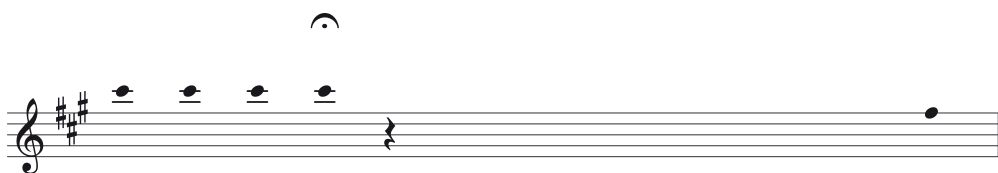
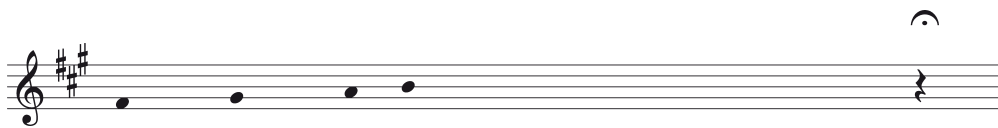
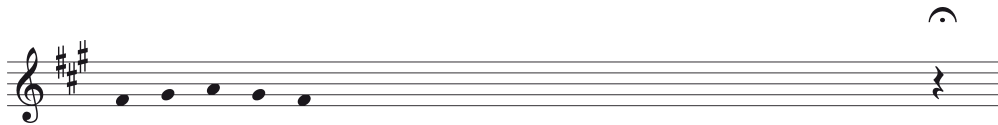
Zur Bedeutung der Strukturstimme:

Quia fecit und *Omnes generationes* sind musikalisch sehr kontrastreiche Stücke: Ein ruhiges Sopransolo mit Generalbassbegleitung geht unmittelbar über in ein sehr schnelles Chor- und Orchesterstück. Ein starker Kontrast kann eine rhetorische Figur bilden: Das Antitheton. Bach könnte diesen starken Gegensatz gewählt haben, um den Textinhalt zu veranschaulichen bzw. als Symbol für die "niedrige Magd" einerseits und die Verehrung der Maria andererseits. Die Tonleiter selbst könnte dabei als Zeichen der Verehrung, der Chor als Chiffre für das Volk bzw. die Menschen der Generationen gedeutet werden. Gegen diese Interpretation spricht allerdings, dass im protestantischen Glauben die Marienverehrung nahezu bedeutungslos ist. Als Beispiel hierfür kann die zweite Strophe des Weihnachtsliedes *Es ist ein Ros entsprungen* dienen. Das Lied aus dem 15./16. Jahrhundert findet sich heute sowohl im katholischen *Gotteslob* (GL) als auch im *Evangelischen Gesangbuch* (EG). Maria wird in diesem Lied mit einem Rosenstock verglichen, dem die Rose Jesu Christi entsprungen ist. Im GL heißt die letzte Zeile der zweiten Strophe »und blieb doch reine Magd«, während der Text im EG »welches uns selig macht« der Textfassung von Michael Praetorius aus dem Jahr 1609 folgt.

Die Frage, was sich Bach bei der auffälligen Tonleiterstruktur gedacht haben mag, lässt sich nicht beantworten. Ein Zufall ist diese Struktur jedenfalls nicht, denn das Übersteigen der Stimmen ist kunstvoll und durch die jeweilige Dissonanzvorbereitung eine komplexe Ausarbeitungstechnik.

Eine besondere Struktur im Magnificat

In dem Chorsatz *Omnes generationes* hat Bach eine ganz besondere melodische Struktur versteckt, die aus drei Teilen besteht. In diesem Tonhöhenverlauf kommen nur Sekundschritte vor, auf der Aufnahme wird der Tonhöhenverlauf durch eine Glockenstimme verdeutlicht. Können Sie die fehlenden Töne des Tonhöhenverlaufs notieren (ohne Rhythmus)? Die ersten Töne der Abschnitte sind vorgegeben:



Der gesungene Text wiederholt nur zwei Worte: »omnes generationes« oder auf deutsch: »alle Generationen«. Das sind die letzten beiden Worte des Satzes: »Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes« (oder deutsch: »Siehe, von nun an werden mich selig preisen alle Generationen«).

Welche Möglichkeiten sehen Sie, die Struktur im *Omnes generationes* auf den Textinhalt zu beziehen?

Licht und Dunkelheit

Die folgende Unterrichtseinheit kann verdeutlichen, dass ein Sprechen über Musik nur metaphorisch bzw. in Bildern möglich ist. Licht und Dunkelheit sind geläufige Bilder, um einen charakteristischen Ausdruck in der Musik zu beschreiben. Allerdings dürften sich die Vorstellungsinhalte für diese Bilder je nach Umfang vorhandener Vorkenntnisse stark unterscheiden. Bei nur geringen Vorkenntnissen zum Beispiel ist die Zuordnung der Metaphern Licht und Dunkelheit nur über den Text oder freies Assoziieren möglich. Sind fundierte musiktheoretische und kompositionsgeschichtliche Kenntnisse vorhanden, lässt sich die Zuordnung auch auf Kriterien wie Tonartencharakter (→ Kommentarheft S. 89) und kompositorische Details stützen. Wichtig ist dabei die Beachtung des Kontextes: Zum Beispiel kann C-Dur eine leuchtend helle Tonart sein (wie die Musik zum "und es ward Licht" in der ›Schöpfung‹ von Joseph Haydn), aber auch eine hässliche und finstere Tonart (wie zum Beispiel das ironische C-Dur der Freude über den Tod der Königin im *Der Zwerg* von Franz Schubert oder wie die Vertonung des Wortes »Geld« im *Wozzeck* von Alban Berg).

Aufgabe: Diskutieren der Begriffe

Für alle in dem Kreis angegebenen Begriffe (Ausnahme: die Begriffe Leitton und Reprise, wobei der zuletzt genannte Begriff in verschiedenen Fachwissenschaften unterschiedliche Bedeutungen haben kann) gibt es sowohl eine umgangssprachliche bzw. alltägliche als auch eine musiktheoretische Bedeutung.

Begriff	Beispiel
Schritt	<p><i>Alltag:</i> Das Setzen eines Fußes vor den anderen unter Beibehaltung des Bodenkontakts.</p> <p><i>Musik:</i> Werden zwei benachbarte Stammtöne (C, D, E etc.) in der Musik als verbunden aufgefasst, wird die Verbindung als (Intervall-)Schritt bezeichnet. Das gilt auch für den Fall, dass einer oder sogar beide Töne verfärbt sind (z.B. C-Des oder C-Dis). Einen Sonderfall bildet der chromatische Halbtonschritt, der die Verbindung zwischen einem Stammton und seiner Verfärbung bezeichnet (z.B. C-Cis).</p>
Sprung	<p><i>Alltag:</i> Ein Schritt mit großer Schrittlänge und ohne Bodenkontakt.</p> <p><i>Musik:</i> Werden zwei Stammtöne als verbunden aufgefasst, zwischen denen mindestens ein anderer Stammton liegt, spricht man von einem (Intervall-)Sprung (z.B. einem Terzsprung, Sextsprung etc.).</p>
Leitton	<p><i>Musik:</i> Als Leitton wird der erste Ton eines Halbtonschritts zwischen der Terz einer Dominante und dem Grundton der folgenden Tonika bezeichnet (also der Ton H in dem Halbtonschritt H-C mit der Harmonisierung G-Dur/C-Dur). Halbtonschritte mit einem anderen Toncharakter oder in einer anderen Harmonisierung (also zum Beispiel H-C in der Harmonisierung E-Dur/a-Moll oder H-C in der Harmonisierung e-Moll/C-Dur) sind keine Leittöne. Eine einfache Erklärung, warum ein Halbtonschritt Leitton ist, gibt es nicht. Eine befriedigende Erklärung müsste wenigstens auf satztechnische und stimmungstheoretische Aspekte zurückgreifen.</p>
Spannung	<p><i>Alltag:</i> Elektrische Spannung, Spannung in einer zwischenmenschlichen Beziehung etc.</p> <p><i>Musik:</i> Als Spannung kann ein enger funktionaler Bezug zwischen zwei verschiedenen musikalischen Sachverhalten empfunden werden, zum Beispiel die Spannung zwischen zwei Akkorden oder Themen.</p>

Begriff	Beispiel
auflösen	<i>Alltag:</i> Salz in Wasser auflösen, einen festen Gegenstand in Säure auflösen, Konflikte unter Menschen auflösen etc. <i>Musik:</i> Das Überführen von einer empfundenen Spannung in eine Entspannung wie zum Beispiel das Überführen eines spannungsreichen Akkordes in einen spannungsarmen.
gebunden (legato)	<i>Alltag:</i> Ein Mensch kann gebunden sein (an einen anderen), eine Lösung ist gebunden (Chemie), Blumen können gebunden werden (zu einem Gebinde) etc. <i>Musik:</i> Eine Artikulation, bei der Töne gänzlich ohne Pause gespielt werden (auf Tasteninstrumenten mit minimaler Überlappung der Töne möglich).
verfärben (chromatisieren)	<i>Alltag:</i> Flüssigkeit verfärbt sich, eine Wäsche verfärben, etc. <i>Musik:</i> Die Alteration eines Tones durch Vorzeichenanwendung (#/b/♯).
Thema	<i>Alltag:</i> Ein literarisches Thema, ein Thema des Unterrichts, von Sitzungen etc. <i>Musik:</i> Eine musikalische Sinneinheit, von Gattung zu Gattung unterschieden (Beispiel Fuge: Die Melodie in der ersten Einstimmigkeit bis zur Zweistimmigkeit. Beispiel Sonate: Der erste Hauptabschnitt bis zum Ganzschluss in der Haupttonart. Beispiel Variation: Der Formteil, der anschließend variiert wird etc.)
Reprise	<i>Musik:</i> Begriff, der eine variierte Wiederholung (C. Ph. E. Bach: »veränderte Reprisen«), die Wiederkehr eines melodischen Gedankens (Thema) oder eines musikalischen Abschnitts (z.B. der Exposition) bezeichnen kann.

Arbeitsbogen 8:

Anfang des Mittelteils der Aria (Alto) *Hochgelobter Gottessohn* aus der Kantate *Bleib bei uns Herr, denn es will Abend werden* BWV 6.

Diskussion: Die Darstellung der Begriffe »Licht« und »Finsterniss« im Mittelteil dieser Arie ist nicht sehr offensichtlich: Das Wort »Licht« beispielsweise fällt auf die Akkorde c-Moll, f-Moll und Es-Dur, die man weder aufgrund des Tongeschlechts noch ihrer Position im Quintenturm als helle Farbe interpretieren kann. Der Begriff »Finsterniss« erfährt dagegen eine subtile musikalische Umsetzung, wenn man »Finsterniss« und »tief« gleichsetzt: die Tiefe des Tones des' auf der einen Seite sowie das Abrutschen nach des-Moll über eine abwärts führende Quintfallsequenz auf der anderen (f-Moll, B-Dur, es-Moll, As-Dur, des-Moll).

Arbeitsbogen 9:

Licht und Schatten in Kompositionslehren des 18. Jahrhunderts (aus: Johann Friedrich Daube, *Anleitung zur Erfindung der Melodie und ihrer Fortsetzung*, Wien 1798 und Joseph Riepel, *De rhythmopoeia oder von der Tactordnung*, Regensburg und Wien 1752. Die Licht-und-Schatten-Metapher wurde ganz allgemein für starke Kontraste (Zitat 1) sowie für die neue Lautstärkengestaltung (Zitate 2 und 3) in sinfonischer Musik des 18. Jahrhunderts verwendet.

Die Musik zum Zitat von Albert Schweitzer

Das Zitat bezieht sich auf *Ach! nun ist mein Jesus hin* aus der Matthäus-Passion. Es findet sich in den zahlreichen Auflagen der Bach-Biographie Schweitzers auf verschiedenen Seiten, z.B. neben Albert Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1965, S. 585 auch in ders., *Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1951, S. 568 (jeweils unter: *Die Trauerode und die Matthäuspassion*).



43



44

Licht und Dunkelheit in der Musik

Diskutieren Sie, ob Bach die Begriffe *Licht* und *Finsternis* im Mittelteil der Arie *Hochgelobter Gottessohn* aus der Kantate *Bleib bei uns Herr, denn es will Abend werden* BWV 6 auf eine charakteristische Weise vertont hat oder nicht.

Bleib, ach blei - - - - - be un - ser

Licht, bleib, ach blei - - - - - be un - ser Licht, weil die -

Fin - - - - - ster.niss ein - bricht, bleib, - - - - - ach blei - - - - -

- be un - ser Licht, weil die Fin - - - - -

- sterniss ein - bricht, - - - - -

Licht und Schatten in der Musik

Diskutieren Sie die Begriffe *Licht* und *Schatten* zur Beschreibung von Musik, wie sie sich einigen Kompositionsanleitungen des 18. Jahrhunderts entnehmen lassen.

Ein Mozard hat es genug gezeiget. Unvermuthete Uebergänge in entfernte Tonarten. Das Heildunkel oder Licht und Schatten brillirt Ho; das heißt: starkes mit aushaltenden, allmöglichen Instrumenten begleitetes Laufwerk, Forte, Forzando, Crescendo zc. wird vorgetragen; dann widrige Abwechselung mit dem schwachbesetzten Eingbaren. Viele Dissonanzen, insonderheit der kleine Septimenakkord, die übergrosse Sechsten = Harmonie, die ganz kleine Sekunde und None: auch noch mit der Abwechselung ganzer Reihen Oktavengängen, von einer bis zur dritten, vierten Oktavenhöhe: diese werden anstatt der Einklänge gehört; dann viele in eine einzige Tonart nicht gehörende ♯ und b zc. — Hierinn möchte vielleicht der itzige Geschmack bestehen.

Aus: Johann Friedrich Daube, Anleitung zur Erfindung der Melodie und ihrer Fortsetzung, Zweyter Theil welcher die Composition enthält, Wien 1798, S. 57.

Auch die Abwechslung des Forte und Piano muß genau in Acht genommen werden.

Wie zur Malerey Licht und Schatten gehört, so müssen auch in der Harmonie Con- und Dissonanzen, sodann in der Melodie Forte und Piano abwechseln. Die Monotonie macht selten eine gute Wirkung. Sogar manche einzelne Note erfordert ein starkes Forte, wenn ihre Nachfolger pianificiren. z. B.

Aus: Johann Friedrich Daube, Anleitung zur Erfindung der Melodie und ihrer Fortsetzung, Erster Theil, Wien 1798, S. 23.

Denn piano und forte kann unmöglich eine neue Erfindung seyn, indem es in der Musik nichts anders ist, als Schatten und Licht beyden Mahlern.

Aus: Joseph Riepel, Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst, Erstes Capitel: De rhythmopoeia oder von der Tactordnung, Regensburg und Wien 1752, S. 23.

Form als Symbol

Mit der folgenden Unterrichtseinheit kann ein spiegelsymmetrisches Formkonzept veranschaulicht werden. Hinsichtlich der Religiosität Bachs und des geistesgeschichtlichen Kontextes lässt sich die Spiegelsymmetrie als Symbol für Vollkommenheit und Göttlichkeit interpretieren (›Soli Deo Gloria‹). Die Fuge in c-Moll kann allerdings nur dann als spiegelsymmetrische Form aufgefasst werden, wenn man die Takte 25–31 als Einheit begreift und der Exposition T. 1–8 gegenüberstellt. Das ist naheliegend, weil die Schlusstakte die Ausarbeitung eines charakteristischen Generalbass-Schlussmodells darstellen:



45

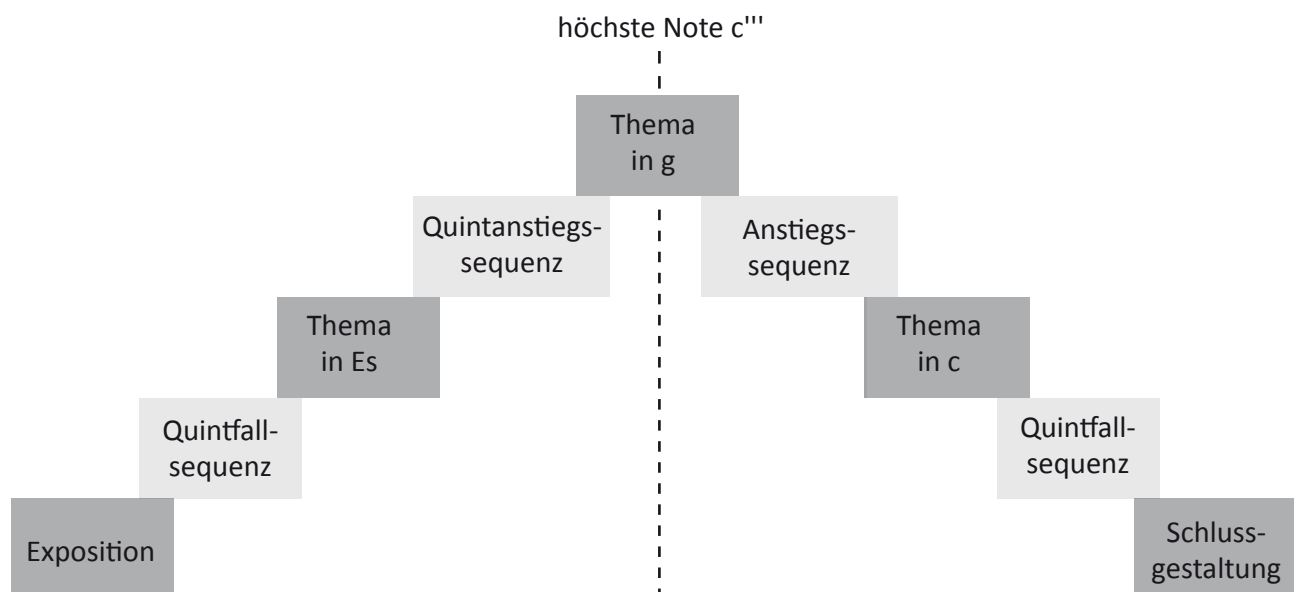
Track 45 – Die Takte 25–31 (mit gesampter Bassstimme zur Veranschaulichung des Schlussmodells):

Klavier

Generalbass der Takte 25–31:

7 6 7 6 6 6 6 6 4 3 7 6 5 7 3 4 2

Durch diese Interpretation hätte die Fuge in c-Moll aus dem Wohltemperierten Klavier Bd. I den folgenden formalen Aufbau:



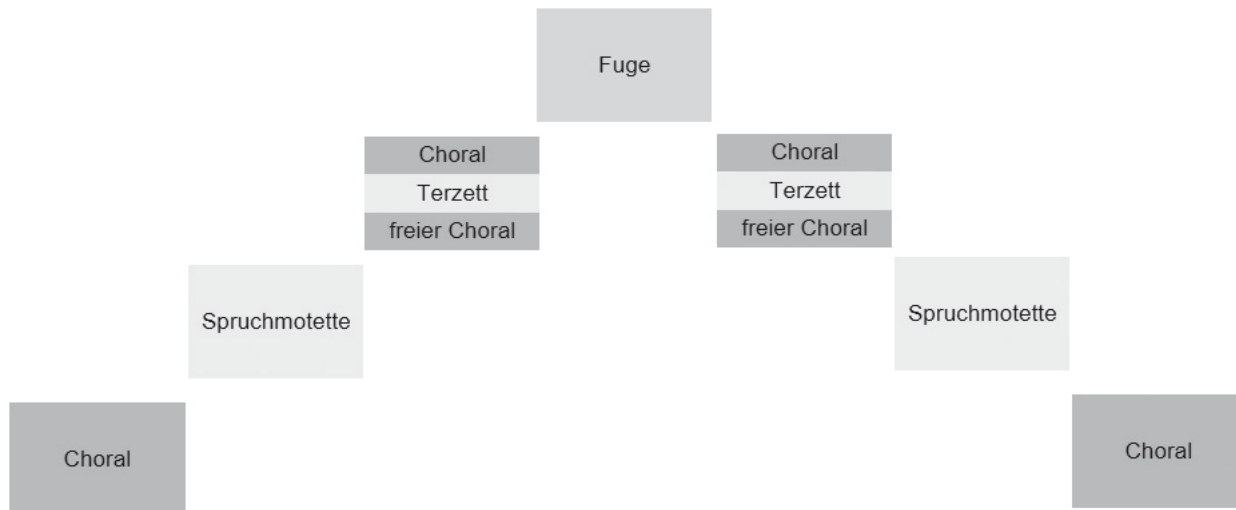
Track 46 – Zusammenschnitt zur Verdeutlichung der Spiegelsymmetrie in der Fuge in c-Moll BWV 847.



46

Die Fuge in c-Moll ist in Schulen sehr beliebt, weil sich an ihr der Fugenaufbau alternierender Durchführungen und Zwischenspiele sehr anschaulich demonstrieren lässt. Problematisch ist jedoch, dass diese Fuge zur Exemplifikation des Allgemeinen verwendet wird, obwohl sie sehr individuell gestaltet worden ist (nur jeweils ein Themeneinsatz pro Durchführung, das überwiegend zweitaktig-regelmäßige Alternieren von Durchführungen und Zwischenspielen etc.). Eine alternative und inhaltlich angemessenere Methode, sich dem Thema Fuge zu nähern, ist auf → Kommentarheft S. 8–9 f. und S. 26 f. beschrieben.

Bekannt ist der spiegelsymmetrische Aufbau im Hinblick auf das Werk Bachs aus der Motette *Jesu, meine Freude* BWV 227. Die mittige Fuge besteht aus zwei Themen, die wiederum ungefähr in der Mitte der Fuge eingeführt werden (Abbildung aus Wikipedia s. Aufgabe 1):



Track 47 – Zusammenschnitt der Satzanfänge der Motette *Jesu, meine Freude* BWV 227 (zum besseren Vergleichen jeweils erster und letzter Satz, dann zweiter und vorletzter Satz usw.).



47

Aufgabe 1: Suchmaschine → Eingabe: *bach "Jesu meine Freude"* → Fund: *Jesu, meine Freude – Wikipedia* (http://de.wikipedia.org/wiki/Jesu,_meine_Freude) mit Informationen auch zum formalen Aufbau der Motette.

Aufgabe 2: Suchmaschine → Eingabe: *Atheismusstreit* → Fund: *Johann Gottlieb Fichte* (http://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Gottlieb_Fichte), dort Abschnitt: *Übergang zur Philosophie* (3. Absatz) und *Friedrich Karl Forberg* (http://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Karl_Forberg)

Aufgabe 3: Das Zitat von Eduard Hanslick ist eine formästhetische Äußerung, mit der er sich überspitzt gegen inhaltsästhetische Ansichten früherer Zeiten wendet.

WWW

Freude und Schmerz

Die folgende Unterrichtseinheit veranschaulicht die Möglichkeit, musikalische Parameter wie *melodische Figuren* und *Rhythmus* aufeinander zu beziehen und ihnen eine Bedeutung zuzuweisen. Die beiden Fugen aus BWV 847 und BWV 861 legen es – im Rahmen einer nach außermusikalischen Bedeutungen suchenden Analyse – nahe, die Aspekte Melodik, Rhythmik und tonartliche Aspekte im Sinne einer paradoxen theologischen Aussage (>Kreuz und Krone<) zu interpretieren.

Aufgabe 1: Die Rhythmen sind typisch für die Bourrée (Unterrichtsheft → S. 14, Kommentarheft → S. 60 f.).

Aufgabe 2: Der obere Rhythmus findet sich zum Beginn der Fuge in c-Moll. Damit die Verwandtschaft zur Bourrée offensichtlich wird, wurde der Rhythmus im Takt verschoben sowie augmentiert, so dass er mit dem charakteristischen Zwei-Achtel-Auftakt beginnt und im typischen Alla-breve-Takt zu sehen ist. Der untere Rhythmus findet sich in vergleichbarer Veränderung am Anfang der Fuge g-Moll.

Aufgabe 3: (Arbeitsbogen 10) zu den musikalischen Figuren *passus duriusculus* und *saltus duriusculus*

Aufgabe 4:

Suchmaschine → Eingabe: *kreuz und krone* → Fund: *Kreuz und Krone (Wikipedia)*, http://de.wikipedia.org/wiki/Kreuz_und_Krone) mit den grundlegenden Informationen zu dem Symbol.



Track 10 und 48 – Cembalo-Aufnahmen (Brilliant Classics) der Fugen in c-Moll BWV 847 und g-Moll BWV 861.

10 / 48



Track 49 – Bourrée aus der Orchestersuite in C-Dur BWV 1066 (T. 1–8) und im direkten Anschluss die Fuge in c-Moll im Bourrée-Tempo.

49-50

Track 50 – Bourrée aus der Orchestersuite in C-Dur BWV 1066 (T. 1–8) und im direkten Anschluss die Fuge in g-Moll im Bourrée-Tempo.

Für die Fugen in c-Moll und g-Moll bietet sich die theologische Interpretation nicht nur aufgrund der genannten Faktoren (Figuren, Rhythmus) an, sondern auch aufgrund der in diesen Fugen realisierten besonderen Formkonzeptionen. Der spiegelsymmetrische Aufbau der c-Moll-Fuge wurde bereits erörtert (Unterrichtsheft → S. 22, Kommentarheft → S. 58 f.). Die g-Moll-Fuge hat ebenfalls einen besonderen dreiteiligen Aufbau, der sich durch die drei formbildenden Kadenzen (vollkommene Ganzschlüsse T. 12, T. 24 und T. 34) vermittelt. Die Zahl Drei lässt sich ebenso wie die spiegelsymmetrische Form als Symbol für Vollkommenheit interpretieren.

Arbeitsbogen 11: Markieren der formbildenden Kadenzen und Bestimmen der Länge der Formteile:

Formteile der Fuge in g-Moll		
A-Teil	B-Teil	A'-Teil
T. 1–12	T. 12–24	T. 24–32
12 Takte	13 Takte	11 Takte
g-Moll → B-Dur	B-Dur → c-Moll	c-Moll → g-Moll
40 Sekunden	46 Sekunden	46 Sekunden



Track 51–53 – Aufnahmen der Teile der g-Moll-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier Band 2.

51-53

In diesem Sinne lässt sich sogar das Thema der g-Moll-Fuge als Abbild theologischer Vollkommenheit interpretieren. Hierzu ist es allerdings notwendig, das Ende des Themas nicht mit dem Einsatz der zweiten Stimme (des Comes im Sopran) anzunehmen, sondern mit dem kadenzialen Abschluss im vierten Takt:



1. Thementeil =
saltus duriusculus der
verminderten Septime
als Symbol für die Leiden
Christi (XP)

2. Thementeil =
dem Circulo (Kreis) ähn-
liche Figur als Symbol
für die Welt bzw. die Er-
lösung der Welt durch
die Leiden Christi

3. Thementeil =
circulo-ähnliche Figur
(Kreis) und XP-Symbol

Wolfgang Caspar Printz (*Phrynis Mytilenaeus*, Quedlinburg 1676, S. 64) merkt zum *Circulo mezzo* an:
»Circulo Mezo formiret im Schreiben einen halben Kreiß / und bestehet in vier geschwinden ordentlich-
gehenden Noten / deren andere und vierdte einerley / die erste und dritte unterschiedliche Stellen ha-
ben.«

Johann Gottfried Walther beschreibt in dem ersten deutschsprachigen Lexikon (1732): »Circolo (ital.) ein
Circul oder Creiß; also heisset [...] wenn zweene Circoli mezzi also zusammen- und an einander gehän-
get werden, daß so sie über einander gesetzt werden solten, sie einen vollkommenen Circul darstellen
würden«.



Circulo mezzo

Circulo

Das Christusmonogramm XP, die griechischen Anfangsbuchstaben Chi und Rho (für christos) ist nach Kreuz und Fisch das am häufigsten verwendete Symbol für Jesus Christus. Es lässt sich beim saltus duriusculus konstruieren (z.B. im Falle der verminderten Quarte wie beim Fugenthema »Lasst ihn kreuzigen« in der Matthäus-Passion oder der verminderten Septime zu den Worten »Der saure Weg« in der Motette »Komm, Jesu, komm«.



Christusmonogramm auf einem Grabmal auf dem Friedhof am Mühlenberg in Eckernförde, Fotografie vom 03.06.2004, Fotograf: Sciurus

Saltus duriusculus und passus duriusculus

Markieren Sie in den Expositionen der Fugen in c-Moll und g-Moll die (versteckten) Figuren *saltus duriusculus* und *passus duriusculus*.



a 3.



5

a 4.



5

Die Fuge als dreiteilige Form

In der Fuge in g-Moll aus dem ersten Band des Wohltemperierten Klaviers kommen nur drei vollkommene Ganzschlüsse vor. Hören Sie sich die Fuge an, finden Sie anschließend die Ganzschlüsse im Notentext und bestimmen Sie die Länge der drei Abschnitte, die durch die drei Kadenzen gebildet werden.

The musical score is presented in two columns. The left column contains measures 1 through 10, with a section marker '4.' above measure 1. The right column contains measures 11 through 36, with section markers '5' above measure 11 and '30' above measure 30. The score is written for piano in G minor, 3/4 time, and features a complex contrapuntal texture with multiple voices.

Jubilieren und provozieren

Auch diese Unterrichtseinheit ist geeignet, Bachs Musik im Rahmen einer nach außermusikalischen Bedeutungen suchenden Analyse eine spezifische Bedeutung zuzuweisen. In diesem Fall ist es die melodische Figur der *Anabasis*, die eine Veranschaulichung der paradoxen theologischen Aussage (>Kreuz und Krone<) ermöglicht.



40

Johann Sebastian Bach hat den zweiten Satz der Kantate BWV 12 *Weinen, Zagen, Sorgen, Klagen* zum Crucifixus seiner h-Moll-Messe umgearbeitet (**Track 40**). Dieser Satz wurde bereits in einem anderen Zusammenhang erwähnt (Unterrichtsheft → S. 10, Kommentarheft → S. 32).

Die Kantate BWV 12 schrieb Bach für den dritten Sonntag nach Ostern (Jubilate) zum Evangelientext Joh 16, 16-23 ("Eure Traurigkeit soll in Freude verkehrt werden"). Dem zweiten Satz bzw. dem Passacaglia-Chorsatz folgt in der Kantate das Altus-Arioso "Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen". In dieses Arioso hat Bach eine vollständige Dur-Tonleiter einkomponiert, die durch die Mollharmonisierung nahezu unhörbar ist, obwohl sie in den ersten Violinen erklingt. Nach irdischem Leiden, symbolisiert durch den Chorsatz *Weinen, Zagen, Sorgen, Klagen*, setzt Bach mit dieser Durtonleiter ein Zeichen für die Auferstehung bzw. für das Eingehen in das Reich Gottes. Die Texte der folgenden Altus-, Bass- und Tenor-Arie lauten:

Altus	Kreuz und Krone sind verbunden, Kampf und Kleinod sind vereint. Christen haben alle Stunden Ihre Qual und ihren Feind, Doch ihr Trost sind Christi Wunden.
Bass	Ich folge Christo nach, Von ihm will ich nicht lassen Im Wohl und Ungemach, Im Leben und Erblassen. Ich küsse Christi Schmach, Ich will sein Kreuz umfassen. Ich folge Christo nach, Von ihm will ich nicht lassen.
Tenor	Sei getreu, alle Pein Wird doch nur ein Kleines sein. Nach dem Regen Blüht der Segen, Alles Wetter geht vorbei. Sei getreu, sei getreu!



54-56

Track 54–56 – Anfang des Chorsatzes *Weinen, Zagen, Sorgen, Klagen* (54), Altus-Arioso original (Brilliant Classics) in cis-Moll (55) sowie mit Cis-Dur-Tonleiter (gesampter Oboenklang, 56).

Mitsing-Stimme zum Dirigieren:



Wir... Trüb... Trüb... müss- Trüb... Trüb - sal Got... - hen.

3! – Die hohe Kunst

Diese Unterrichtseinheit ermöglicht das Kennenlernen einer im 18. und 19. Jahrhundert beliebten Satztechnik: des mehrfachen Kontrapunkts. Die drei im Unterrichtsheft abgebildeten Stimmen, deren Zusammenklang sich harmonisch als dominantisch beginnende Quintfallsequenz interpretieren lässt (G-C-F-h-e-a-d-G-C), veranschaulichen das Modell der ›melodischen Kunst‹ des dreifachen Kontrapunkts.

Aufgabe 1: Die Stimmen erklingen ungewöhnlich gesamplet (**Track 57**) in der Reihenfolge a (einstimmig), b (einstimmig), c (einstimmig), Kombination a–b–c (dreistimmig), Kombination c–a–b (dreistimmig) und Kombination b–c–a (dreistimmig). Der Sinn der ungewöhnlichen Samples liegt darin, dass hierdurch die Lage der Stimmen besser erkannt werden kann. Das fällt auf, wenn man diese Einspielung mit der Einspielung vergleicht, die mit Orgelklängen gesamplet wurde (**Track 58**).



57–58

Aufgabe 3: Markieren der Motive des dreifachen Kontrapunkts der Oktave in der d-Moll-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier, Band II, BWV 875 (**Track 59**):



59

Sopran: Motiv 2 (Vorhalt) → Motiv 1 (ohne Sprung) → Motiv 3 (Sechzehntel) → Motiv 2 (Vorhalt)

Alt: Motiv 3 (Sechzehntel) → Motiv 2 (Vorhalt) → Motiv 1 (ohne Sprung) → Motiv 3 (Sechzehntel)

Bass: Motiv 1 (mit Sprung) → Motiv 3 (Sechzehntel) → Motiv 2 (Vorhalt) → Motiv 1 (mit Sprung)

Zusatzaufgabe: Anhören der d-Moll-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier, Band II, BWV 875. Der dreifache Kontrapunkt erklingt in dem ersten Zwischenspiel bzw. zwischen Exposition und der zweiten Durchführung (**Track 60**).



60

Arbeitsbögen (S. 66 und 67 für Fortgeschrittene) zum Modell:

1) Mit diesem Arbeitsbogen zur **Aufgabe 2** kann das kontrapunktische Modell anhand einer wichtigen historischen Quelle (Johann Joseph Fux) nachvollzogen sowie deren grundsätzlichen Kombinationsmöglichkeiten ($3! = 3 \times 2 \times 1$) in einer Tabelle festgehalten werden. Die folgende Abbildung zeigt die etwas komplexere Zuordnung der bewegten Modellsatzstimme zu der unverzierten Stimme im Satz von Fux.

a)

b)

c)



61

2) Mit diesem Arbeitsbogen kann das kontrapunktische Modell in einer Komposition Bachs lesend und hörend entdeckt werden (T. 12 f., T. 16 f.,

T. 18 f.). **Link:** Tutorial zum Modell der Quintfallsequenz mit Synkopenkette auf [musiktheorie-aktuell.de](http://www.musiktheorie-aktuell.de): <http://www.musiktheorie-aktuell.de/tutorials/quintfall76.aspx>

www

Ein dreifacher Kontrapunkt

Vergleichen Sie den Modellsatz (in moderner Notation unten) mit der Abbildung aus dem berühmten Kontrapunktlehrbuch von Johann Joseph Fux (in alter Notation oben). Welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede fallen Ihnen auf? Die Unterstimmen der Sätze entsprechen sich zwar, weisen jedoch auch die größten Unterschiede auf. Markiere durch Zahlen oder Pfeile, welche Töne dieser Stimmen sich entsprechen.



Es gibt verschiedene Möglichkeiten, die drei Stimmen zu kombinieren. Jede Stimme des Satzes kann dabei Ober-, Mittel- und Unterstimme sein. Erstellen Sie eine Tabelle für alle Möglichkeiten:

Kombinationsmöglichkeit für 3 Stimmen		
oben	Stimme 1	
Mitte	Stimme 2	
unten	Stimme 3	

Ein dreifacher Kontrapunkt bei Bach

Bestimmen Sie, in welchen Takten des e-Moll-Präludiums sich Stellen finden, die eine große Ähnlichkeit zu dem abgebildeten Modellsatz im dreifachen Kontrapunkt haben.

Modellsatz:

3. Præludium.

Manual.

Pedal.

T. 6

T. 11

T. 16

T. 21

Ein General: Der Bass

Diese Unterrichtseinheit bietet einen grundlegenden Einstieg zum Thema Generalbass. Dabei können erste Erfahrungen im Lesen und Aussetzen von Bezifferungen gemacht werden und auch Erfahrungen im Umgang mit im Laufe der Zeit verloren gegangenen Selbstverständlichkeiten.

Aufgabe 1:

WWW

Suchmaschine → Eingabe: *rameau* → Fund: *Jean-Philippe Rameau – Wikipedia*. Zusammenfassung: Rameau war Organist an der Kathedrale in Avignon, Organist in Clermont, der Kirche Notre Dame in Dijon, Leiter des Privatorchesters seines Mäzenen Alexandre Le Riche de la Pouplinière und wurde von Ludwig XV. in den Adelstand erhoben und zum Kabinettskomponisten ernannt. Er erhielt eine Pension von 2.000 Livres.

Suchmaschine → Eingabe: *rousseau* → Fund: *Jean-Jacques Rousseau – Wikipedia*. Arbeit als Diener, Sekretär und Hauslehrer, Schreiber beim Katasteramt, lehnte eine Einladung vom König ab und damit möglicherweise die Zuweisung einer jährlichen Pension. Äußerte sich als Schriftsteller kritisch gegenüber der damaligen französischen Gesellschaft.

Suchmaschine → Eingabe: *rousseau gegen rameau* → Fund: unter anderem *DER SPIEGEL 40/1966 - Beständiges Gekläffe* (<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46414323.html>) mit vielen Informationen zum Streit Rousseau gegen Rameau.

Eine Parallelisierung der Lebensläufe und musiktheoretischen Anschauungen von Rameau und Rousseau bietet sich an, wenn man eine einzelne Stimme in der Musik mit dem menschlichen Individuum gleichsetzt und den Stimmenverband bzw. die Harmonie mit dem Staat: In diesem Sinne wäre Rameaus musiktheoretische Ansicht auch ein Symbol der älteren, absolutistischen Staatsform, nach der das Individuum gegenüber Kirche und Staat wenig zählte, während Rousseaus Ansicht Ausdruck von Aufklärung und einer neuen politischen Ordnung ist, die durch den demokratischen Zusammenschluss menschlicher Individuen entsteht. Vor dem Hintergrund der Anstellung Rameaus bei Hof und Kirche erscheint sein Bekenntnis zur Harmonie (als Symbol für die absolutistische Ordnung) ebenso verständlich, wie das Bekenntnis des Aufklärers zur Melodie.

Aufgabe 2 und 3:

6^b 7 / 5^b 5 / 4 3

Track 62 – Beginn der Sopranarie *Aus Liebe will mein Heiland sterben* aus der Matthäuspassion von Johann Sebastian Bach.



62

Besetzung: Traversflöte, 2 Oboe da caccia, Sopran (Besonderheit: kein Basso continuo!)

Arbeitsbogen (S. 70) zur Analyse der Arie *Aus Liebe will mein Heiland sterben*.

Anmerkungen: Die Besetzung mit drei Instrumenten könnte als Symbol für die Trinität sowie der hohe und ›zerbrechliche‹ Klang ohne Generalbass bzw. die Nicht-Bassgebundenheit als Symbol für Jenseitigkeit Jesu interpretiert werden. In diesem Sinne wäre der Lamentobass ein Verweis auf die Leiden Christi, die Fermate und Pause nach dem Lamentobass ein Zeichen für den Kreuzestod.

Die Tonleiter abwärts ist hingegen ein sehr allgemeines Strukturprinzip für Musik des 18. Jahrhunderts und findet sich am Anfang vieler Dur- und Mollstücke. Eine semantische Aufladung dieser Struktur bietet sich daher nicht an.

Quellenachweis des Zitats: Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* [...], *Zweyther Teil*, Berlin 1962, S. 13–14.

Aufgabe 4:

Lösung für die Aussetzung des Generalbasses:

6
4
2

6
5

Aufgabe 5:

Suchmaschine → Eingabe: *generalbass* → Fund: *Generalbass – Wikipedia* (<http://de.wikipedia.org/wiki/Generalbass>), mit sehr umfangreichen Informationen (wobei gegen Ende die Ziffern etwas dogmatisch erläutert werden), oder

→ Fund: *Tabelle fuer Generalbassbezeichnungen* (<http://www.lehrklaenge.de/HTML/generalbass-tabelle.html>) u.v.a.

WWW

Arbeitsbogen (S. 71):

Mit diesem Arbeitsbogen können einige der verlorengegangenen Selbstverständlichkeiten veranschaulicht werden. Grundlage des Arbeitsbogens ist eine Faksimile-Tabelle aus: Johann Mattheson, *Kleine Generalbaß-Schule*, Hamburg 1739. Als Voraussetzung muss erläutert werden, dass ein kleiner Strich an einer Zahl (zum Beispiel an einer 2 oder 4) eine Kürzel darstellt, das die gleiche Funktion wie ein #-Vorzeichen hat. Lösung:

4
2

6
5

6
4#

7 6

7
5

8 7

9
7

9 8

2#

2

6#
4

#

6 5

6
5

8 7
#

Arie Aus Liebe will mein Heiland sterben

Die Arie aus Bachs Matthäuspassion hat einen ganz besonderen Ausdruck:

1. Als Instrumente spielen nur drei hohe Blasinstrumente (Flöte und Oboen) und kein Bassinstrument. Beschreiben Sie Ihren Eindruck und interpretieren Sie, welche Bedeutung diese Instrumentation haben könnte.
2. In dem Vorspiel erklingt ein *Lamentobass*, der häufig eingesetzt wurde, wenn es in der Musik um *Leid* und *Schmerz* ging. Ein Lamentobass besteht aus den Tönen 8-7-6-5 einer Molltonleiter und erklingt üblicher Weise in der untersten Stimme. Untersuchen Sie, in welchen Takten ein Lamentobass zu hören ist.
3. Dem Vorspiel liegt (bis auf einen Ton) eine vollständige Molltonleiter zu Grunde. Untersuchen Sie, in welchem Takt sie beginnt und wo sie endet.

The musical score is presented in three systems, each with three staves: Soprano (S.), Flute (Fl.), and Oboe d'amore (Ob. d'am.).

- System 1 (Measures 1-4):** The Soprano part is silent. The Flute and Oboe d'amore play a complex, rhythmic accompaniment. The Oboe d'amore part features a series of descending eighth notes, characteristic of the Lamentobass.
- System 2 (Measures 5-8):** The Soprano part remains silent. The Flute and Oboe d'amore continue their accompaniment, with the Oboe d'amore maintaining the Lamentobass motif.
- System 3 (Measures 9-12):** The Soprano part begins to sing. The lyrics "Aus Lie - - -" are written below the staff. The Flute and Oboe d'amore continue their accompaniment, with the Oboe d'amore playing a more active role in the vocal entry.

Übungen zum Generalbass

In der Tabelle aus einer Generalbassschule von Johann Mattheson können Sie sehen, dass einige Intervalle gegriffen werden sollen (untere Reihe), obwohl sie in der Ziffernanweisung fehlen (obere Reihe). Notieren Sie in den leeren Notensystemen unter der Tabelle alle Töne, die durch den bezifferten Basston symbolisiert werden.

Signaturen-Tabelle.

	Secunden. Terzen.						Quarten.								
Alle Signaturen des General-Basses.	b ²	2	2	3	b	#	4	4	b4	4	4	4	4	4	4
Die dazu gehörige Füll-Beimmen.	4	4	4	5	5	5	6	6	6	3	6	6	8	5	8

Quinten.						Sexten.									
5 ^b	5 ^b	5 ^b	5 ^b	6	6	6	6	6	6	6	6	7	7	7	7
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3

Septimen.															
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3

Octaven.						Nonen.									
8	8	8	8	8	8	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3

Generalbassziffern aussetzen

4 6 6 7 6 7 8 7 9 9 8 2#
 2 5 4# 5 7

2 6# # 6 5 6 8 7
 4 4 5 5 #

Arbeitsbogen (S. 73):

Ebenfalls aus Johann Matthesons Kleiner Generalbaß-Schule stammt die Anweisung zur Harmonisierung einer Tonleiter (Unterrichtsheft → S. 28–29, Kommentarheft → S. 78–87). Dieser Arbeitsbogen kann als Einstieg in die Generalbassaussetzung genommen werden, da hier alle Töne (also die gesamte Stimmführung) von Mattheson vorgegeben werden. Lösung:

The image shows a musical score for a D major scale in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The scale is written in a single line of bass clef with a treble clef above it. The notes are: D, E, F#, G, A, B, C#, D. The figured bass notation below the notes is: 1) 2) 3) 4). The numbers 1), 2), 3), and 4) are placed below the first four measures of the scale.

Aus heutiger Sicht interessant sind die mit Zahlen markierten Stellen:

1. Die nicht-bezifferte bzw. hinzugefügte Quarte über dem zweiten Ton der D-Dur-Tonleiter im Bass (oder als Fachbegriff: die Petite Sixte).
2. Die Terzverdoppelung (einer Terz, die nicht Leitton ist).
3. Die nicht-bezifferte bzw. hinzugefügte Quarte über dem 6. Ton der D-Dur-Tonleiter im Bass (die Petite Sixte). Durch die Harmonisierung wirkt das H wie der 2. Ton einer A-Dur-Tonleiter.
4. Der Wechsel der Stimmenanzahl.

Links:

- »Exkurse: La petite Sixte und die VI. Tonleiterstufe abwärts«, in: Die Oktavregel (Regola dell'ottava), Online Tutorial auf www.musiktheorie-aktuell.de (<http://www.musiktheorie-aktuell.de/tutorials/regola.aspx>)

www

Übungen zum Generalbass

Die folgende Ziffernanweisung zu einer Basstonleiter in D-Dur stammt aus der kleinen Generalbassschule von Johann Mattheson:

§. 4.
b) D, dur: wie es in diesem Fall richtig beziefert wird.

Wie es gegriffen werden muß:

5	4	3	3	8	3	3	6	8	3	3	3	4	3	6	8
3	3	8	6	5	8	6	b5	5	6	6	8	2	8	3	5
8	6	6	5	3	5	3	3	3	3	4	5	6	6	8	3

Über dem unteren System der Abbildung oben wird durch die drei übereinander stehenden Ziffern die Stimmführung des Satzes genau angegeben. Notieren Sie die zu jeder Bassnote in das leere System der Notenabbildung unten die Töne, die mithilfe der Ziffernanweisung gespielt werden sollen:

Lauter Fünfer – Durchgefallen

In dieser Unterrichtseinheit wird anhand der Invention in d-Moll BWV 775 das Bestimmen von Intervallen geübt. Darüber hinaus lässt sich mit ihr eines der bekanntesten Sequenzmodelle tonaler Musik thematisieren: die Quintfallsequenz. Diese Sequenz ermöglicht eine Analyse des ersten Formteils der Invention in d-Moll von Johann Sebastian Bach. Abschließend kann die Hemiole als rhythmisch-metrisches Phänomen thematisiert werden.

Arbeitsbogen 17 (S. 75)

Der Arbeitsbogen dient dem Errechnen von Intervallen im Sopran- und Bassschlüssel.

1. **Prime** – Abstand von einem **ersten** Ton zu sich selbst, lateinisch primus
2. **Sekunde** – Abstand von einem ersten Ton zu einem **zweiten**, lat. secundus
3. **Terz** – Abstand von einem ersten Ton zu einem **dritten**, lat. tertius
4. **Quarte** – Abstand von einem ersten Ton zu einem **vierten**, lat. quartus
5. **Quinte** – Abstand von einem ersten Ton zu einem **fünften**, lat. quintus
6. **Sexte** – Abstand von einem ersten Ton zu einem **sechsten**, lat. sextus
7. **Septime** – Abstand von einem ersten Ton zu einem **siebten**, lat. septimus

Die Größe der Intervalle lässt sich erst bestimmen, wenn:

1. der natürliche Sitz großer und kleiner Intervalle im Unterricht thematisiert worden ist oder wenn
2. die Anzahl der Halbtonschritte für die einzelnen Intervalle bekannt ist.

Zum Beispiel: Bestimmung der Intervallgröße über die Anzahl der Halbtonschritte (Anzahl schwarzer und weißer Tasten, siehe hierzu die Zahlen-Tastatur im Unterrichtsheft → S. 30):

Erklärungen:

1 – 12 = Abstand in Tasten
(schwarze und weiße)

Name	klein	rein	groß
Prime	–	0	–
Sekunde	1		2
Terz	3	–	4
Quarte		5	
Quinte	–	7	–
Sexte	8		9
Septime	10	–	11
Oktave	–	12	–

Links:

- Übersichtstabelle (<http://www.musiktheorie-aktuell.de/tutorials/intervalle.aspx>) zu Intervallen mit Links zu allen Intervallgrößen. Diese Unterseiten enthalten sehr umfangreiche und historisch differenzierte Informationen zum Thema.

WWW

Intervalle bestimmen

Bestimmen Sie den jeweils fehlenden Ton für die angegebenen Intervalle und notieren Sie Ihr Ergebnis direkt in das Notensystem:

Sekunde ↗ Sexte ↘ Quarte ↗ Quarte ↗ Septime ↗ Quarte ↘ Terz ↗



Terz ↗ Quinte ↘ Quinte ↗ Sexte ↗ Septime ↘ Oktave ↘ Sekunde ↗



Terz ↗ Quinte ↘ Quinte ↘ Sexte ↗ Septime ↗ Oktave ↗ Sekunde ↘



Sekunde ↗ Sexte ↘ Quarte ↗ Quarte ↘ Septime ↗ Sexte ↘ Terz ↗



Arbeitsbogen (S. 77)

Der Arbeitsbogen kann für die Analyse des ersten Formteils der Invention in d-Moll von Johann Sebastian Bach verwendet werden.



Track 63 – Aufnahme des ersten Formteils der Invention in d-Moll BWV 775.

Anmerkungen: Die Invention beginnt über einer einfachen T-D-T-D-Folge verbunden mit einem Wechsel der Motive zwischen linker und rechter Hand (dieser Wechsel erinnert an einen doppelten Kontrapunkt in der Oktave (siehe im Unterrichtsheft → S. 25, Kommentarheft → S. 48): Anschließend folgt eine ganztaktige Quintfallsequenz d–g–C–F–B–e–a–d, der sich als Hemiole die Quintfälle g–C–F (als Sextakkord) anschließen. Den Abschnitt beendet eine hemiolische Kadenz in die Paralleltonart. Als wichtige klangliche Merkmale sind zu erwähnen: Der Wechsel der Motivik in der Quintfallsequenz (T. 11/12), der Außenstimmensatz auf den Takteinsen in unvollkommenen Intervallen (Terzen), an die vollständige Quintfallsequenz in d-Moll sich anschließende weitere Quintfälle zur Modulation in die Paralleltonart sowie die Hemiolienbildung als auskomponiertes Ritardando (T. 14–17).



Track 64 – Aufnahme des ersten Formteils der Invention in d-Moll BWV 775 mit gesamelter Posaunenstimme zur Verdeutlichung der Quintfall- und Hemiolienstruktur.

Links:

- Tutorial zur Quintfallsequenz in der Zweistimmigkeit (<http://www.musiktheorie-aktuell.de/tutorials/quintfall.aspx>)

Definition Hemiole:

Der Sinn einer Hemiole ist die Verwandlung von 2 x 3 Pulseinheiten (zwei kleinen Dreitakten) in 3 x 2 Pulseinheiten (einen großen Dreiertakt). Im Beispiel der Invention werden aus 4 x 3 Pulseinheiten (vier kleinen Dreiertakten) 6 x 2 Pulseinheiten (zwei große Dreiertakte). Im 18. Jahrhunderts kam Hemiolien – wie in der Invention Bachs – oftmals die Funktion eines auskomponierten Ritardandos zu.



Einleiten der Hemiole durch durch Überbindung

Hier wird die Taktdrei akzentuiert und die Schwere der Takteins des 3/8-Taktes durch die Tonwiederholung der Melodie- bzw. Bassfigur (f' bzw. d) aufgehoben.

Eine charakteristische Sequenz

Bestimmen Sie alle eingerahmten Töne und die Intervalle zwischen diesen Tönen:

7

13

Wandeln Sie alle aufwärts führenden Intervalle in ihre Komplementärintervalle um. Der Name der Sequenz wird dadurch offensichtlich. Benennen Sie die Sequenz in der musikalischen Fachsprache:

Ein Präludium und die Durtonleiter

Diese Unterrichtseinheit verdeutlicht anhand des Präludiums in C-Dur BWV 846 (WtKl I), dass die *Tonleiter* im 18. Jahrhundert ein Modell von herausragender – sowohl kompositionsdidaktischer als auch kompositionsgeschichtlicher – Bedeutung war. Es wird gezeigt, dass die Behandlung der Tonleiter auch heute noch mehr sein kann als ein Abfragegegenstand im Rahmen der musikalischen Propädeutik.

Aufgabe 1: Hörpuzzle mit den ersten drei Taktgruppen des Präludiums in C-Dur BWV 846



65–69

Track 65–69 – gesamlete Einspielung

Module	Reihenfolge a	Reihenfolge B	Reihenfolge C	Reihenfolge D
Aufgabe: 1-2-3	Lösung: 3-2-1	Lösung: 1-3-2	Lösung: 3-1-2	Lösung: 2-3-1
Bach: 2-3-1	Bach: 1-3-2	Bach: 2-1-3	Bach: 1-2-3	Bach: 3-1-2



70

Aufgabe 2: Reihenfolge C (bzw. 3-1-2)

Track 70 – Originalaufnahme des C-Dur-Präludiums (Brilliant Classics)

Alle Aufnahmen sind in historischer Stimmung eingespielt und erklingen in H-Dur. Wird das Präludium im Klassenzimmer am Klavier gespielt, kann – um Irritationen zu vermeiden – für die entsprechenden Takte der folgende Notentext in H-Dur verwendet werden:

Der Grund für die Ordnung der Taktgruppen liegt in der Logik der Tonleiter. Eine strukturelle Tonleiter kann man sich als einen Faden vorstellen, an dem die Harmonien wie Perlen aufgereiht sind. Natürlich gab es bereits im 18. Jahrhundert verschiedene Möglichkeiten, eine Tonleiter zu harmonisieren. Dennoch lassen sich für alle charakteristischen Harmoniefolgen dieser Zeit Skalen oder Skalenausschnitte als Ordnungsfaktor bestimmen.



71

Aufgabe 3: Track 71 – Originalaufnahme mit gesamelter Tonleiterstimme zum Mitsingen.

Aufgabe 5:

Suchmaschine → Eingabe: *johann adolf scheibe* → Fund: *Johann Adolf Scheibe – Wikipedia*. Der Artikel bietet gute Informationen zu dem Komponisten, Musiktheoretiker und -kritiker J. A. Scheibe.

Suchmaschine → Eingabe: *regola dell' ottava* → Fund: *Die Oktavregel (Regola dell'ottava)* auf musiktheorie-aktuell.de (<http://www.musiktheorie-aktuell.de/tutorials/regola.aspx>). Hier finden sich ausführliche Informationen zum Thema und viele Beispiele zum Anhören.

Interessant ist, dass in der Standardharmonisierung der Oktavregel aufwärts eine Tonleiter mit nur drei Akkorden gespielt wird:

6 6 6 6 6 6 6 6# 6 6 6 6

5
4
2

T D T D T S D S D⁷ T D D D T D T D T

Anmerkungen: Ein Indiz, dass die Regola auch kompositionsdidaktisch von Bedeutung war, könnte die Doppeldominant-Harmonisierung des Tones A in der Abwärtsbewegung sein. Denn hierdurch erklingt vor der grundstelligen Dominante jene Tonart, die sich mit Hilfe einer Kadenz auf einfache Weise zur Modulation ausarbeiten lässt und die sich in nahezu allen kleineren umfangreicheren Dur-Kompositionen der Zeit findet (Ausweichung zur V. Stufe). Im C-Dur-Präludium lässt sich an der entsprechenden Stelle beobachten, dass Bach im Bass nicht das A, sondern den Ton D wählt (T. 10). Durch diesen Basssprung verleiht Bach dem G-Dur ein größeres Gewicht, so dass das Erreichen dieser Harmonie trotz der durchlaufenden Bewegung eine Zäsur bewirkt. Eine analoge Basswendung findet sich folgerichtig vor der Tonika, mit der die Tonleiterbewegung abgeschlossen wird (T. 18). Ihr folgt eine weiträumige Schlusskadenz (T. 20–35).

Weitere Arbeitsmöglichkeiten (vgl. hierzu Kommentarheft → S. 68–73):

Arbeitsbogen 20 (S. 81)

Markieren der Töne der Tonleiter als Kompositionsstruktur im ersten Teil des Präludiums in D-Dur BWV 850 aus dem Wohltemperierten Klavier I.

Track 72 und 73 – Originalaufnahme mit und ohne gesampelte Tonleiterstimme zum Mitsingen für das Präludium in D-Dur BWV 850.



72–73

Arbeitsbogen 21 (S. 82)

Markieren der Töne der Tonleiter als Kompositionsstruktur im ersten Teil des Präludiums in c-Moll BWV 847 aus dem Wohltemperierten Klavier I.

Track 74 und 75 – Originalaufnahme mit und ohne gesampelte Tonleiterstimme zum Mitsingen für das Präludium in c-Moll BWV 847.



74–75

Arbeitsbogen 22 (S. 83)

Markieren der Töne der Tonleiter als Kompositionsstruktur im ersten Teil des Präludiums in d-Moll BWV 851 aus dem Wohltemperierten Klavier I (veranschaulicht die Ausweichung in die Paralleltonart).

Track 76 und 77 – Originalaufnahme mit und ohne gesampelte Tonleiterstimme zum Mitsingen für das Präludium in d-Moll BWV 851.



76–77

Für Fortgeschrittene: Nach Besprechung der Generalbass-Unterrichtseinheit (Unterrichtsheft → S. 26, Kommentarheft → S. 68–73) kann mit dem **Arbeitsbogen 23 (S. 84)** die Regolabezifferung von Scheibe ausgesetzt werden.

Wie eine Wirbelsäule: die Durtonleiter als Struktur

Bach hat das Präludium in C-Dur aus dem ersten Band des Wohltemperierten Klaviers über eine C-Dur-Tonleiter komponiert. Markieren Sie die zu dieser Tonleiter gehörigen Töne im Notentext:

The image shows the first 35 measures of the C major Prelude by Johann Sebastian Bach. The score is written for piano and consists of a single melodic line in the right hand and a simple harmonic accompaniment in the left hand. The key signature is C major (no sharps or flats). The time signature is common time (C). The piece is in a 2/4 meter. The notes of the C major scale (C, D, E, F, G, A, B, C) are scattered throughout the piece, and the task is to identify and mark them.

Die Durtonleiter als Struktur

Bach hat das Präludium in D-Dur aus dem ersten Band des Wohltemperierten Klaviers über eine D-Dur-Tonleiter komponiert. Markieren Sie die Töne dieser Tonleiter im Notentext:

Die Molltonleiter als Struktur

Bach hat das Präludium in c-Moll aus dem ersten Band des Wohltemperierten Klaviers über eine c-Moll-Tonleiter komponiert. Markieren Sie die Töne dieser Tonleiter im Notentext:

The musical score consists of two columns of staves. The left column contains measures 1-15, and the right column contains measures 16-35. The piece is in C minor and 3/4 time. It features a variety of rhythmic patterns and textures, including sixteenth-note runs and triplet figures. The tempo markings 'Presto' and 'Allegro' are present. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, and 35 are indicated at the end of their respective staves.

Die Molltonleiter als Struktur

Bach hat den ersten Teil des Präludiums in d-Moll aus dem ersten Band des Wohltemperierten Klaviers über eine d-Moll-Tonleiter komponiert. Markieren Sie die Töne dieser Tonleiter im Notentext:

Übungen zum Generalbass

Setzen Sie die Ziffernanweisungen von Johann Adolf Scheibe zu einer Basstonleiter in C-Dur aus:

6 6 6 6 6 6 5 6 6# 6 6 6 6

Zifferntabelle (Mattheson)

Signaturen-Tabelle.

	Secunden.			Tertzen.			Quarten.											
Alle Signaturen des General-Basses.	b ²	2	2	3	b	#	4	4	b ⁴	4	4	4	4	4	4	4	4	
Die dazu gehörige Füll-Stimmen.	4	4	4	5	5	5	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	

Quinten.												Sexten.											
5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3

Septimen.																							
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4

Octaven.												Nonen.											
8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3

Ein Menuett und die Molltonleiter

Diese Unterrichtseinheit bietet anhand des Menuett II aus der Französischen Suite in d-Moll BWV 812 eine Übung für das elementare Musizieren sowie zur Tempokoordination beim Spielen zu einer Aufnahme. Darüber hinaus können mit dem Spielsatz zu dieser Unterrichtseinheit die tonale Struktur und Form einer kleineren Komposition erörtert und veranschaulicht werden.

Aufgaben 1–5:

Für die gesamplte Einspielung (**Track 78**) des Spielsatzes wurden die folgenden Klänge verwendet:

- T-1: Celesta
- T-2: Marimbaphon
- T-3: Viola
- R-1: Holzblöcke (T. 1–4 und T. 9–16)
- R-2 und R-3: Tamburin
- R-5: Kastagnetten
- R-6, R-4 (T. 17–18) und R-1 (T. 19–20): Guiro

Spielsatzpartitur für das Menuett II aus der Französischen Suite in d-Moll BWV 812 bzw. die Menuettform (ABA):

Musical score for the first system (measures 1-16) of the Menuett II. The score includes staves for Celesta, Marimba, Violine, Woodblock, Tamburin, Kastagnetten, and Guiro. The Celesta and Marimba play a melodic line, while the percussion instruments provide a rhythmic accompaniment.

Musical score for the second system (measures 17-24) of the Menuett II. The score includes staves for Celesta, Marimba, Viola, Woodblock, Tamburin, Kastagnetten, and Guiro. The Celesta and Marimba play a melodic line, while the percussion instruments provide a rhythmic accompaniment.

Musical score for the third system (measures 25-32) of the Menuett II. The score includes staves for Celesta, Marimba, Viola, Woodblock, Tamburin, Kastagnetten, and Guiro. The Celesta and Marimba play a melodic line, while the percussion instruments provide a rhythmic accompaniment.



78



79

Arbeitsbogen 24 (S. 87) zur Notenanalyse des Menuetts (zum Beispiel für das Markieren der Tonleiterstruktur in der Partitur).

Track 79 – Eine originale Aufnahme des Menuetts aus der Französischen Suite in d-Moll BWV 812 (Brilliant Classics) mit dem Spielsatz (Partitur → S. 85).



80

Track 80 – Die originale Aufnahme des Menuetts aus der Französischen Suite in d-Moll BWV 812 ohne Spielsatz. Wird in der Stunde diese Aufnahme (Brilliant Classics) verwendet, können die Tonhöhenstimmen nicht gespielt, sondern müssen gesungen werden, da das Menuett in d-Moll einen halben Ton tiefer erklingt (historische Stimmung).

Anmerkungen:

Der Spielsatz kann anschließend zur Analyse verwendet werden, da er elementare Strukturen eines Menuetts verdeutlicht, zum Beispiel

- die Quintfallsequenz als Harmonik des A-Teils sowie
- die strukturelle Oberstimme (Tonleiter), die zwei Durchläufe der Quintfallsequenz umspannt. Nach acht Takten hat die strukturelle Oberstimme den V. Ton *A* erreicht (Öffnung durch die hohe Lage des tonikalen Abschlusses), nach weiteren acht Takten den Grundton *D* (Schlusswirkung durch die tiefe Lage der Tonika). Durch diese Struktur werden Form und Wirkung des A-Teils sinnlich unmittelbar erfahrbar.
- Die Rhythmusstimmen vereinfachen die Rhythmen des originalen Menuetts und verdeutlichen die Motivik (z.B. die Wiederholung sowie den Stimmtausch von rhythmischen Motiven).

Um 1750 haben Menuette eine bedeutende Rolle in der Kompositionsdidaktik gespielt. Wolfgang Amadeus Mozart beispielsweise hat das Komponieren wie viele seiner Zeitgenossen anhand von Menuetten erlernt und der Übergang zwischen seinen frühen Menuett- und Sonatenkompositionen ist fließend. Auch in Kompositionsanleitungen der Zeit finden sich Hinweise auf die Bedeutung von Menuetten für das Komponieren, so zum Beispiel in Joseph Riepels *De Rhythmopoeia, Oder von der Tactordnung*, Regensburg 1752, S. 1:

Præc. Es ist zwar keine große Ehre, Menuets zu componiren, sondern eines theils wohl gar aewissenhaft. Da aber ein Menuet, der Ausführung nach, nichts anders ist als ein Concert, eine Arie, oder Simphonie; welches du in etlichen Tagen ganz klar sehen wirst; also wollen wir immer ganz Fleiß und Verächtlich damit anfangen, um nur bloß was größeres und lobwürdiges daraus zu erlangen.
Dile. Nach meinem Erachten ist auf der Welt nichts leichter zu componiren als ein Menuet

Hätte das hier besprochene Menuett II aus BWV 812 eine förmliche Ausweitung (in die III. oder auch V. Stufe), ließe sich auch an diesem Menuett demonstrieren, wie daraus »ein Concert, eine Arie, oder eine Simphonie« hergestellt werden könnte. Aus kompositionsdidaktischer Sicht jedenfalls nehmen Menuette unter den Tänzen eine Sonderstellung ein und stehen dem Thema *Sonatenhauptsatzform* näher als dem Thema *Suite* und *Tanz*.

Forschungsbeiträge:

- »Einführung«, in: *Musiktheoretische Quellen 1750-1800. Gedruckte Schriften von J. Riepel, H. Chr. Koch, J. F. Daube und J. A. Scheibe*. Mit einem Vorwort und einer Bibliographie von Stefan Eckert und Ulrich Kaiser, Berlin 2007, S. 5-79
- Ulrich Kaiser, *Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W. A. Mozarts Kompositionen 1761-1767*, Kassel 2007
- Ulrich Kaiser, »Da aber ein Menuet, der Ausführung nach, nichts anders ist als ein Concert, eine Arie oder Simphonie oder: Menuettimprovisation als Methode der Werkanalyse«, in: Kongressbericht der GMTW in Weimar 2006, Druck in Vorbereitung

Die Molltonleiter als Struktur

Bach hat das Menuett II der Französischen Suite in d-Moll über eine d-Moll-Tonleiter komponiert. Die Töne der Tonleiter erklingen nicht immer im Bass und sind zum Teil gut versteckt. Markieren Sie im Notentext die Töne, die zu dieser Tonleiter gehören könnten:

Menuet II.

The score consists of six systems of piano accompaniment. Each system has a treble staff and a bass staff. Small 'm' symbols are placed above the following notes (system by system):
System 1: Treble staff (measures 1-2), Bass staff (measure 1).
System 2: Treble staff (measures 3-4, 5-6, 7-8), Bass staff (measures 3-4).
System 3: Treble staff (measures 9-10), Bass staff (measures 9-10).
System 4: Treble staff (measures 11-12), Bass staff (measures 11-12).
System 5: Treble staff (measures 13-14), Bass staff (measures 13-14).
System 6: Treble staff (measures 15-16), Bass staff (measures 15-16).

Strukturstimme

A single staff of music in treble clef, 3/4 time signature, showing the D minor scale: D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4.

Tonleiter-Kreuzworträtsel

Über diese Unterrichtseinheit können die Strukturen der Dur- und Molltonleiter spielerisch vermittelt sowie die Fähigkeit zum Notieren der Tonleitern geübt werden.

Es gibt grundsätzlich zwei Vorgehensweisen, um Intervallgrößen und Skalen bestimmen zu können:

1. Eine Vorgehensweise, die historisch orientiert ist. Sie geht von den sieben Stammtönen aus, wobei die Veränderung von Intervallgrößen durch Verfärbung (Vorzeichenanwendung) der Stammtöne gewährleistet wird (das heißt, die Töne *Cis* und *Des* sind Verfärbungen unterschiedlicher Stammtöne).
2. Eine Vorgehensweise, die systematisch-mathematisch orientiert ist. Sie geht vom gleichstufig-temperierten Tonsystem aus und differenziert über die 12 Tonhöhenklassen hinaus nicht weiter (das heißt, die Töne *Cis* und *Des* repräsentieren die gleiche Tonhöhenklasse). Die Tonhöhenklassen werden durch Zahlen gekennzeichnet, wodurch mathematische Operationen ermöglicht werden.

Beide Vorgehensweisen haben Vor- und Nachteile.

Die historische Vorgehensweise eignet sich besser zum Verständnis alter Musik und hat keine Probleme bei der Erklärung von Enharmonik, da alterierte Intervalle immer Verfärbungen nicht-alterierter Stammtöne sind. Die Intervalle H–Cis und H–Des beispielsweise sind offensichtlich verschieden, weil das erste Intervall eine Verfärbung des Stammtönenintervalls H–C (= Sekunde) ist, das zweite die Verfärbung des Stammtönenintervalls H–D (= Terz) zeigt. Im Vorhandensein des Wissens um die Größe von Stammtönenintervallen (H–C = kleine Sekunde bzw. H–D = kleine Terz) sind die Ableitungen durch Verfärbung einfach zu verstehen (vergrößerte kleine Sekunde = große Sekunde bzw. verkleinerte kleine Terz = verminderte Terz).

Die systematisch-mathematische Vorgehensweise eignet sich besser zum Verständnis vieler musikalischer Stile des 20. Jahrhunderts, zum Beispiel für Dodekaphonie oder serielle Musik. Auf der einen Seite können anhand der Klaviertastatur und einer Durchnummerierung der Töne sehr leichte Rechenoperationen durchgeführt werden ($6 - 2 = 4$, das heißt: übermäßige Quarte C–Fis minus große Sekunde Fis–E = große Terz C–E), auf der anderen ist eine enharmonische Differenzierung nicht möglich, da die Zahlenoperation auch für verminderte Quinte minus große Sekunde = große Terz zutrifft.

Aufgabe 1: Bestimmen von Tonleitern, die systematisch-mathematisch noch ohne Fehler möglich sind.

1. H–Cis–Dis–E–Fis–Gis–Ais
2. Gis–Ais–H–Cis–Dis–E–Fis
3. Des–Es–F–Ges–As–B–C
4. B–C–Des–Es–F–Ges–As

Lösung Kreuzworträtsel:

¹ C	D	² E	F	³ G	A	⁴ H
D		Fis		A		Cis
⁵ Es	F	G	As	B	C	D
F		A		C		E
⁶ G	A	H	C	D	E	Fis
As		C		Es		G
⁷ B	C	D	Es	F	G	A

Aufgabe 2: Bestimmen von Tonleitern, die systematisch-mathematisch nicht mehr ohne Fehler möglich sind, z.B.

1. Fis–Gis–Ais–H–Cis–Dis–Eis. Problem: Richtige Benennung des Tones Eis.
1. Ges–As–B–Ces–Des–Es–F. Problem: Richtige Benennung des Tones Ces.

Recherche: Suchmaschine → Eingabe: *enharmonische Verwechslung* → Fund: *Enharmonische Verwechslung* – Wikipedia

(http://de.wikipedia.org/wiki/Enharmonische_Verwechslung) mit guten Informationen zum Thema.

Weiterführende Literatur und Links:

- Historische Vorgehensweise zur Erschließung des Tonsystems in: Ulrich Kaiser, *Gehörbildung. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse. Ein Lehrgang mit historischen Beispielen*. Grundkurs, Bärenreiter Studienbücher Musik Bd. 10 (= BSM 10), mit Audio-CD, Kassel 1998.
- Präsentationen zur systematisch-mathematischen Darstellung des Tonsystems (Tonleitern, Pentatonik etc.) auf musiktheorie-aktuell.de: <http://www.musiktheorie-aktuell.de/slideshows.aspx>

Zirkeln ist out: Der Quintenturm

Mit dieser Unterrichtseinheit wird der Versuch unternommen, die Vorstellung des Quintenzirkels durch die des Quintenturms abzulösen. Der Sinn liegt darin, dass die Vorstellung eines Kreises (Zirkel) weder der Entstehung des Tonsystems angemessen ist (in dem beispielsweise die Töne *Dis* und *Es* vollkommen unterschiedlich positioniert waren) noch eine Semantik der Tonarten nahelegt. Demgegenüber erlaubt die Vorstellung des Quintenturms die Entstehung des diatonischen Tonsystems aus pythagoräischen Konsonanzen (zum Beispiel Heptatonik: $F-C-G-D-A-E-H = C-D-E-F-G-A-H$ oder Pentatonik: $C-G-D-A-E = C-D-E-G-A$) oder die Vorstellung von ›hohen‹ und ›tiefen‹ Tonarten (zum Beispiel Ges-Dur und Fis-Dur). Diese Vorstellung kann aufgrund von Konnotationen für Werkinterpretationen hilfreich sein, zum Beispiel für ein Verständnis der Tonartenwahl am Ende von Verismo-Opern, wenn Tote auf der Bühne liegen (Tosca es-Moll, Traviata des-Moll, Cavalleria Rusticana f-Moll, Aida Ges-Dur, im Gegensatz beispielsweise zu Verklärungsopern Lohengrin A-Dur, Tristan H-Dur etc.). Oder es fördert ein Verständnis dafür, wenn in der Winterreise von Franz Schubert die Erinnerungen des Protagonisten an die verlorene Liebe in relativ tiefen Tonarten besungen werden usw.

Für seriöse Erklärungen zur Tonartencharakteristik ist jedoch nicht nur die Position im Quintenturm bedeutsam, sondern auch andere Faktoren sind zu berücksichtigen:

- **Besetzung** – Spezifische Tonarten sind für bestimmte Besetzungen und diese für bestimmte Anlässe charakteristisch. So kann D-Dur beispielsweise eine besonders festliche Tonart sein, weil D-Dur das Mitspielen von Trompeten in *D* begünstigt und es sich damit für festliche Anlässe wie Weihnachten durchgesetzt hat. Wenn Trompeten spielen, sind übrigens die Pauken nicht fern (»mit Pauken und Trompeten«), weil Trompeter und Pauker in Ständen organisiert waren, zur Hofmusik gehörten und ohne herrschaftliche Erlaubnis nicht einfach an bürgerlichen Lustbarkeiten teilnehmen durften. Das g-Moll wiederum könnte seinen häufig individuell-leidenden Ausdruck dadurch bekommen haben, dass in der Opera seria ein nach *G* transponiertes Dorisch für die hohen Stimmlagen – also für die Stimm Lage des leidenden Helden (Tenor) und seiner Angebeteten (Sopran) – hervorragend geeignet ist.
- **Historische Stimmung** – Der Charakter einer Tonart kann durch eine historische Stimmung bedingt sein. Zum Beispiel konnten Quinten abwärts minimal größer intoniert werden als Quinten aufwärts, wodurch die Terz *f-as* beispielsweise kleiner als eine natürliche Terz wird. Dadurch erhält diese kleine Terz – wie auch die Terz *c-es* – einen ›nervöseren‹ Ausdruck als die kleine Terz *d-f*.
- **Geschichte des Tonsystems** – Der Charakter einer Tonart kann in der Geschichte des Tonsystems begründet sein, weil zum Beispiel die Tonart h-Moll als Tonart des ›Wahnsinns‹ (z.B. in Bachs h-Moll-Fuge aus dem WtKl I oder der Wahnsinns-Arie der Lucia di Lammermoor) im alten Tonartensystem keinen Vorläufer hat (und damit nicht in der Normalität gegründet war, das Lokrische ist eine geschichtlich spätere Erfindung). Ein h-Moll kann aber auch Paralleltonart der festlichen Tonart D-Dur sein und einen entsprechenden Charakter aufweisen.
- **Gattungsgeschichte** – Der Charakter einer Tonart kann gattungsgeschichtliche Gründe haben, zum Beispiel dürfte die fulminante C-Dur-Stelle »und es ward Licht« in Haydns Schöpfung, die bereits zu Haydns Lebzeiten bekannt geworden ist, es später lebenden Komponisten unmöglich gemacht haben, in dieser Tonart ›Dunkelheit‹ auszudrücken.

Diese kleine Liste, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, dürfte zeigen, dass das Thema Tonartencharakteristik sehr komplex ist, wenn es seriös behandelt werden soll. Die Vorstellung des Quintenturms allerdings kann in einigen Fällen das Verständnis für die Wahl einer spezifischen Tonart erleichtern.

Aufgabe 1:

gis-Moll = + 5 Q(uinten); Des-Dur = - 5 Q; es-Moll = - 6 Q; Es-Dur = - 3 Q; A-Dur = + 3 Q und dis-Moll = + 6 Q

Aufgabe 3: Der Rezitativabschnitt erklingt in es-Moll.



81

Aufgabe 2:**Track 81**

1. Zweistimmige Invention in c-Moll BWV 773
2. Zweistimmige Invention in E-Dur BWV 777
3. Zweistimmige Invention in A-Dur BWV 783
4. Dreistimmige Sinfonia c-Moll BWV 788
5. Dreistimmige Sinfonia in f-Moll BWV 795

Arbeitsbogen (S. 91) zum Bestimmen der Tonarten dieser Stücke.

Aufgabe 3:**Track 82 – Rezitativ**

Vorgehensweise zur Bestimmung der Tonart:



1. Alle vorkommenden Töne als Skala notieren:
2. Die Skala ergibt die harmonische Molltonleiter, die sich nicht über eine Generalvorzeichnung chiffrieren lässt. Als Generalvorzeichnung kann nur die natürliche Molltonleiter angegeben werden:



3. Die Tonart lautet es-Moll:

Dass die Phrase mit einem öffnenden Halbschluss bzw. einer phrygischen Wendung schließt, dürfte an der Vertonung einer offenen Frage liegen (»Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?«). Die phrygische Wendung hat insbesondere in Vokal- bzw. Opernmusik eine lange Tradition.

Link:

- Tutorial zur phrygischen Wendung als Fragetopos auf [musiktheorie-aktuell.de](http://www.musiktheorie-aktuell.de)
<http://www.musiktheorie-aktuell.de/tutorials/fragetopos.aspx>

Die Tonart es-Moll könnte motiviert sein durch ihre Entfernung zum Ton C. Die Entfernung von Es zu C (- 6 Q) kann als Symbol für die Entfernung des Menschen zu Gott interpretiert werden, als Jesus Christus durch Menschen gekreuzigt wurde.

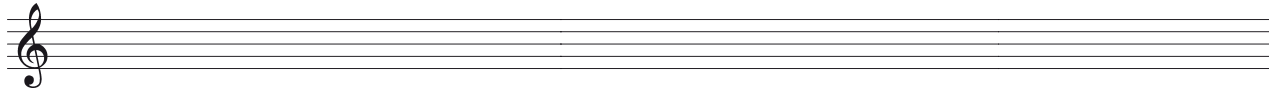
Darüber hinaus könnten die in der es-Moll-Phrase vorkommenden Dreiklänge aufgrund historischer Stimmung auch sehr unsauber geklungen haben. Dieser Umstand könnte wiederum erklären, warum Bach die Tonart es-Moll als Sinnbild für die Unvollkommenheit des Menschen gewählt hat.

Zur Tonartenbestimmung

Untersuchen Sie das folgende Notenbeispiel aus der Matthäuspassion und achten Sie insbesondere auf den Vorrat an Tönen, den Bach hier verwendet:

Das ist: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich ver-las-sen?

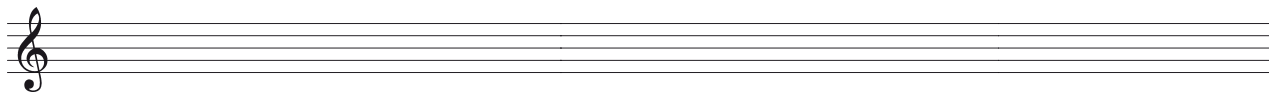
5 3_b b 6_b 4 7_b 4 2 5 6 b



Notieren Sie alle in dem Notenbeispiel vorkommenden Noten in das folgende leere Notensystem (oben). Als Ergebnis erhalten Sie eine

über der gewichtigen Bassnote

Notieren Sie für diese Tonart auch die natürlich Molltonleiter mit Generalvorzeichnung:



Bestimmen Sie abschließend, wiewiele Quinten und in welcher Richtung (oberhalb, unterhalb) die folgenden Tonarten von dem 0-Level (C-Dur/a-Moll) entfernt sind:

Es-Moll liegt _____ Quinten _____ dem 0-Level

E-Dur liegt _____ Quinten _____ dem 0-Level

B-Dur liegt _____ Quinten _____ dem 0-Level

g-Moll liegt _____ Quinten _____ dem 0-Level

H-Dur liegt _____ Quinten _____ dem 0-Level

Ges-Dur liegt _____ Quinten _____ dem 0-Level

Bachs Instrumente und das Problem der Aufführungspraxis

Aufgabe 1:

Auf der Seite des Unterrichtshefts sind von links nach rechts zu sehen: Fagott (um 1870 mit Heckelsystem, zum Vergleich mit einem Barockfagott siehe die Abb. rechts), Viola, Violine, Pochette (Tanzmeistergeige), Corno da caccia (Jagdhorn) und Barockoboe.

Bach verwendet in der Matthäuspassion Violine, Viola, Oboe und Fagott. Das Fagott gehörte zur Basso-continuo-Instrumentengruppe. Als Harmonieinstrumente des Basso continuo konnten Orgel, Orgelpositiv, Cembalo (im Frühbarock auch das Regal), Spinett, Laute, Theorbe, Gitarre oder Harfe eingesetzt werden. Als Bassinstrumente waren Violoncello, Viola da gamba, Violone, Fagott (im Frühbarock auch Bassdulzian), Rankett sowie die Posaune im Gebrauch. In größeren Besetzungen konnten mehrere Akkord- und Bassinstrumente abwechselnd oder gemeinsam eingesetzt werden.

Aufgaben 2 und 3:

Das grundsätzliche Problem der Aufführungspraxis lässt sich wie folgt fokussieren:

Die ›Intention des Komponisten‹, die von einer spezifischen Musikwissenschaft immer noch als Autorität beschworen wird, ist eine Schimäre. Natürlich lässt sich darüber spekulieren, dass, wenn dieses und jenes historisch gegeben war, der Komponist dieses und jenes beabsichtigt haben könnte. Doch Alltagserfahrungen lehren uns, dass auf das gleiche Faktum (die Schule fängt wieder an) der eine Mensch so (na endlich!) und der andere anders (schon wieder?) reagiert. Über das Denken von Menschen (also auch über ihre ›Intentionen‹), lässt sich daher trefflich spekulieren, nicht aber wissenschaftlich seriös reden. Scheidet die Komponistenintention aus, kann man sich nicht mehr auf eine fiktive Autorität stützen, sondern muss Argumente für die eigenen Anschauungen finden (z.B.: »Ein historisches Instrumentarium halte ich für sinnvoll, weil man sich dann besser vorstellen kann, dass Musik vor 250 Jahren ganz anders geklungen hat als heute« oder »Warum sollte man technische Unvollkommenheiten historischer Instrumente in Kauf nehmen, wenn man diese Instrumente heute viel besser bauen kann?«). Das grundsätzliche Problem, das verschiedene Argumentationsstrategien ermöglicht, liegt darin, dass sich bis zu einem gewissen Grad zwar historische Aufführungsgegebenheiten rekonstruieren lassen, nicht aber damalige Hörgewohnheiten. Wir können auch eine historisch informierte Aufführungspraxis nur mit unserem heutigen Bewusstsein wahrnehmen.

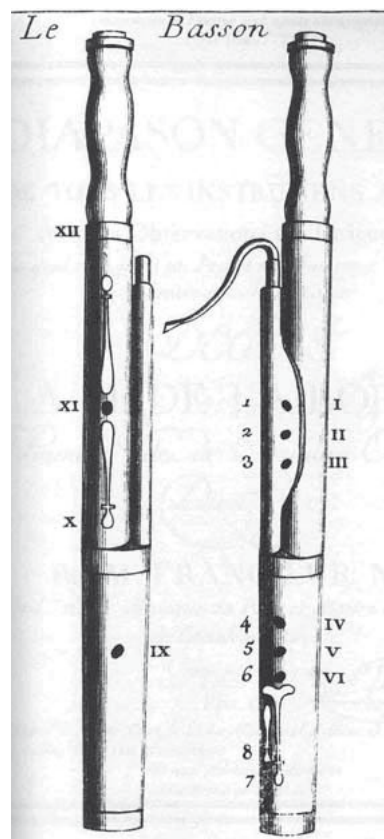
Arbeitsbogen 25 mit Zitaten als Grundlage zur Diskussion zum Thema *historische Aufführungspraxis*.

Das im Text des Unterrichtshefts verwendete Zitat von J. J. Quantz im Kontext:

3. §.

Ueberhaupt ist auf der Flöte der Ton (sonus) der allergefälligste, welcher mehr einem Contralt als Sopran; oder welcher denen Tönen, die man bey dem Menschen die Bruststimme nennet, ähnlich ist. Man muß sich, so viel als möglich ist, bemühen, den Ton derjenigen Flötenspieler zu erreichen, welche einen hellen, schneidenden, dicken, runden, männlichen, doch dabey angenehmen Ton, aus der Flöte zu ziehen wissen.

Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* [...],
Berlin 1752, IV. Hauptstück (Von dem Ansatz), S. 41.



Barockfagott, Abbildung
Wikipedia (User: Gmaitre)

HIP – Historically informed performance (practice)

Studieren Sie die folgenden Zitate aus dem 18. Jahrhundert, und diskutieren Sie deren Bedeutung für eine historisch informierte Aufführungspraxis:

§ 9

Der Vortrag ist fast bey keinem Menschen wie bey dem andern, sondern bey den meisten unterschieden. Nicht allezeit die Unterweisung in der Musik, sondern vielmehr auch zugleich die Gemüthsbeschaffenheit eines jeden, wodurch sich immer einer von dem andern unterscheidet, sind die Ursachen davon. Ich setze den Fall, es hätten ihrer viele bey einem Meister, zu gleicher Zeit, und durch einerley Grundsätze die Musik erlernen; sie spielten auch in den ersten drey oder vier Jahren in einerley Art. Man wird dennoch nachher erfahren, daß wenn sie etliche Jahre ihren Meister nicht mehr gehöret haben, ein jeder einen besondern Vortrag, seinem eigenen Naturelle gemäß, annehmen werde; so fern sie nicht pure Copeyen ihres Meisters bleiben wollen. Einer wird immer auf eine bessere Art des Vortrages verfallen als der andere.

Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* [...], Berlin 1752, XI. Hauptstück. Vom guten Vortrage im Singen und Spielen überhaupt.

§ 12

Durch diese und dergleichen nützliche Beobachtungen, muß man die Gleichheit des Tones zu erhalten sich alle Mühe geben; welche Gleichheit aber auch bey Abwechslung des Starken (forte) mit dem Schwachen (piano) allezeit muß beybehalten werden. Denn das piano bestehet nicht darinnen, daß man den Bogen geschwind von der Violin weglasse, und nur ganz gelind über die Seyten hinglitsche; dadurch ein ganz anderer und pfeifender Ton entstehet: sondern die Schwäche muß die nämliche Klangart haben, welche die Stärke hatte; nur daß sie nicht so laut in die Ohren fällt. Man muß also den Bogen von der Stärke so in die Schwäche führen, daß allezeit ein guter, gleicher, singbarer und, so zu reden, runder und fetter Ton gehöret wird [...]

Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, 1756
Fünfte Hauptstück, S. 107.

§ 5

Bei einem Recitative mit aushaltenden begleitenden Instrumenten bleibt man auf der Orgel blos mit der Grundnote im Pedale liegen, indem man die Harmonie bald nach dem Anschlage mit den Händen aufhebet. Die Orgeln sind selten rein gestimmt, und folglich würde die Harmonie zu den erwehnten Recitativten, welche oft chromatisch ist, sehr widrig klingen, und sich mit der Begleitung der übrigen Instrumente gar nicht vertragen. Man hat oft zu thun, ein Orchester, welches nicht das schlechteste ist, in diesem Falle reinklingend zu machen. Das Harpeggio fällt überhaupt auf dem Pfeifwerke weg. Ausser der gebrochenen Harmonie brauchet man auch auf den übrigen Clavierinstrumenten zu der Begleitung der Recitative keine andere Manier und Zierlichkeit.

Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*,
Teil 1, Berlin 1753; Teil 2, Berlin 1762. Dieser Abschnitt befindet sie im
38. Capitel, Vom Recitativ, S. 316.

Bach und die Romantik

Mit dieser Unterrichtseinheit können exemplarisch die Verhältnisse zweier ausgewählter Komponisten des 19. Jahrhunderts bzw. frühen 20. Jahrhunderts (Felix Mendelssohn und Ferruccio Busoni) zu Bach thematisiert sowie das Prinzip der Aneignung durch Bearbeitung veranschaulicht werden (vgl. hierzu Unterrichtsheft → S. 7 und Kommentarheft → S. 21–23). Darüber ermöglicht diese Unterrichtseinheit einen guten thematischen Anschluss an die Themen Variation (Unterrichtsheft → S. 11), Kommentarheft → S. 33) bzw. Passaglia/Chaconne (Unterrichtsheft → S. 12–13, Kommentarheft → S. 34–39) sowie Lamentobass (Unterrichtsheft → S. 10, S. 11, S. 13, S. 19 und S. 26, Kommentarheft S. 17, S. 32, S. 33, S. 36 und S. 50).

Arbeitsbogen 26 (S. 95) zum Vergleichen des Autographs der Fuge in C-Dur aus dem Wohltemperierten Klavier Bd. 1 von J. S. Bach mit einer Notenausgabe der Fuge aus dem 19. Jahrhundert (Ferruccio Busoni). Der Kritik an seinen zahlreichen Änderungen in seinen Bach-Ausgaben begegnete Busoni, dass er Bachs schöpferischen Gedanken zwar für vollkommen halte, nicht aber dessen musikalische oder satztechnische Umsetzung.



82–84

Arbeitsbogen 27 (S. 96) mit Busonis Auffassung zur Notation. Dieser Text kann zur Grundlage einer Diskussion über Busonis Bach-Ausgaben verwendet werden.

Aufgabe 1:

Arbeitsbogen 28 (S. 97) zu einer Variation aus der Chaconne J. S. Bachs für Violine solo sowie Bearbeitungen dieser Variation durch Felix Mendelssohn und Ferruccio Busoni.

Track 82–84 – Originale Aufnahme (Brilliant Classics) und gesamlete Einspielungen der Variation von Mendelssohn und Busoni.

Aufgabe 2:

An dem im Unterrichtsheft gegebenen Zitat könnten die folgenden Punkte auffallen:

- Die Formulierung »machte einige zweckmäßige Abkürzungen« ist befremdlich vor dem Hintergrund einer historisch informierten Aufführungspraxis.
- Die Aussage »instrumentierte das Rezitativ« ebenfalls (vgl. mit der Anschauung Busonis)
- Verwundern könnte auch das »Staunen, daß ein solches Werk existierte«, da angesichts der heutigen Musikproduktion niemand darüber verwundert sein dürfte, etwas nicht zu kennen.
- Die Formulierung »durch alle Stände hindurch« müsste zumindest auf heutige Verhältnisse übertragen werden, da der Begriff »Stände« nicht mehr üblich ist.

Bach und die Romantik

Vergleichen Sie den Beginn der Fuge in C-Dur der Handschrift Bachs mit der Notenausgabe von Ferruccio Busoni aus dem 19. Jahrhundert. Untersuchen Sie, welche Anweisungen im Notentext rechts durch das Autograph (links) autorisiert sind und welche der Klaviervirtuose und Komponist Busoni hinzugefügt hat.

Fuga I, a. 4.
Moderato, quasi Andante.

The score includes the following annotations and markings:

- Dynamic markings:** *mf*, *meno f*, *p*, *quasi f*, *quasi f B*, *quasi f*.
- Performance directions:** A, B, S, T.
- Fingering:** Various numbers (1-5) are placed above or below notes to indicate fingerings.
- Tempo:** Moderato, quasi Andante.

Ferruccio Busoni

Ferruccio Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* erschien 1907 und enthält Überlegungen zu neuen Tonskalen, Sechsteltensystemen und auch Visionen der Möglichkeit elektrisch erzeugter Klänge. Die Publikation einer überarbeiteten Fassung 1916 löste eine heftige Debatte aus, in der sich Hans Pfitzner 1917 mit einer konservativen Schrift *Futuristengefahr* zu Wort meldete. Diskutieren Sie die sich in dem folgenden Text spiegelnden Anschauungen Busonis vor dem Hintergrund seiner Notenausgaben von Werken Johann Sebastian Bachs.

§ 5

[...]

Die Notation, die Aufschreibung, von Musikstücken ist zuerst ein ingeniöser Behelf, eine Improvisation festzuhalten, um sie wiedererstehen zu lassen. Jene verhält sich aber zu dieser wie das Portrait zum lebendigen Modell. Der Vortragende hat die Starrheit der Zeichen wieder aufzulösen und in Bewegung zu bringen.

Die Gesetzgeber aber verlangen, daß der Vortragende die Starrheit der Zeichen wiedergebe, und erachten die Wiedergabe für umso vollkommener, je mehr sie sich an die Zeichen hält.

Was der Tonsetzer notgedrungen von seiner Inspiration durch die Zeichen einbüßt, das soll der Vortragende durch seine eigene wiederherstellen.

Den Gesetzgebern sind die Zeichen selbst das Wichtigste, sie werden es ihnen mehr und mehr; die neue Tonkunst wird aus den alten Zeichen abgeleitet, sie bedeuten nun die Tonkunst selbst.

Läge es nun in der Macht der Gesetzgeber, so müßte ein und dasselbe Tonstück stets in ein und demselben Zeitmaß erklingen, sooft, von wem und unter welchen Bedingungen es auch gespielt würde.

Es ist aber nicht möglich, die schwebende expansive Natur des göttlichen Kindes widersetzt sich; sie fordert das Gegenteil. Jeder Tag beginnt anders als der vorige und doch immer mit einer Morgenröte. Große Künstler spielen ihre eigenen Werke immer wieder verschieden, gestalten die Augenblicke um, beschleunigen und halten zurück - wie sie es nicht umsetzen konnten - und immer nach den gegebenen Verhältnissen jener "ewigen Harmonie".

Da wird der Gesetzgeber unwillig und verweist den Schöpfer auf dessen eigene Zeichen. So wie es heute steht, behält der Gesetzgeber recht.

›Notation‹ (›Skription‹) bringt mich auf Transkription: gegenwärtig ein recht mißverständlicher, fast schimpflicher Begriff. Die häufige Opposition, die ich mit ›Transkriptionen‹ erregte, und die Opposition, die oft unvernünftige Kritik in mir hervorrief, veranlaßten mich zum Versuch, über diesen Punkt Klarheit zu gewinnen. Was ich endgültig darüber denke, ist: Jede Notation ist schon Transkription eines abstrakten Einfalls. Mit dem Augenblick, da die Feder sich seiner bemächtigt, verliert der Gedanke seine Originalgestalt. Die Absicht, den Einfall aufzuschreiben, bedingt schon die Wahl von Taktart und Tonart. Form- und Klangmittel, für welche der Komponist sich entscheiden muß, bestimmen mehr und mehr den Weg und die Grenzen.

Im übrigen muten die meisten Klavierkompositionen Beethovens wie Transkriptionen vom Orchester an, die meisten Schumannschen Orchesterwerke wie Übertragungen vom Klavier - und sind's in gewisser Weise auch.

Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Triest 1907.

Bach und die Romantik

Vergleichen Sie eine Variation aus Bachs Ciaccona für Violine solo in d-Moll mit ihrer Bearbeitung durch Felix Mendelssohn und Ferruccio Busoni. Beschreiben Sie auffällige Unterschiede zwischen den Beispielen.

Variation aus der Ciaccona in d-Moll für Violine solo:

The image shows the original variation of the Ciaccona in D minor for Violin solo. It consists of two staves of music. The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. The music features a series of eighth-note patterns, with some measures containing sixteenth-note runs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

Die gleiche Stelle in der Bearbeitung von Felix Mendelssohn:

The image shows the same passage from the Ciaccona in D minor as arranged by Felix Mendelssohn. It is a piano arrangement consisting of four staves: two for the violin (treble and bass clefs) and two for the piano accompaniment (treble and bass clefs). The piano part features a prominent bass line with chords and some melodic fragments. The violin part is more ornate than the original, with some notes marked with accents. The key signature and time signature are the same as the original.

Die gleiche Stelle in der Bearbeitung von Ferruccio Busoni:

The image shows the same passage from the Ciaccona in D minor as arranged by Ferruccio Busoni. It is a piano arrangement consisting of four staves: two for the violin (treble and bass clefs) and two for the piano accompaniment (treble and bass clefs). The piano part is more complex and virtuosic than Mendelssohn's, with many sixteenth-note runs and triplets. The violin part is also more technically demanding, with many sixteenth-note runs and triplets. The key signature and time signature are the same as the original. The score includes dynamic markings such as *fz*, *marcatiss.*, and *ten.*

Bach heute

Diese Unterrichtseinheit bietet viele Beispiele für die Bedeutung der historischen Figur Johann Sebastian Bach für das heutige Konzertleben, die Wirtschaft, Wissenschaft etc. Informationen und Links zu den in der Unterrichtseinheit genannten Punkten:

Zu 1.:

- 10/2011 waren Aufnahmen vom Jacques Loussier Trio unter folgenden Links verfügbar:
<http://www.youtube.com/watch?v=Dtqevc1QrSY> (Cembalokonzert D-Dur u.a.)
http://www.youtube.com/watch?v=4xng_QbhHGY (Toccatina und Fuge in d-Moll)
<http://www.youtube.com/watch?v=xyqvoK6RXnQ> (Italienisches Konzert) u.v.a.
<http://www.youtube.com/watch?v=gQZw3nema0Q> (Reinhardt/Grappelli/South: d-Moll Konzert f. zwei Violinen)

Zu 2.:

- http://www.youtube.com/watch?v=_riEr7TezDU (d-Moll Konzert f. zwei Violinen). Anmerkung: Allein in den letzten Wochen vor Veröffentlichung des Kommentarheftes wurden einige Videos zu Aufnahmen der *Swingle Singers* aus dem Netz genommen, da die GEMA derzeit die Rechte nicht einräumt. Bitte auf Youtube aktuell nachschauen, ob Aufnahmen der *Swingle Singers* verfügbar sind.

Zu 3.:

- <http://www.youtube.com/watch?v=aGDZc9bdUZM> (Toys, Lovers Concerto nach dem Bach zugeschriebenen Menuett von Petzold)
- <http://www.youtube.com/watch?v=OGn-YqI9IHY&feature=related> (Ekseption: d-Moll Toccatina, vgl. unter 4. und 7.)
- http://www.youtube.com/watch?v=_NBsJa-H978 (Apollo 100: »Jesus bleibet meine Freude«)
- <http://www.youtube.com/watch?v=N2RNe2jwHE0> (Jethro Tull: Bourée)
- <http://www.youtube.com/watch?v=xgOAc1Qx1ng> (ELP: Invention in d-Moll)

Zu 4.:

- <http://www.youtube.com/watch?v=s8f2KYcd6VM> (Mae: E-Dur Präludium für Violine solo)
- http://www.youtube.com/watch?v=Hg8Fa_EUQqY (Mae: Toccatina/Fuge in d-Moll)
- http://www.youtube.com/watch?v=y_NPHk-Bjsg (Garret: Toccatina/Fuge in d-Moll)
- <http://www.youtube.com/watch?v=ihW2j17esZc> (irre Performance mit Gürtler & Igudesman)

zu 5:

- <http://www.youtube.com/watch?v=INyjkRlgO5s> (Sweetox – Everything's gonna be alright)
- <http://www.youtube.com/watch?v=TydamlImcEY&feature=related> (Flying Steps - Flying Bach, vom Breakdance beeinflusste Körperakrobatik zur Musik Bachs)

zu 6.:

- <http://www.youtube.com/watch?v=ArKNW-zovsA> (Carlos Futura - Bach for computers)
- <http://www.youtube.com/watch?v=eLlnsjoKwtE>

Diverses:

- <http://www.youtube.com/watch?v=ElAXUiiFXic> (Izumrud: Bach-dance, d-Moll Toccatina)
- <http://www.youtube.com/watch?v=G5kc5lxtbBk> (Song über das Bach zugeschriebene Menuett Petzolds)

Zu 8.:

- Die genannten Bachfeste waren (10/2011) mit ihren Konzertprogrammen über eine Suchmaschine leicht auffindbar und abrufbar.

Zu 9.:

- Bachmuseum Leipzig: <http://www.bach-leipzig.de/index.php?id=41>
Bachhaus Eisenach: <http://www.bachhaus.de/>

Zu 10.:

- Filmauswahl: Johann Sebastian Bachs vergebliche Reise in den Ruhm – Spielfilm, 107 Min., DDR, BR Deutschland 1979/1980, Regie: Victor Vicas, Produktion: DEFA, ZDF.
Johann Sebastian Bach – TV-Film in vier Teilen, DDR, Ungarn 1983/1984, Regie: Lothar Bellag, Ulrich Thein als Johann Sebastian Bach, Angelika Waller als Maria Barbara Bach.
Ein Denkmal für Johann Sebastian – Dokumentation 19 Min., DDR, 1984, Regie: Peter Milinski, Produktion: DEFA-Studio f. Dokumentarfilme, Bereich Kinofilm Kleinmachnow, AG Effekt, Matthias Eisenberg, Gewandhausorganist, u. Hans Wintoch, Rockmusiker, äußern sich über ihre Haltung zu Johann Sebastian Bach.
Johann Sebastian Bach – Stationen seines Lebens (2 Folgen), – Dokumentation, DDR, 1984, Regie: Peter Milinski, Produktion: DEFA-Studio f. Dokumentarfilme, Bereich Kinofilm.
Mein Name ist Bach – Spielfilm, 99 Min., Deutschland, Schweiz, 2002/2003, Regie: Dominique de Rivaz, schildert das Treffen von Bach (Vadim Glowna) und Friedrich II. (Jürgen Vogel) 1747.
Chronik der Anna Magdalena Bach – Spielfilm, 90 Min., D 1967. Regie: Jean Marie Straub und Danièle Huillet; Gustav Leonhardt als Johann Sebastian Bach, Christiane Lang-Drewanz als Anna Magdalena Bach, mit Concentus Musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt, Schola Cantorum Basiliensis, August Wenzinger, Knabenchor Hannover.
Great Composers (BBC TV series) – Leben und Werk von J.S. Bach (englisch), 8 Teile.

Alle Links waren zur Zeit der Fertigstellung des Kommentarheftes erreichbar. Allerdings müssen bei Youtube relativ häufig Videodateien aus rechtlichen Gründen aus dem Netz genommen werden. Die Gültigkeit der angegebenen Links lässt sich daher leider nicht garantieren. Wenn Beispiele aus dem Netz genommen worden sind, erscheinen sie jedoch nicht selten recht schnell wieder unter einer anderen Adresse. Die Suche lohnt sich also von Zeit zu Zeit. Bleibt zu hoffen, dass die Gema noch begreifen wird, dass Youtube ein sehr wichtiger Werbekanal für die Musikindustrie ist.

Link:

<http://www.welt.de/wirtschaft/webwelt/article13760064/Musikfans-sehen-bei-Youtube-weiter-schwarz.html?wtmc=google.editorspick>



AnaVis
Unterrichtssoftware
von Learningmedia



AnaVis – Die Software zur Visualisierung musikalischer Analysen

Software für den Musikunterricht gibt es wenig. Insbesondere, wenn es um das ungeliebte Analysieren von Musik geht. Mit AnaVis lassen sich Analysen allein über das Hören und ohne musiktheoretische Vorkenntnisse veranschaulichen. Probieren Sie es aus: Analysieren mit AnaVis macht Spaß!

Mit AnaVis kann man durch einfaches Klicken mit der Maus während des Hörens Musikstücke einteilen. Durch verschleddgetrennt. Darüber hinaus lassen sich unterschiedliche Analysen mit AnaVis vergleichend darstellen.

Aus der Praxis für die Praxis: Durch den regelmäßigen Einsatz im Musikunterricht haben wir vielfältige Anregungen bekommen und konnten viele Verbesserungen integrieren.

Auf diese Weise ist ein rundum praktisches Tool entstanden, das einen schüleraktiven Musikunterricht ermöglicht. Haben wir Ihr Interesse geweckt? Dann können Sie AnaVis unter der folgenden Adresse downloaden:
<http://www.anavis.de>



- AnaVis ermöglicht die Visualisierung musikalischer Analysen.
- Das Erstellen von Analysen erfolgt in AnaVis über das Hören und erfordert keine musiktheoretischen Vorkenntnisse.
- Liedtext und Akkordsymbole lassen sich in AnaVis auf einfache Weise anzeigen.
- AnaVis enthält zahlreiche Zusatzmodule, die das Arbeiten erleichtern, z. B. vorgefertigte Paletten, hochauflösenden Bild- und Vektorgrafikeport usw.
- AnaVis ist eine Freeware, das heißt: im vollen Funktionsumfang kostenlos.

Web: <http://www.anavis.de>
E-Mail: info@anavis.de
Andreas Helmberger
Badladestraße 10
80804 München
Prof. Dr. Ulrich Kaiser
Birkstraße 39b
85757 Karlsfeld

Musiktheorie aktuell

Wo bekommt man heute Informationen zur Musiktheorie, die aktuell und nicht so lange *didaktisch reduziert* (also für den Unterricht vereinfacht) worden sind, dass man sie schlichtweg als falsch bezeichnen muss?

www.musiktheorie-aktuell.de

Auf Musiktheorie-aktuell finden Sie Tutorials (mit Klangbeispielen), Slideshows, Spiele und ein Lexikon. Vielleicht lassen sich hier Ihre musiktheoretischen Fragen klären? Probieren Sie es aus und schreiben Sie den Webmastern (webmaster@musiktheorie-aktuell.de) wenn Sie sich etwas wünschen (zum Beispiel eine Seite speziell für Schülerinnen und Schüler bzw. Inhalte zu Ihrem Musikunterricht).

Beispiel (Screenshot) aus einem Tutorial:

Formbegriffe der Pop- und Rockmusik

Das folgende Tutorial basiert inhaltlich auf dem in der Zeitschrift *der Gesellschaft für Musiktheorie* publizierten Aufsatz *Babyblown confusion, Zur Terminologie der Formanalyse von Pop- und Rockmusik* von Ulrich Kaiser. Die Begriffsfelddefinitionen sind wörtliche Zitate aus diesem Beitrag. Die Analyseprogramme wurden mit AnaVis erstellt.)

Die folgenden Begriffe der Populären Musik werden meist intuitiv verwendet:

- Strophe
- Refrain
- Verse
- Chorus
- Intro
- Outro
- Bridge
- Instrumental Solo
- Interlude
- Prechorus
- Transitional Bridge

Doch weil die Bedeutung der Begriffe unklar ist, verwundert es wenig, dass ein und derselbe Formteil einmal so und einmal anders benannt wird. Die folgende Beispiele zeigen einige Probleme in der Verwendung der Begriffe auf. Im Anschluss daran werden Definitionen gegeben, die den Begriffen eine sinnvolle und möglichst eindeutige Bedeutung zuweisen.

Refrain, Strophe, Verse und Chorus

In englischsprachigen Publikationen beispielsweise von **Walter Everett** und **Ken Stephenson** wird der Begriff *Refrain* für eine Textzeile am Ende von Strophen verwendet. Viele bekannte Songs wie zum Beispiel *I Want To Hold Your Hand* von den Beatles oder *The Show Must Go On* von Leo Sayer werden durch einen Refrain in diesem Sinne charakterisiert:

Verse	Verse	Verse	Verse
Baby, although I chose this lonely... It seems it's strangling me now All the wild men, big cigars, gigan... They're all laughing at me now Oh I've been so blind I've been taken for a fool, oh what... I broke all the rules But I won't let the show go on	Baby look there's an enormous... And they're all after my blood I wish maybe they'd tear down t... Of this theatre and let me out, I... Oh I've been so blind I've wasted time, wasted, waste... Walking on the wire, high wire But I won't let the show go on	(Sart-Gesang) Oh I've been so blind I've wasted time, wasted, wasted... Walking on the wire, high wire But I won't let the show go on	Baby I wish you'd help me escape And help me get away Leave me outside my address Far away from this masquerade I've been so used, I've been so abused I've been so used, oh and abused But I won't let the show go I said I won't let the show oh Won't let the show go on

[The Show Must Go On \(1973\)](https://www.youtube.com/watch?v=1973)
Text und Musik: Leo Sayer und David Courtney
Externer Link (Youtube)



inkl. der Software **AnaVis**
von Andreas Helmberger
und Ulrich Kaiser