

Johann Sebastian Bach



Ein Superstar

gestern & heute

von
Ulrich Kaiser

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

Unterrichtsheft

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 2009.

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

Unterrichtsheft

INHALT

Vorbemerkung	3
Die Bachs – Eine Musikerfamilie	4
Wohnorte und Anstellungen	5
BWV – Eine Automarke?	6
Lernen im Lichte des Urheberrechts	7
Kunstvoller Gottesdienst – Bachs Choralbearbeitungen	8
Meisterwerke »durch alle Tone« – 48 Fugen für das Klavier.	9
Abschied vom Bruder	10
Bachs kleine Nachtmusik – Die Goldberg-Variationen	11
Eine Passacaglia für Orgel	12
Die Chaconne für Violine solo	13
Gesuchte Rhythmen: Die Suite.	14
Tanzen mit Bach.	15
Grabmusik als Tanzmusik.	16
Die Violinkonzerte Bachs	17
Karfreitag mit Bach.	18
Eine große Messe in h-Moll	19
Ein Magnificat zum Weihnachtsfest	20
Licht und Dunkelheit.	21
Form als Symbol.	22
Freude und Schmerz.	23
Jubilieren und provozieren	24
3! – Die hohe Kunst	25
Ein General: Der Bass	26
Lauter Fünfer – Durchgefallen	27
Ein Präludium und die Durtonleiter.	28
Ein Menuett und die Molltonleiter.	29
Tonleiter-Kreuzworträtsel	30
Zirkeln ist out: Der Quintenturm.	31
Bachs Instrumente und das Problem der Aufführungspraxis	32
Bach und die Romantik	33
Bach heute	34
Musiktheorie heute.	36
Personen- und Sachregister	37

Vorbemerkung

Johann Sebastian Bach: ein Superstar! Es gibt Johann-Sebastian-Bach-Musikschulen, Johann-Sebastian-Bach-Gymnasien, Johann-Sebastian-Bach-Straßen, Johann-Sebastian-Bach-Gesellschaften, Konzerte nur mit Werken von Johann Sebastian Bach, zahlreiche Bachhäuser und -gedenkstätten, tonnenweise Johann-Sebastian-Bach-Bücher, -Aufsätze sowie Unterrichtshefte (Sie lesen gerade eins ;-), unzählige Schallplatten, CDs und für schlappe 500 € kann man sich sogar einen Bach-Pod kaufen. Aber brauchen wir Bach heute wirklich? Warum sollte man sich gerade mit diesem Komponisten beschäftigen?

Pro

Es gibt dafür viele Gründe. Die Kultur leistet für das Zusammenleben von Menschen einen wichtigen Beitrag. Bach ist wesentlicher Bestandteil unserer Kultur. Er hat viele großartige Kunstwerke geschaffen und unzählige Komponisten und Musikrichtungen bis hin zum Jazz beeinflusst. Bach zuhören heißt, sich einzulassen und auf diese Weise Erfahrungen machen zu können, die in dieser Differenziertheit nicht an vielen Dingen möglich sind. Bachs Musik ist zudem Medium der christlichen Religion, die zu unserer Gesellschaft gehört wie Meinungsfreiheit und Demokratie.



Johann Sebastian Bach im Jahre 1746, mit Rätselkanon.

Ölgemälde von Elias Gottlob Haußmann aus dem Jahre 1748.

Johann Sebastian Bach.

Quelle: Wikipedia

Contra

Durch Bach wird man weder ein besserer, klügerer noch sensiblerer Mensch. Wenn man sich mit Bach beschäftigt, kann man zwar etwas über die deutsche Geschichte im Allgemeinen und das 18. Jahrhundert im Besonderen lernen. Aber das, was die Musik Bachs transportiert, ist nicht mehr zeitgemäß und daher nutzlos. Frei nach Thomas Morus ist Tradition nicht das Bewahren von Asche, sondern Weitergabe des Feuers. Es ist sinnvoller, zeitgemäße Musik zu hören und sich gesellschaftlich relevante Kompetenzen zu erwerben, als seine Zeit mit Bach zu vertun.

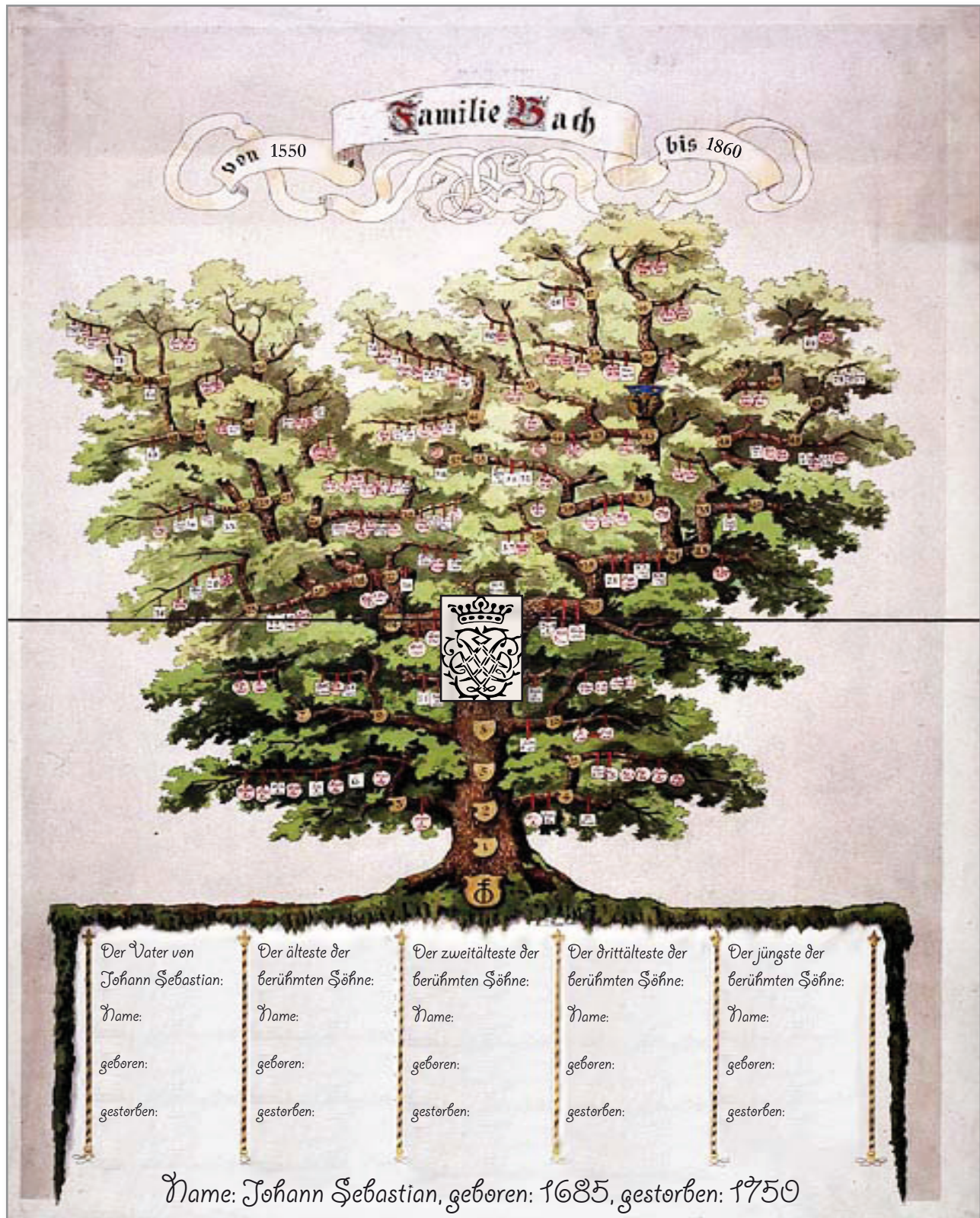


Welche Argumente überzeugen Sie mehr? Sind Sie tendenziell für oder gegen eine Beschäftigung mit Bach? Das Problem ist: Egal, wie Sie sich in dieser Frage entscheiden, Bach wird – derzeit noch – nicht als Gegenstand des Musikunterrichts in Frage gestellt. Selbstverständlich hat Bach im letzten Jahrzehnt gegenüber Pop/Rock, Percussion und Co. deutlich an Boden verloren. Aber solange in den Lehrplänen des Fachs Musik das 18. und 19. Jahrhundert noch vorkommt, wird Bach wahrscheinlich ebenso wie Mozart und Schubert in den Schulen unterrichtet. Bach ist daher *Bildungsinhalt* oberer Jahrgangsstufen, den man kennenlernen darf und – da kommt der Abzweig – anschließend entweder schön und interessant findet oder eben nicht. Die nachhaltigste Erfahrung mit Bach macht man sicherlich, wenn man seine Musik in einem Chor oder Orchester aufführt. Ich persönlich habe Bachs Musik zuerst gesungen, dann gespielt, später dirigiert, noch später analysiert und anschließend viele Jahre unterrichtet. Noch heute finde ich seine Musik großartig und zwar deshalb, weil es an ihr immer wieder Neues zu Entdecken gibt. Bach ist wie ein gutes Game, das nach einem bekannten Level das Vordringen in neue Galaxien ermöglicht, in denen man sich zurecht finden muss und in denen man immer wieder neu gefordert wird. Dieses Unterrichtsheft ist als Spielanleitung zu verstehen. Sie spielen und die Galaxie heißt: Johann Sebastian Bach.

stufen, den man kennenlernen darf und – da kommt der Abzweig – anschließend entweder schön und interessant findet oder eben nicht. Die nachhaltigste Erfahrung mit Bach macht man sicherlich, wenn man seine Musik in einem Chor oder Orchester aufführt. Ich persönlich habe Bachs Musik zuerst gesungen, dann gespielt, später dirigiert, noch später analysiert und anschließend viele Jahre unterrichtet. Noch heute finde ich seine Musik großartig und zwar deshalb, weil es an ihr immer wieder Neues zu Entdecken gibt. Bach ist wie ein gutes Game, das nach einem bekannten Level das Vordringen in neue Galaxien ermöglicht, in denen man sich zurecht finden muss und in denen man immer wieder neu gefordert wird. Dieses Unterrichtsheft ist als Spielanleitung zu verstehen. Sie spielen und die Galaxie heißt: Johann Sebastian Bach.



Die Bachs – Eine Musikerfamilie



www

1 Recherchieren Sie im Internet die Namen sowie die Geburts- und Sterbedaten des Vaters von Johann Sebastian Bach und von seinen vier berühmten Söhnen.

2 Benennen Sie die Hauptwohnsitze der vier berühmten Söhne Bachs und bei wem sie angestellt waren.

3 Sammeln Sie Informationen dazu, wie oft Bach verheiratet war und wie viele Kinder er hatte.

4 Bachs Monogramm (in der Mitte des Stammbaums) ist heute sehr bekannt. Der Komponist hat es selbst entworfen. Beschreiben Sie, was darauf zu sehen ist und recherchieren Sie die Bedeutung des Monogramms.

Wohnorte und Anstellungen

Finden Sie heraus, in welchen Städten Bach gelebt und gearbeitet hat.

1 *1685 Geboren wurde Bach in

E							
---	--	--	--	--	--	--	--

2) ab 1695
war Bach in **Ohrdruf**

3) ab 1700
lebte Bach in **Lüneburg**

4) 1703
In dieser Stadt hielt sich Bach nur wenige Monate auf. Es ist dieselbe Stadt, in der er ab 1708 länger wohnte.

6) In **Mühlhausen** (Thüringen) war Johann Sebastian Bach Organist an der Kirche Divi Blasii (Sankt Blasius).



ab 1707

5 ab 1703

A							
---	--	--	--	--	--	--	--

Eine Stadt in Thüringen ungefähr 20 km südlich von Erfurt.

7 ab 1708

W					
---	--	--	--	--	--

In dieser Stadt Thüringens lebten nach Bach noch Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller sowie später die Komponisten Franz Liszt und Richard Wagner.

ab 1717

8 Ungefähr 100 Jahre nach Bach lebte in dieser Stadt Sachsen-Anhalts der Begründer der Homöopathie.

K					
---	--	--	--	--	--



ab 1723
In dieser Stadt des Freistaates Sachsen findet jährlich die zweitgrößte Buchmesse Deutschlands statt.



9

L						
---	--	--	--	--	--	--

In der Geburtsstadt Bachs gibt es ein berühmtes Bach-Museum.

BWV – Eine Automarke?

BWV ist die Abkürzung für das *Bach-Werke-Verzeichnis*. Es ist das bekannteste Verzeichnis aller Werke von Johann Sebastian Bach. Der Musikwissenschaftler Wolfgang Schmieder hat über vier Jahre lang an diesem Verzeichnis gearbeitet, es wurde 1950 erstmalig gedruckt und sollte alle Werke Bachs enthalten. Im Bach-Werke-Verzeichnis sind die Kompositionen thematisch geordnet (also: Alle Konzerte befinden sich in einer Gruppe, alle Orgelkompositionen in einer anderen usw.). Jedes dieser Werke hat eine eindeutige Nummer bekommen, so dass Bachforscher wissen, dass mit BWV 565 das Werk von Johann Sebastian Bach mit der Nummer 565 im Bach-Werke-Verzeichnis gemeint ist (und sollte man nicht wissen oder vergessen haben, um welches Werk es sich dabei handelt, kann man es im BWV immer wieder nachschlagen).



Problematisch an Werkverzeichnissen ist, dass aktuelle Ausgaben schnell veralten. Zum Beispiel kann es sein, dass Forscher herausfinden, dass ein angeblich von Bach komponiertes Werk gar nicht von ihm komponiert worden ist (solche sogenannten Fehlzuschreibungen sind gar nicht so selten). Oder aber – was allerdings spektakulär wäre – jemand würde ein neues Werk des Komponisten entdecken (zum Beispiel bei einem Antiquar, in einer Bibliothek oder in einer Bücherkiste auf dem Speicher).

Die bekannten Irrtümer und sogar die Entstehungszeit einzelner Werke wurden in einem neueren Verzeichnis berücksichtigt, dem sogenannten *Bach-Compendium* (es ist daher ein thematisch-chronologisches Verzeichnis). Die Musikwissenschaftler Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff haben es erstellt, wobei sie den 1999 in Kiew entdeckten und lange verloren geglaubten Nachlass des Bachsohnes

Carl Philipp Emanuel einarbeiten konnten, der viele bis zu diesem Zeitpunkt unbekannte Kompositionen sowie Handschriften Bachs enthielt.

Die Verehrung Bachs führte dazu, dass eine systematische Auflistung und Beschreibung von Bachs Kompositionen schon bald nach seinem Tode einsetzte. Johann Nikolaus Forkel wurde ein Jahr vor Bachs Tod in der Nähe von Coburg geboren und starb 1818 in Göttingen. Er war Organist und gilt heute darüber hinaus als einer der ersten Musikwissenschaftler überhaupt. In seinem Buch über Bachs Leben hat er auch Werke des Komponisten besprochen und deren Anfänge in einer für ein Werkverzeichnis typischen Weise mit den Anfangstakten zitiert:

WWW

1 Recherchiere im Internet, wie viele Werke Bachs es im BWV gibt und welches Werk sein letztes war.

WWW

2 Weisen Sie nach, welches Stück sich hinter BWV Anh. 14 verbirgt und was der Zusatz *Anh.* bedeutet.



01–02

3 Sie hören die Anfänge der bei Forkel genannten *Englischen Suiten* in der originalen Reihenfolge, wie sie aus den kurzen Anfängen (Incipits) der Notenabbildung (Fig. 5) hervorgeht. Danach hören Sie diese sechs Suitenanfänge in einer anderen Reihenfolge. Ordnen Sie die neue Reihenfolge über das Hören und anhand der Incipits.

7) Sechs große Suiten, bestehend in Präludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Biquen u. Sie sind unter dem Namen der Englischen Suiten bekannt, weil sie der Componist für einen vornehmen Engländer gemacht hat. (Fig. 5.) Sie sind alle von großem Kunstwerth; aber einige einzelne Stücke derselben, z. B. die Biquen der 5ten und 6ten Suite sind als höchste Meisterstücke origineller Melodie und Harmonie zu betrachten.



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

Lernen im Lichte des Urheberrechts

Wie lernte man zu Bachs Zeiten komponieren? Im *Vollkommenen Capellmeister* (1739) von Johann Mattheson findet sich zu dieser Frage eine sehr interessante Ausführung:

§. 81.

Der locus exemplorum könnte wol in diesem Fall auf eine Nachahmung andrer Componisten gedeutet werden, wenn nur seine 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. Entlehnung 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.

Und wie verhält es sich heute? Was würde ein noch lebender Komponist sagen, hielte man ihm vor, er hätte seine Gedanken aus einer anderen Komposition *entlehnt*?

Im juristischen Sinne ist eine Komposition Ausdruck des *individuellen menschlichen Geistes* und urheberrechtlich geschützt. Wie das zu verstehen ist, hat der Bundesgerichtshof dargelegt:

»Von sonstigen Erzeugnissen unterscheidet sich ein urheberrechtlich geschütztes Werk dadurch, dass es etwas Neues und Besonderes, von bisher Bekanntem zu Unterscheidendes darstellt und auf diese Weise dem individuellen menschlichen Geist Ausdruck verleiht. Charakteristische Merkmale des Werkes sind somit sein geistiger Inhalt, seine Ausdrucksform, und seine Individualität.«

Bundesgerichtshof: BGHZ 18, 175 ff.

Der erste Bach-Biograph Johann Nikolaus Forkel schrieb, dass Bach, um besser komponieren zu können, sich die Violinkonzerte des op. 3 von Antonio Vivaldi für Klavier eingerichtet hat. Darüber hinaus wählte er sich viele weitere Werke zur Bearbeitung aus, zum Beispiel von Giovanni Battista Pergolesi, Benedetto Marcello und Georg Philipp Telemann. Selbst eigene Kompositionen richtete er für andere Anlässe und Besetzungen immer wieder neu ein.

Ein schönes Beispiel dafür, wie Bach durch fremde Ideen zu einer Komposition angeregt wurde, lässt sich anhand der berühmten Passacaglia in c-Moll für Orgel studieren (→ S. 12). Aber auch für das Thema der Orgel-Fuge in g-Moll hatte Bach eine Inspirationsquelle: das holländische Tanzlied *Ik Ben gegroet*.



1 Diskutieren Sie den Inhalt des Zitats von Johann Mattheson und beziehen Sie ihn auf die Darlegung des Bundesgerichtshofs. Benennen Sie Unterschiede und Gemeinsamkeiten im Verständnis einer Komposition.

2 Hören Sie sich den ersten Satz von Pergolesi *Stabat Mater* an und vergleichen Sie ihn mit dem Beginn des Psalms 51 *Tilge, Höchster, meine Sünden* BWV 1083 von Bach. Diskutieren sie anschließend die Höhe der Schöpfungsleistung Bachs.

3 Vergleichen Sie das Preludio der Partita in E-Dur BWV 1001 mit der Trauungskantate *Herr Gott, Beherrscher aller Dinge* BWV 120a. Bewerten Sie, ob es sich in diesem Fall um zwei selbstständige Werke handelt oder vielmehr um ein einziges Werk und seine Bearbeitung.

4 Versetzen Sie sich in die Lage eines Gutachters in einem Urheberrechtsprozess. Sollte der *geistige Gehalt* des Themas der g-Moll-Fuge (Beispiel unten) als individuelle Leistung Bachs bezeichnet werden oder hat er das Thema vom holländischen Tanzlied *Ik ben gegroet* (Beispiel oben) »entwendet«? Spielen und analysieren Sie die Melodien. Hören Sie sich das Thema und den Beginn der Fuge an. Markieren Sie anschließend alle Töne, die dem Tanzlied und dem Fugenthema gemeinsam sind.



03–04



05–06



07

Kunstvoller Gottesdienst – Bachs Choralbearbeitungen

Mit dem 18 Jahre jungen und genialen Organisten Bach hatten die Anstädter ihre liebe Not. Zum Beispiel ist überliefert, dass er nicht gerade zimperlich mit seinen Chormitgliedern umgegangen sein soll. Als er einen gewissen Herrn Geyersbach einmal als »Zippel Fagottisten« beschimpfte, hat dieser ihn »mit einem Brügel« bedroht, was Bach wiederum dazu veranlasste, seinen Degen zu ziehen. Ein anderes Mal warf man Bach vor, »in dem Choral viele wunderliche Variationes gemachet« zu haben, so dass »die Gemeinde darüber confundieret worden«. Oder man ermahnte ihn, dass er »bißhero etwas gar zu lang gespiellet«, worauf der sture Organist »auf das andere extremum gefallen« und »es zu kurz gemacht«. Doch es kam noch schlimmer: Einmal ist Bach sonntags während der Predigt in den Weinkeller gegangen, um sich die Rede des Pfarrers durch ein gutes Schlückchen Wein zu versüßen. Ein anderes Mal ist er viel zu spät von einer Fortbildungsreise zum berühmten Dietrich Buxtehude wiedergekehrt und überhaupt soll er ungeliebten Dienstplichten nicht nachgekommen sein. Kurzum: Bach verschaffte sich in Arnstadt Ärger, wo er nur konnte.

Nach dessen Endigung muss der Organist die Orgel rühren und also das Final machen, damit es nicht so stumpf wie bishero hintürder abgebissen werde, sondern es ein zierlicher und vernünftiger Gottesdienst sei.

Doch während dieser Anstellung entstanden auch die ersten genialen Kompositionen des eigenwilligen Musikers. Und da früher von einem Organisten erwartet wurde, dass er den Gottesdienst durch eigene Kompositionen bereicherte, verwundert es wenig, dass viele der Werke dieser Zeit Choralbearbeitungen sind. Doch was ist eine Choralbearbeitung?

Die folgenden Notenbeispiele zeigen die ersten beiden Zeilen des Chorals *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* sowie zwei Choralbearbeitungen:



1 Singen Sie als erstes die Chormelodie *Allein Gott in der Höh' sei Ehr*.



08

2 Erfassen Sie, in welcher Stimme die Chormelodie in dem Choralsatz Bachs erklingt.



09

3 In der Choralbearbeitung für Orgel ist die Chormelodie schon schwerer zu entdecken. Hören Sie sich das Beispiel an. Erkennen Sie, wo die Chormelodie versteckt ist und versuchen Sie, diese mitzusingen.



4 Definieren Sie den Begriff *Choralbearbeitung*.

Al - lein Gott in der Höh' sei Ehr und Dank für sei - - ne Gna - - de.

Al - - lein Gott in der Höh' sei Ehr und Dank für sei - - ne Gna - - - de.

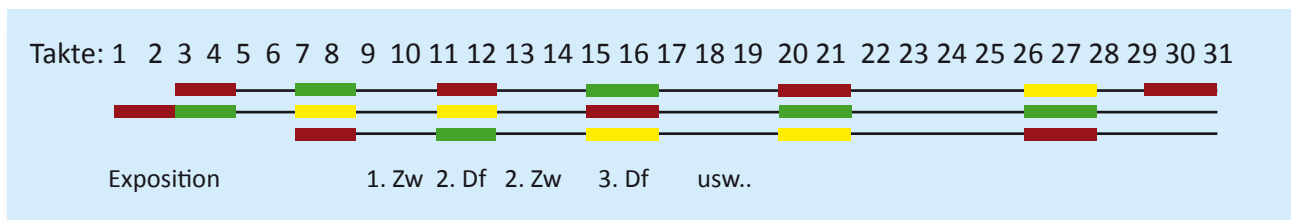


Meisterwerke »durch alle Tone« – 48 Fugen für das Klavier

In einem Lehrwerk aus dem Jahre 2006 kann man zur Fuge die folgende Definition lesen.

»Fuge – Sie kennt Durchführungen und Zwischenspiele. Durchführungen sind jene (in ihren harmonischen Stationen unterschiedene) Abschnitte, in denen das Fugenthema wiederkehrt und durch alle oder einige Stimmen geführt wird. Die locker gefügten themenfreien Teile leiten zu ihnen hin«

Mit anderen Worten: In einer Fuge wechseln sich Durchführungen (in denen das Thema erklingt) und Zwischenspiele (in denen es nicht erklingt) regelmäßig ab. Das folgende Diagramm zeigt demnach den Ablauf einer mustergültigen Fuge:

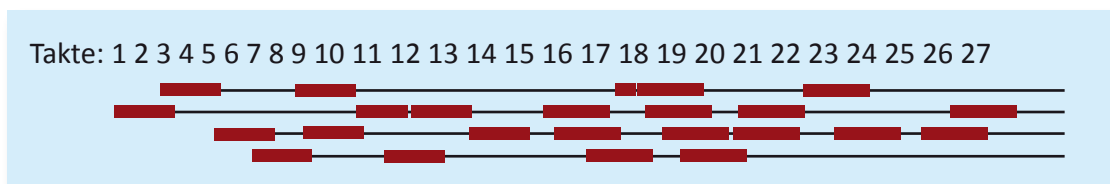


Legende:

■ Thema | ■ Kontrapunkt 1 | ■ Kontrapunkt 2 | Df = Durchführung | Zw = Zwischenspiel

Das Diagramm veranschaulicht die Form der Fuge in c-Moll aus dem 1722 veröffentlichten ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers* von Johann Sebastian Bach. Und da die eingangs gegebene Definition die Fuge so schön erklärt, wird dieses Stück ausgesprochen gerne im Unterricht durchgenommen.

Als **Exposition** wird der Anfang einer Fuge bezeichnet, bis alle Stimmen das Thema einmal vorgelesen haben. Nach dem zweiten Themeneinsatz findet sich häufig ein kleines Zwischenspiel. **Die Exposition ist die 1. Durchführung.**



Doch es gibt da ein kleines Problem. Schauen wir uns hierzu das Formdiagramm der Fuge in C-Dur aus dem gleichen Band des *Wohltemperierten Klavier* an: Die (roten) Blöcke kennzeichnen in dieser vierstimmigen Fuge das folgende Thema:



Doch wo sind in dieser Fuge die Zwischenspiele bzw. die Abschnitte, in denen kein Thema erklingt? – Leider gibt es keine, so dass wir im Hinblick auf die C-Dur-Fuge sagen müssen, dass die eingangs gegebene Definition falsch ist. Doch wie müsste eine bessere Definition für Fugen aussehen? Was müsste getan werden, um zu einer besseren Theorie über Fugen zu kommen?

1 Kennzeichnen Sie nach dem Anhören der Fugen in c-Moll- und C-Dur in den jeweiligen Noten alle Themeneinsätze mit einem Farbstift.

2 Singen Sie das Thema der C-Dur-Fuge. Können Sie über das Hören die im Formdiagramm zu sehenden Themeneinsätze erkennen?

3 Geben Sie den Eintrag *Fuge* in der Wikipedia wieder. Am Ende der Seite gibt es einen guten Link (die Themenanalyse sämtlicher Fugen aus dem *Wohltemperierten Klavier*). Untersuchen Sie mit Hilfe dieser Seite, wie es sich in anderen Fugen mit den Zwischenspielen verhält.



10–11



10

www

Abschied vom Bruder

Das *Capriccio sopra la lontananza de il fratro diletissimo* (auf deutsch: *Capriccio über die Abreise des sehr beliebten Bruders*) in B-Dur ist eine sehr frühe Komposition Bachs. Es ist gleichzeitig ein außergewöhnliches Stück, da der Komponist selbst die Sätze des Werkes mit Überschriften versehen hat, die eine Geschichte erzählen. Die ganze Komposition im Überblick:

1. Satz	2. Satz	3. Satz	4. Satz	5. Satz	6. Satz
Arioso, Adagio	keine Angabe	Adagioissimo	keine Angabe	Adagio poco	keine Angabe
B-Dur, 4/4-Takt	g-Moll, 4/4-Takt	f-Moll, 3/4-Takt	Es-Dur F-Dur, 4/4-Takt	B-Dur, 4/4-Takt	B-Dur, 4/4-Takt

Die nachstehenden Notenbeispiele zeigen die Anfänge der Sätze in ungeordneter Reihenfolge:

1)

2)

3)

4)

5)

6)

Im Folgenden finden Sie die Programm-Überschriften, ebenfalls ungeordnet:

a) *Ist ein allgemeines Lamento der Freunde.* b) *Ist eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum, die ihm in der Fremde könnten vorkommen.* c) *Fuga all'imitazione della cornetta di postiglione.* d) *Aria di Postiglione,* e) *Ist eine Schmeichelung der Freunde, um denselben von seiner Reise abzuhalten.* f) *Allhier kommen die Freunde, weil sie doch sehen, dass es anders nicht sein kann, und nehmen Abschied.*



12

1 Das farbige Diagramm ganz oben stellt den richtigen Ablauf der Sätze dar. Hören Sie sich die Anfänge der Sätze in der originalen Reihenfolge an und ordnen Sie den Anfängen das richtige Notenbeispiel zu.

2 Erläutern Sie, welche Textüberschrift zu welchem Satz gehören könnte. Begründen Sie gegebenenfalls auch, warum Ihnen eine Zuordnung schwer fällt.

3 Definieren Sie den Begriff Capriccio.

4 Vergleichen Sie die drei im Text genannten Werke in f-Moll über das Hören und benennen Sie Auffälligkeiten.



13

Lange Zeit wurde angenommen, dass sich das Programm auf Bachs Bruder Johann Jacob (1682–1722) bezieht. Der verließ Bach nämlich 1704 und ging als Oboist in die Schwedische Armee. Und damit es passt, hat man den Titel der entsprechenden Zeile in »del suo fratello« geändert (im Italienischen ist *fratello* ein liebevolle Bezeichnung für den eigenen Bruder). Doch dieser Bezug gilt heute als fragwürdig (es ist ja auch nicht seriös, den Titel zu ändern, damit ein vermuteter Bezug besser passt).

Die Vorgehensweise, Sätze mit programmatischen Titeln zu versehen, ist für Bach einzigartig. Deswegen wird vermutet, dass sich Bach ein Vorbild genommen haben könnte, zum Beispiel Johann Kuhnau *Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien in 6. Sonaten*.

Ein Stück der Komposition erinnert übrigens sehr stark an den zweiten Satz in f-Moll der Kantate *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (→ S. 24) und auch an die dreistimmige Sinfonia in f-Moll.

Bachs kleine Nachtmusik – Die Goldberg-Variationen

Im Herbst 1741 ließ Bach 30 Variationen über ein Bassthema drucken. Der Anfang dieses Bassthemas ist in dem nächsten Notenbeispiel zu sehen:



Die Variationen sind heute unter dem Namen Goldberg-Variationen bekannt. Angeblich hatte Bach das mit *Aria* überschriebene Thema und seine Veränderungen für den russischen Gesandten am Dresdner Hof komponiert. Der wiederum beschäftigte den Cembalisten Johann Gottlieb Goldberg, der dem Grafen immer etwas vorspielen musste, wenn sich dieser in seinen schlaflosen Nächten langweilte. Ob Bach die Goldberg-Variationen aber tatsächlich nur als kleine Nachtmusik für gräfliche Langeweile komponiert hat, dürfte fraglich sein, denn sie sind ein Höhepunkt barocker Variationskunst und durch die zahlreichen Kanons ein beeindruckendes Zeugnis für die künstlerisch-handwerkliche Perfektion Bachs.

Thema



Variation 3 – Canon



Variation 10 – Fuge



Variation 12 – Canon



Variation 16 – Overtüre



Variation 25 – Lamento



30 Variationen

1 Singen Sie den Anfang des Bassthemas (oben) mindestens dreimal hintereinander langsam durch.

2 Hören Sie sich jeweils die Anfänge des Themas sowie der Variation 3, 10, 12, 16 und 26 an (in der abgebildeten Reihenfolge links). Lesen Sie die Noten beim Hören genau mit und merken Sie sich, wie die Abschnitte gespielt klingen.

3 Sie hören nun die dieselben Anfänge noch zwei weitere Male, allerdings in geänderter Reihenfolge. Erfassen Sie die neue Reihenfolge und halten Sie diese in der Tabelle fest.

4 Markieren Sie in den Noten der abgebildeten Variationsanfänge diejenigen Bassnoten, die zum Thema gehören. Begründen Sie, warum sich in einigen Variationen die Bassnoten nur schwer erkennen lassen.



14



15–16

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

Eine Passacaglia für Orgel

Ursprünglich war die Passacaglia ein »Tanz der Straße« (von span. *passacalle* = »auf der Straße gehen«), doch zu Zeiten Bachs erfreute sich dieser Tanz im Dreivierteltakt auch in höheren gesellschaftlichen Kreisen allgemeiner Beliebtheit. Nicht nur Bach, sondern auch andere berühmte Komponisten wie zum Beispiel Dietrich Buxtehude, Johann Pachelbel und Georg Friedrich Händel haben Passacaglien komponiert. Bachs monumentale *Passacaglia in c-Moll für Orgel* allerdings überragt alle anderen Kompositionen.



1 Singen Sie die Töne der Tonleiter in d-Moll (rechts) auf Zahlen langsam auf- und abwärts. Versuchen Sie anschließend, sich die Töne der Tonreihe genau vorzustellen (ohne zu singen oder zu summen). Üben Sie nun, wenn jemand eine Zahl zwischen eins und sieben nennt, den richtigen Ton aus dem Gedächtnis zu singen.



18

2 Hören Sie sich das Thema der Orgel-Passacaglia von Johann Sebastian Bach so oft an, bis Sie es nachsingen können. Benennen Sie die Töne der Molltonleiter, die Bach verwendet.



3 Bestimmen Sie, wer welchen Ton der Molltonleiter darstellen soll. Wenn nun das Passacagliathema ein weiteres Mal erklingt, müssen die jeweiligen Personen immer genau dann aufstehen, wenn der von ihnen dargestellte Ton im Bassthema erklingt.

4 Bachs Passacaglia steht in c-Moll. Die Töne der c-Moll-Tonleiter sind am Anfang des leeren Systems unten abgebildet. Dort finden Sie auch den Rhythmus des Passacagliathemas. Schreiben Sie Bachs berühmtes Thema im Violin-schlüssel auf.

5 Hören Sie sich die ersten drei Minuten der Passacaglia an. Erfassen Sie, wie oft das Bassthema in diesem Abschnitt vorkommt.

6 Recherchieren Sie a) die Summe, die das Bachhaus Eisenach für die abgebildete Hausorgel bezahlt hat, b) welcher gregorianische Choral zu Bachs Passacaglia-Thema eine Beziehung hat, c) eine Definition zur Passacaglia und d) welche Seiten im Web seriöse Informationen zu diesem Thema wiedergeben.

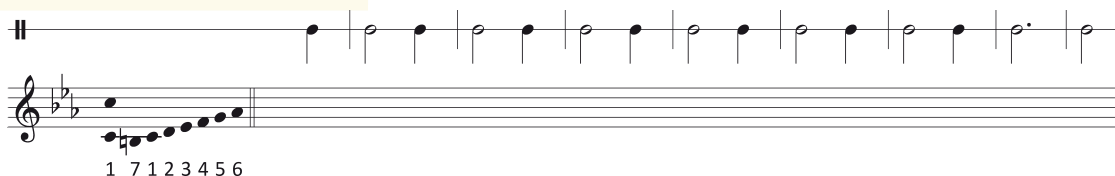
Die oben abgebildete um 1650 erbaute tragbare Orgel (»Hausorgel«) stand einmal in Klein-Schwabhausen. Dort könnte sie Johann Sebastian Bach kennengelernt haben, der von 1708 bis 1717 als Hoforganist im nur 12 km entfernten Weimar arbeitete. 1816 erwarb sie das Weimarer Zuchthaus für die Zuchthauskirche. Der damalige Zuchthausinspektor Johann August Stickel vermerkte hierzu: »Die zu dieser Zeit befindlichen Sträflinge, 83 an der Zahl, hat ein jeder zum geringsten 2 Groschen hinzugegeben.« Heute steht die Orgel im Bachhaus Eisenach.

Das Thema für seine Passacaglia borgte sich Bach übrigens bei seinem französischen Orgelkollegen André Raison, genau genommen aus dem Christe-Trio des ersten Orgelbuchs, dem *Trio en passacaille der Messe du Deuxième Ton*. Heute hätte Bach für diese Tat wahrscheinlich Probleme mit der GEMA bekommen, denn bei dem Thema dürfte es sich um einen *wesentlichen Bestandteil* des Werkes handeln). Raison wiederum hatte sich den Melodieverlauf auch nicht selbst ausgedacht, sondern aus einem Gregorianischen Choral übernommen. Da es aber für gregorianische Choräle bekannter Maßen keine Urheber gibt (*gemeinfrei*), ist seine Vorgehensweise auch aus heutiger Sicht nicht zu beanstanden.



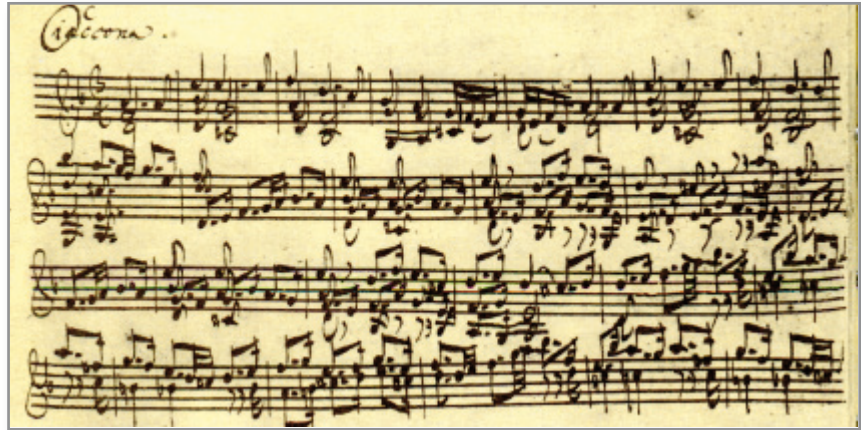
19

www



Die Chaconne für Violine solo

Die Chaconne ist wie die Passacaglia ein Tanz im Dreivierteltakt. Auch die Chaconne war ursprünglich niederer Herkunft bzw. im Umfeld von Geschirrspülerinnen und Maultiertreibern zu Hause. Zu Zeiten Bachs allerdings war sie auch in höheren gesellschaftlichen Kreisen beliebt. Bach komponierte – wahrscheinlich zwischen 1717 und 1723, als er Hofkapellmeister beim Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen war – eine *Chaconne für Violine solo*. Ein Werk nur für die Geige allein ist etwas Besonderes, weil dieses Instrument üblicher Weise von einem Harmonieinstrument (wie zum Beispiel dem Cembalo) begleitet wird oder mit anderen Instrumenten zusammen im Orchester spielt. Bach muss auf seine Chaconne, die heute als ein Meilenstein der Gattung gilt, ziemlich stolz gewesen sein, denn er hat sie mit anderen Stücken zusammen herausgegeben und fein säuberlich abgeschrieben (je drei Sonaten und Partiten für Violine solo). Die Abbildung (oben) zeigt den Anfang der Chaconne in der autographen Reinschrift.



Der alte Text rechts zeigt einen Eintrag zur Chaconne aus dem ersten Musiklexikon in deutscher Sprache, dass zu Bachs Lebzeiten erschienen ist. Hier erfahren wir, dass das Thema einer Chaconne (wie in der

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

Passacaglia) im Bass liegt, üblicher Weise aus vier Takten besteht und wiederholt wird. Das Bassthema darf zwar verziert (>diminuiert<), aber nicht in der Länge verändert werden. Können Sie den alten Lexikoneintrag lesen und verstehen?

»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.«

Bernhard Shaw 1890

1 Hören Sie sich den Anfang der Chaconne an und verfolgen Sie das Notenbild in der Handschrift Bachs.



20

2 Recherchieren Sie Definitionen für den Begriff *Lamentobass* im Internet.



3 Sie hören einen weiteren Ausschnitt aus der Chaconne von Bach. Singen Sie den gezupften Kontrabass bzw. Lamentobass (→ 19) zur Geigenstimme mit.



21

4 Übersetzen Sie das Zitat von Bernhard Shaw und stellen Sie einen Zusammenhang zum Märchen *Des Kaisers neue Kleider* her.

5 Leider wurde vergessen anzugeben, wer den Lexikoneintrag zur Chaconne geschrieben hat. Recherchieren Sie im Internet den Autor des Lexikonartikels.



6 Sammeln Sie mit Hilfe des Internets Namen anderer Komponisten, die Werke für Violine solo geschrieben und wann bzw. wo sie gelebt haben.



Es ist fraglich, ob Bach seine Chaconne jemals gut gespielt gehört hat, denn sie ist wirklich äußerst schwer. Noch eineinhalb Jahrhunderte nach Entstehung des Werkes (1890) lästerte der Musikkritiker Bernhard Shaw über den berühmten Geiger Joseph Joachim, der ein Stück aus Bachs Sonaten für Violine solo in London aufgeführt hatte, weil dieser seiner Meinung nach den technischen Anforderungen der Kompositionen nicht so recht gewachsen war (Zitat oben).

Gesuchte Rhythmen: Die Suite

Einen Dance-Mix kannte man im 18. Jahrhundert zwar noch nicht, aber es gab einen Vorläufer: Die Suite. Eine Suite ist eine Sammlung von Tänzen, wobei die Reihenfolge nicht festgelegt war: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, Menuett, Bourée und Gavotte hießen die wichtigsten Tänze des 18. Jahrhunderts. Jeder dieser Tänze hatte einen speziellen Ausdruck, anhand dessen man ihn früher gut erkennen konnte. Doch wie sieht es heute damit aus? Könnt ihr die Tänze einer Suite bestimmen?

WANTED

Die Bourée
Tempo: schnell
Takt: gerade, kurzer Auftakt
Besondere Merkmale:

Gesucht
Tänze
Aufenthaltort: unbekannt
Belohnung: 1000\$

WANTED

Das Menuett
Tempo: unauffällig
Takt: ungerade
Besondere Merkmale:

WANTED

Die Gigue
Tempo: sehr schnell
Takt: ungerade,
Besondere Merkmale:
Zieht ein Bein nach

WANTED

Die Sarabande
Tempo: langsam
Takt: ungerade,
Besondere Merkmale:
Betonung auf die "Zwei"

WANTED

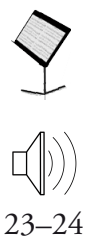
Die Courante
Tempo: langsam
Takt: ungerade,
Besondere Merkmale:
hat einen flinken
italienischen Bruder

WANTED

Die Allemande
Tempo: unauffällig
Takt: gerade,
Besondere Merkmale:
meist kurzer Auftakt

WANTED

Die Gavotte
Tempo: ziemlich flink
Takt: gerade mit Auftakt
Besondere Merkmale:



23-24

- 1 Üben Sie einige Rhythmen der gesuchten Tänze, bis Sie diese im richtigen Tempo aufführen können.
- 2 Hören Sie zweimal hintereinander eine Aufnahme der sieben gesuchten Tänze. Erkennen Sie die Reihenfolge, in der die Tänze erklingen.
- 3 Sammeln Sie die Namen anderer Tänze des Barock im Internet.
- 4 Weisen Sie nach, welche Tänze Bach in seinen Suiten für Orchester verwendet hat.
- 5 Recherchieren Sie die Stadt, in der Bach seine Orchestersuiten komponiert hat und wie viele Einwohner damals in dieser Stadt wohnten.
- 6 Ermitteln Sie, welche Tanzreihenfolge im Internet für die Suite angegeben wird?



Tanzen mit Bach

Das Menuett war vor ungefähr 300 Jahren ein Tanz der Upper-Class: Ludwig XIV. soll es erstmalig 1633 in Versailles mit seiner Mätresse getanzt haben. Im Anschluss daran galt das Menuett als der *königliche Tanz* schlechthin und ist überall dort angesagt gewesen, wo es um delikate Bewegungen, würdevollen Ausdruck und höfischen Anstand ging.

Im Folgenden soll die Form eines Menuetts durch Bewegungen veranschaulicht werden. Es wäre vermessen zu glauben, dass man durch ein paar Tanzanweisungen sich eine Vorstellung davon machen könnte, wie früher am Hofe getanzt worden ist. Gerade zum Menuett waren die Tanzbewegungen sehr kompliziert und man müsste lange üben, wollte man Menuette einigermaßen stilschlecht aufführen (es gibt spezielle Vereine, in denen das Menuetttanzen trainiert wird).

1 Hören Sie sich das Menuett aus dem ersten Brandenburgischen Konzert von Johann Sebastian Bach an.



25

2 Der erste Teil (A-Teil) besteht aus 12 Takten, die wiederholt werden. Studieren Sie mit Hilfe der Tanzanweisung links den Bewegungsablauf und führen Sie den Tanz zur Musik auf. Für das Einüben des A-Teils besteht Damenwahl!



26

3 Der zweite Teil (A'-Teil) besteht ebenfalls aus 12 Takten, die wiederholt werden. In diesem Fall ist die Tanzanweisung (unten) etwas umfangreicher. Diskutieren sie diese, bis sie Ihnen verständlich ist und üben Sie den Bewegungsablauf zur Musik. Für den A'-Teil besteht Herrenwahl!



27

4 Analysieren Sie die Form des ganzen Menuetts und überlegen Sie sich für die übrigen Abschnitte eine eigene Choreografie.



28–29

Takt 1–12 (A-Teil), wird wiederholt

Verbeugt sich in Takt 3/4 und 7/8



Beide drehen in Takt 9–12



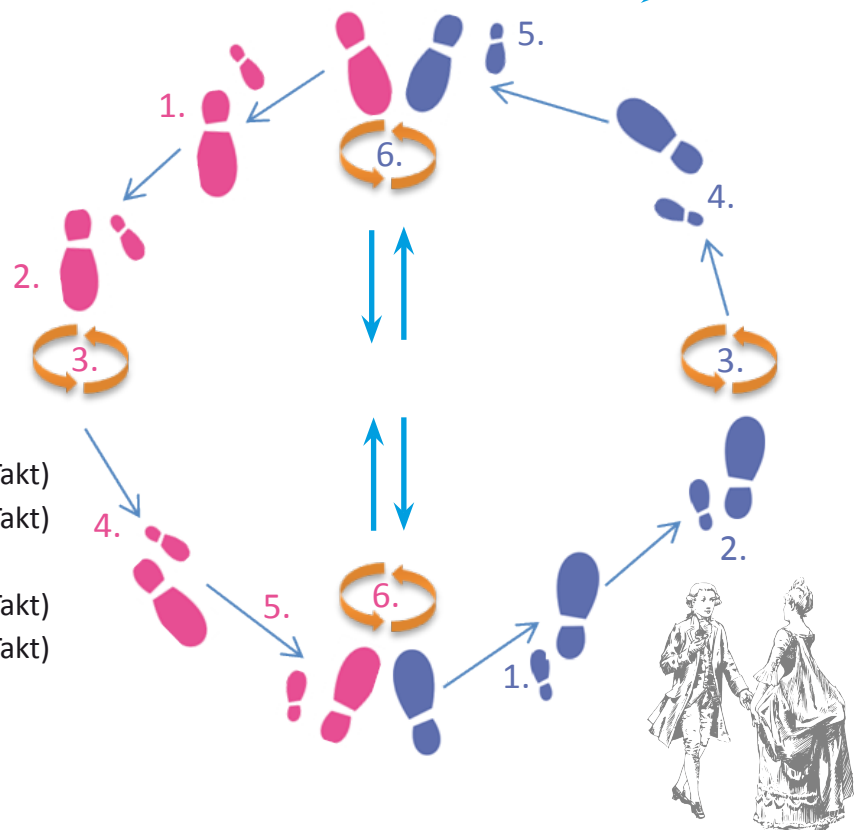
Verbeugt sich in Takt 1/2 und 5/6

Takt 25–36 (A'-Teil), wird ebenfalls wiederholt

Legende:



1. Schritt rechts, Fuß nachziehen (1 Takt)
2. Schritt rechts, Fuß nachziehen (1 Takt)
3. Einmal drehen (2 Takte)
4. Schritt rechts, Fuß nachziehen (1 Takt)
5. Schritt rechts, Fuß nachziehen (1 Takt)
6. Einmal drehen (2 Takte)
7. Zur Mitte gehen (2 Takte)
8. Wieder zurück gehen (2 Takte)



Grabmusik als Tanzmusik

Johann Sebastian Bach komponierte seine Motette *Komm, Jesu komm* vor 1731/32. Wann genau und für welchen Anlass, darüber rätselt man heute in der Wissenschaft. Allerdings liegt der Motette der Text eines gewissen Herrn Tymich zugrunde, der diesen für das Begräbnis eines Rektors der Thomasschule gedichtet hatte. Es ist also nicht unwahrscheinlich, dass auch Bach bei seiner Musik an eine Beerdigung dachte. Musikalisch gibt die wunderschöne Komposition ein Rätsel auf:

1) $\frac{3}{2}$
Komm, Je - su komm ich seh - ne mich der sau - re Weg

2) $\frac{4}{4}$
Komm, komm, ich will mich dir er - ge - - - - - (ben)

3) $\frac{6}{8}$
Du bist der rech - te Weg die Wahr - heit und das Le - - - - ben

4) $\frac{3}{4}$
Drum schließ ich mich in dei - - ne Hän - de und sa - ge Welt zur gu - ten Nacht.

$\frac{3}{2}$
 $\frac{3}{2}$
Drum schließ ich mich in dei - - ne Hän - de und sa - ge Welt zur gu - ten Nacht.



1 Hören Sie sich die vier unterschiedlich gestalteten Abschnitte aus der Motette *Komm, Jesu komm* von Johann Sebastian Bach an.



2 Sprechen Sie das erste Notenbeispiel langsam im Rhythmus. Betonen Sie dabei die zweite Zählzeit des $\frac{3}{2}$ -Taktes.



3 Üben Sie den Rhythmus des zweiten Beispiels zu sprechen und dazu Viertel zu klopfen.



4 In drei Gruppen: Die erste Gruppe klopft sehr schnelle Achtel, die zweite Gruppe halbe Takte, während die dritte Gruppe den Text dazu im Rhythmus spricht.



5 Das vierte Beispiel üben Sie bitte einmal zum geklopfen $\frac{3}{4}$ -Takt, ein zweites mal zu einem $\frac{3}{2}$ -Takt.

6 Jeder Rhythmus ist typisch für einen Tanz. Nennen Sie die Namen der Tänze.

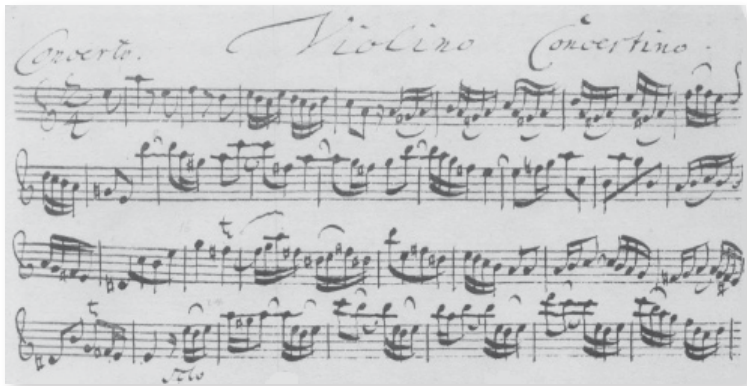
In der Motette kommen auffällige Taktwechsel vor. Das legt die Idee verschiedener Sätze nahe, obwohl Bach keine Satzüberschriften notiert hat. In den Notenbeispielen 1–4 können Sie sehen, dass jeder Satz durch eine eigene Taktart und einen eigenen Charakter gekennzeichnet ist. Was spräche dagegen, in der Motette eine Suite aus vier verschiedenen Tänzen zu vermuten? Dazu müsste es lediglich einen langsamen Tanz im $\frac{3}{2}$ -Takt, ein gemäßigten Tanz im $\frac{4}{4}$ -Takt (mit Überbindungen), einen schnellen Tanz im $\frac{6}{8}$ -Takt und einen gemäßigten Tanz im $\frac{3}{4}$ -Takt geben (für den letzten Tanz ist zu bedenken, dass er zwar im $\frac{3}{4}$ -Takt notiert worden ist, sich aber auch gut im $\frac{3}{2}$ -Takt ausführen lässt).

Gegen diese Idee spricht eigentlich nur, dass die Motette zu einer Beerdigung komponiert worden sein könnte. Eine Tanzsuite als Beerdigungsmusik? Doch vielleicht lässt sich das Argument gegen eine Tanzsuite auch entkräften, wenn man bedenkt, welche Bedeutung der Tod für einen christlich-religiösen Menschen hat. Diskutieren Sie verschiedene Todesvorstellungen in Religionen (im Christentum, bei den Muslimen, Atheisten usw.).

Für die Idee spricht dagegen, dass man alle Rhythmusbeispiele in einem gleich bleibenden Tempo ausführen kann. Probieren Sie es einmal.

Die Violinkonzerte Bachs

Johann Sebastian Bach hat berühmte Werke für Violine geschrieben. Zwei Konzerte für dieses Instrument – die Konzerte in a-Moll und E-Dur – komponierte er wahrscheinlich 1720 am Hof des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen. Leopold war Calvinist und sein Hof nach reformierten Bekenntnis ausgerichtet, so dass Bach in diesen Jahren keinen nennenswerten gottesdienstlichen Verpflichtungen nachkommen musste. Daher widmete er sich ganz dem Komponieren von Orchester- und Kammermusikwerken.



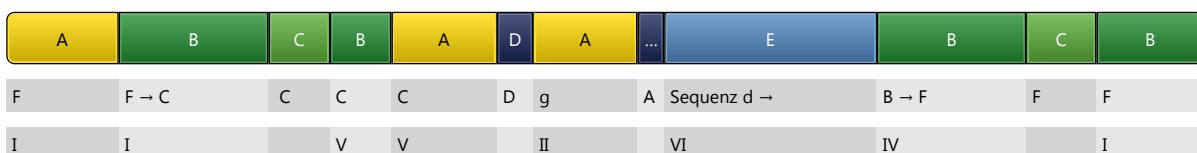
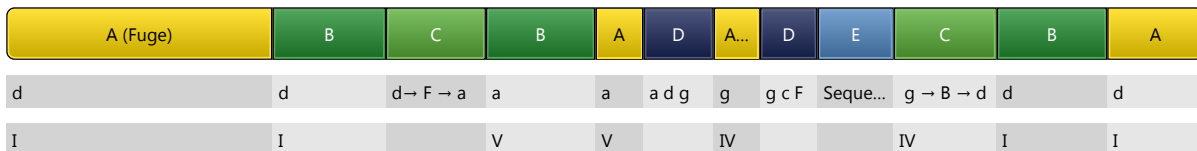
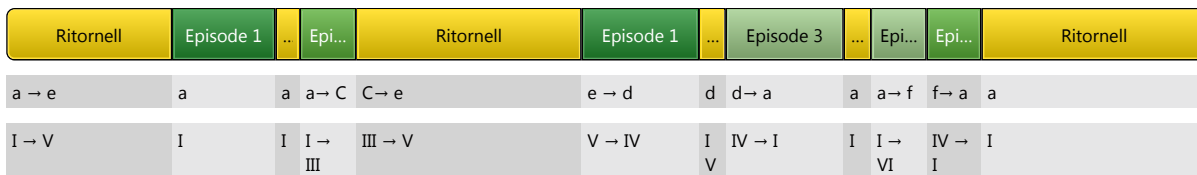
Betrachtet man die Form des ersten Satzes des Violinkonzerts in a-Moll, wird offensichtlich, was in der musikalischen Fachsprache unter einer *barocken Konzertform* oder *Ritornellform* verstanden wird (oberstes Diagramm unten). Im Diagramm sind die Tuttistellen (Ritornelle) gelb und die Passagen, in denen der Solist dominiert, grün dargestellt. Der Verlauf des ersten Satzes des Violinkonzerts lässt sich über die Definition *Ritornellform* gut verstehen.

Das berühmteste Konzert Bachs dürfte das Konzert in d-Moll für zwei Violinen sein. Der erste Satz dieses Konzerts lässt sich jedoch auch ganz anders beschreiben (mittleres Diagramm).

Zur gleichen Zeit, als Bach das berühmte Doppelkonzert in d-Moll geschrieben haben könnte, komponierte er für den Musikunterricht seines Sohnes Wilhelm-Friedemann Inventionen für ein kleines Notenbüchlein (unteres Diagramm).

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**.

- 1 Hören Sie sich den Anfang des Violinkonzerts in a-Moll an und erfassen Sie den Verlauf des Anfangs anhand der Violinstimme in der Handschrift Bachs (links)
- 2 Hören Sie sich den ganzen ersten Satz des Violinkonzerts in a-Moll an (er dauert knapp vier Minuten). Erfassen Sie die Form des Satzes mit Hilfe des obersten Diagramms.
- 3 Hören Sie sich den ersten Satz des Doppelkonzerts an (er ist ebenfalls nur vier Minuten lang). Ist Ihnen über das mittlere Diagramm der formale Ablauf dieses Konzertsatzes verständlich?
- 4 Vergleichen Sie die Formdiagramme des Doppelkonzerts in d-Moll und der Invention in F-Dur (mittleres und unteres Diagramm). Benennen Sie Gemeinsamkeiten und Unterschiede.



Karfreitag mit Bach

Bachs umfangreichstes Werk und mit Sicherheit ein Höhepunkt seines Schaffens ist die *Matthäus-Passion* (oder genauer: *Passio Domini Nostri J. C. Secundum Evangelistam Matthaeum*). Dieses Werk in zwei Teilen hat Bach sicherlich einiges abverlangt. Aber auch wir sind gefordert, wenn wir uns heute die Matthäus-Passion anhören, denn sie hat eine Länge von ungefähr drei Stunden. Die Kirchgänger zu Bachs Zeiten konnten übrigens noch mit einer einstündigen Predigt zwischen den Teilen rechnen.

Den ersten Teil der Matthäus-Passion umrahmen groß angelegte Chöre, dazwischen wechseln Rezitative, Chöre, Arien, Arien mit Chor und Choralstücke einander ab. Das folgende Diagramm veranschaulicht den musikalischen Verlauf des ersten Teils:



Legende:

- Chor
- Rezitativ
- Choral
- Arie
- Solo mit Chor



37

1 Hören Sie sich den Anfang der Nummern 1, 3, 19, 27, 49 und 61a an, um einen Klangeindruck von der Matthäus-Passion zu bekommen.



38

2 Hören Sie sich das Rezitativ an, in dem es um den Verrat des Judas geht.

3 Es gibt drei verschiedene Deutungen für die Vorkommnisse im Garten Gethsemane: 1. Judas hat Jesus aus Geldgier verraten, 2. Judas wollte Jesus dazu bringen, als König der Juden auch die irdische Macht zu beanspruchen. In diesem Fall wäre Judas Kopf einer revolutionären Bewegung gewesen. 3. Judas war der treueste Jünger Jesu, der den Auftrag erhielt, den Teufel zu spielen, um den Messias in den Verantwortungsbereich der Römer zu übergeben. Diskutieren Sie das Für und Wider dieser drei Deutungen (mit Arbeitsbogen für Ihre Notizen).

4 Es gibt ein Judas-Evangelium. Geben Sie hierzu einen Ausschnitt aus einer ZDF-Dokumentation wieder: Das Judas-Evangelium. <http://www.youtube.com/watch?v=LOj1LmwKo8Y>

www

Als Passion (von lateinisch *pati* = »leiden«, »erdulden«) wird im Christentum der Leidensweg Jesu Christi bezeichnet. Die Matthäus-Passion ist die Erzählung der Leidensgeschichte durch den Evangelisten Matthäus. Weitere bekannte Passionsgeschichten gibt es von den Evangelisten Johannes, Lukas und Markus.

Eine theologisch sehr interessante Figur der Passionsgeschichte ist Judas, der als Verräter Jesu gilt. Doch Ungereimtheiten haben Walter Jens zu seinem letzten Roman *Der Fall Judas* angeregt:

1. Jesus hat gewusst, dass Judas ihn verraten würde. Verstieß er daher nicht gegen seine eigenen Grundsätze (»und führe uns nicht in Versuchung«), als er Judas als Jünger aufnahm?

2.) Ohne Judas gäbe es kein Kreuz, keine Auferstehung und für die Menschen auch keine Erlösung. War die Tat des Judas deswegen nicht eine notwendige Aufgabe im göttlichen Auftrag?

3.) Das Werfen der 30 Silberlinge könnte eine symbolische Geste gewesen sein, denn im Alten Testament wurden dem frommen Propheten Sacharja für einen Dienst 30 Silberlinge gegeben, die er auch fortgeworfen hat.

4.) Silberlinge waren zu Zeiten Jesu veraltet. Gebräuchliches Zahlungsmittel unter Herodes war die Kupfermünze.

5.) Warum küsst Judas Jesus (und zeigt nicht nur aus der Ferne auf ihn)? Warum nennt Jesus Judas seinen Freund?

6.) Nach dem griechischen Original sagt Jesus: »Freund, [tue] wozu du hier bist!« Die scheinheilige Frage (»warum bist du kommen?«) ist eine sehr eigenwillige Übersetzung Luthers. In Verbindung mit Judas erscheint das Wort *παράδιδωμι* (*paradidómi*), das viele Bedeutungen hat. Es heißt nicht nur verraten, sondern auch jemanden in die Verantwortung eines anderen übergeben.

48. Und der verräter hatte ihnen ein Zeichen gegeben, und gesagt: Welchen ich küßfen werde, der ist's, den greiffet.
49. Und alsbald trat er zu Jesu und sprach, Begrüßet seyft du, Rabbi: und küßfete ihn.
50. Jesus aber sprach zu ihm: Mein freund, warum bist du kommen?

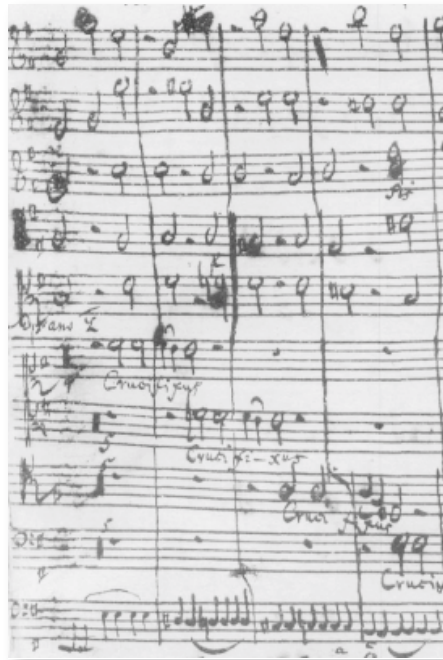
δὲ παραδίδως αὐτόν, ἔδωκεν αὐτοῖς σημεῖον, λέγων· Ὁν ἀν. φιλήσω, αὐτός ἐστὶ κρατήσατε αὐτόν. Καὶ εὐθέως προσελθὼν τῷ Ἰησοῦ, εἶπε· Χάρις ἡαβεί. Καὶ κατεφίλησεν αὐτόν. Ὁ δὲ Ἰησοῦς εἶπεν αὐτῷ· Ἐταῖρε, ἐφ' ᾧ πάρε; Τότε προσελθόντες ἐπέβαλον τὰς χεῖρας ἐπὶ τὸν Ἰησοῦν. καὶ

Eine große Messe in h-Moll

In einer Messe gibt es eine Abfolge fester und variabler Bestandteile. Die festen Bestandteile werden als Ordinarium, die variablen als Proprium bezeichnet. Bach hat für eine Messe in h-Moll das vollständige Ordinarium der lateinischen Messe vertont.

Das Crucifixus der h-Moll-Messe ist eine Passacaglia (→ S. 12) über dem chromatischen Lamentobass (als Lamentobass werden in e-Moll die Töne e-d-c-h bezeichnet, wenn sie in auffälliger Weise im Bass erklingen).

Wissenschaftler diskutieren eifrig die Entstehungsgeschichte der h-Moll-Messe. Man ist sich zum Beispiel sicher, dass Bach die Messe in Teilen komponierte, wobei er oftmals auf ältere Stücke zurückgriff und sie bearbeitete (→ S. 24). Zudem hat Bach seine Messe wahrscheinlich nie als Ganzes gehört. Und neuerdings konnte man durch Röntgenanalyse der Tinte feststellen, dass Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel an der Messe eifrig mitgearbeitet hat. Ungeachtet dessen ist und bleibt die Messe in h-Moll ein Meilenstein der Messkompositionen.



Proprium	Ordinarium
Introitus	
	Kyrie
	Gloria
Graduale	
	Credo
Offertorium	
	Sanctus
	Agnus Dei

1 Hören Sie sich den Anfang der Ordinariumsabschnitte an, um einen ersten Eindruck von der Messe in h-Moll zu bekommen.



39

2 Hören Sie sich das zum Credo gehörende Crucifixus an. Der deutsche Text lautet: »Er wurde für uns gekreuzigt, unter Pontius Pilatus, hat gelitten und ist begraben worden«.



40

3 Achten Sie auf den chromatischen Lamentobass (passus duriusculus) und versuchen Sie, ihn zur Musik mit zu singen.



4 Unten sind drei verschiedene Gliederungsanalysen des Crucifixus zu sehen. Die erste Analyse bildet die Wiederholungen des Passacaglia-Basses ab. Die zweite wertet den ersten Passus-Textabschnitt als eigenständig und die Wiederkehr des Crucifixus als Reprise (A-B-A-Form). Die dritte Analyse ist an der Zweiteiligkeit des Textes orientiert. Diskutieren Sie die Angemessenheit der Analysen und entscheiden Sie, welche am meisten überzeugt.



Chromatischer Lamentobass bzw. passus duriusculus der Passacaglia

Gliederungsanalyse 1:

Lamento	Lamen...	Lame...	Lamen...	Lamen...	Lamento	Lamento	Lamento	Lamento	Lamento	Lamento	Lamento	Schluss
---------	----------	---------	----------	----------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

Gliederungsanalyse 2:

Imitatorischer Abschnitt I	Noema	Imitatorischer Abschnitt II	Schluss
crucifixus etiam pro nobis sub pontio Pilato	passus et sepultus est	crucifixus etiam pro nobis sub pontio Pilato passus et sepultus est	sepultus est, sepultus est.

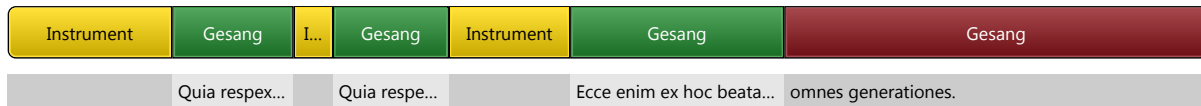
Gliederungsanalyse 3:

Crucifixus I	Crucifixus II	Schluss
crucifixus etiam pro nobis sub pontio Pilato passus et sepultus est.	crucifixus etiam pro nobis sub pontio Pilato passus et sepultus est,	sepultus est, sepultus est.

Ein Magnificat zum Weihnachtsfest

Bach komponierte 1723 in Leipzig die erste Fassung eines Magnificats in Es-Dur. Dieses Stück führte er am 25. Dezember desselben Jahres in Leipzig auf, wobei er für den weihnachtlichen Anlass vier sogenannte Einlagesätze hinzu komponierte. Ungefähr sieben Jahre später überarbeitete er das Magnificat erneut, transponierte es nach D-Dur und ließ die Einlagesätze wieder weg.

Gliederungsanalyse *Quia respexit* und *Omnes generationes*



41

1 Hören Sie sich aus dem Magnificat das *Quia respexit* (3. Satz) sowie das *Omnes generationes* (4. Satz) an. Der Klavierauszug rechts gibt die Noten des ersten Abschnitts des *Quia respexit* wieder. Beim Hören können Sie sich an den Noten und auch an dem Gliederungsdiagramm (oben) orientieren.

Erster Abschnitt des *Quia respexit*

2 Benennen Sie für die einzelnen Abschnitte des Diagramms die Besetzung.

3 Diskutieren Sie den Inhalt des Textes und ordnen Sie ein, wo der Magnificat-Text in der Bibel vorkommt.



42

4 Hören Sie sich eine weitere Aufnahme des *Omnes generationes* an. Auf dieser Aufnahme ist eine Glockenstimme zu hören. Beschreiben Sie ihren Verlauf mit Hilfe der Tonmaterial-Skala.

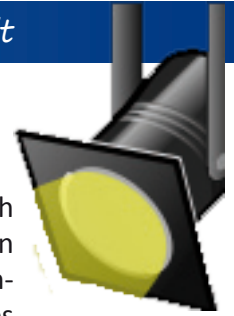
Tonmaterial der Glockenstimme:

5 Weisen Sie in den Noten des *Omnes generationes* (unten) die Töne der Strukturstimme nach.

Auszug aus *Omnes generationes*

6 Eine übermäßige Sekunde konnte zu Zeiten Bachs wie die verminderte Septime ein Intervall von besonderem Ausdruck sein (→ Figur S. 23). Markieren Sie im Melodieverlauf des Anfangs (Notenbeispiel oben) alle übermäßigen Sekunden und vergleichen sie den Ausdruck und den Textinhalt.

7 Deuten Sie die Struktur der Tonleiter des *Omnes generationes* im Hinblick auf den Textinhalt. Begründen Sie Ihre Interpretation.



Licht und Dunkelheit

Gibt es *Licht* und *Dunkelheit* in der Musik? – Im wörtlichen Sinn muss die Antwort natürlich *nein* lauten, denn Musik kann man hören, jedoch nicht sehen. Sichtbar sind zwar die Noten von Musik, aber Noten sind keine Musik, sondern nur Symbole und völlig wertlos für jemanden, der sie nicht in etwas Klingendes verwandeln kann (sei es im Kopf, sei es mit Hilfe eines Instruments oder mit der Stimme). Was hat es also damit auf sich, wenn man von Licht und Dunkelheit in der Musik spricht?

Die Begriffe Licht und Dunkelheit bzw. *hell* und *dunkel* werden im Hinblick auf die Musik auf verschiedene Weisen verwendet:

1. In Vokalmusik kann der Text von Licht oder Dunkelheit handeln.

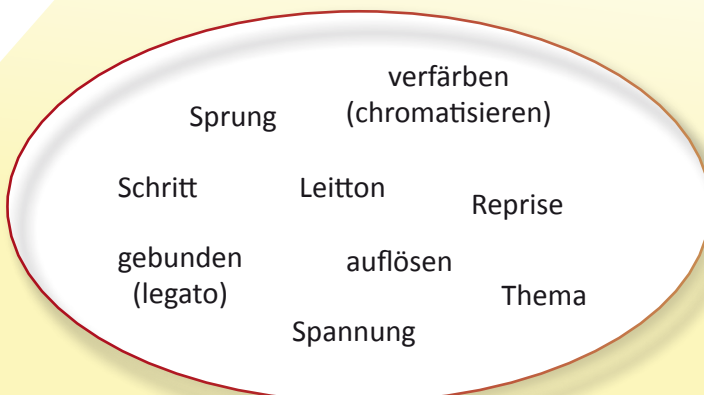
In diesem Fall kommen Licht und Dunkelheit genau genommen nicht in der Musik, sondern nur im Text vor. Selbstverständlich können wir beim Hören des Textinhalts an etwas Helles oder Dunkles denken und uns einbilden, die Musik sei hell oder dunkel, aber wie bereits gesagt: Musik kann man nicht sehen.

2. Eine Tonart wird als hell oder dunkel bezeichnet.

Die Rede von hellen und dunklen Tonarten ergibt nur Sinn, wenn man in Bezug auf Tonarten die Vorstellung eines *Quintenzirkels* aufgibt und statt dessen von einem *Quintenturm* spricht. Was sich hinter dem Quintenturm verbirgt, wird später (→ S. 31) etwas genauer beschrieben. Hier sei nur verraten, dass in unserem Kulturkreis die Worte *hell* und *hoch* sowie *dunkel* und *tief* oftmals verwandte Vorstellungen hervorrufen. Da die Rede von *hoch* oder *tief* in Bezug auf einen Turm – anders als im Hinblick auf einen Zirkel oder Kreis – Sinn macht, ist es auch sinnvoll, von hohen oder tiefen Tonarten zu reden.

3. Der Ausdruck einer bestimmten musikalischen Stelle wird als hell oder dunkel empfunden.

In diesem Fall wird sehr deutlich, dass die Begriffe, mit denen wir über Musik reden, lediglich Bilder (Metaphern) sind. Allerdings lernen wir, mit bildhaften Begriffen Musik zu beschreiben. Ist es Ihnen schon einmal aufgefallen, dass Töne nicht hoch oder tief sein können? Denn auf unserem Trommelfell kommen ja nur schnelle oder langsame Schwingungen an und erst im Notenbild oder unserem Kopf werden daraus hohe und tiefe Töne, Motive, Melodien, Themen usw.



1 Diskutieren Sie die in dem Kreis angegebenen Begriffe und untersuchen Sie deren fachliche und gegebenenfalls alltägliche Bedeutung.

2 Hören Sie sich einen Ausschnitt aus der Arie in g-Moll der Kantate Nr. 6 an. Im Text dieser Arie vertont Bach den Begriff *Dunkelheit*. Entscheiden Sie, welche der drei erörterten Verwendungsweisen in diesem Fall zutreffend sind.

3 Studieren Sie das Zitat von Albert Schweitzer (unten) und diskutieren Sie den Wert seiner bildhaften Anweisungen.



43



44

»Den Schluss gebe man, statt schmachkend, hart und im Crescendo vorwärtstreibend wieder. Das Tempo ist drängend, unruhig zu nehmen [...] auch Solo und Chor wirken viel natürlicher, wenn sie in lebendiger Angst, statt in sentimentalem Ziehen und Schleppen gesungen werden.«

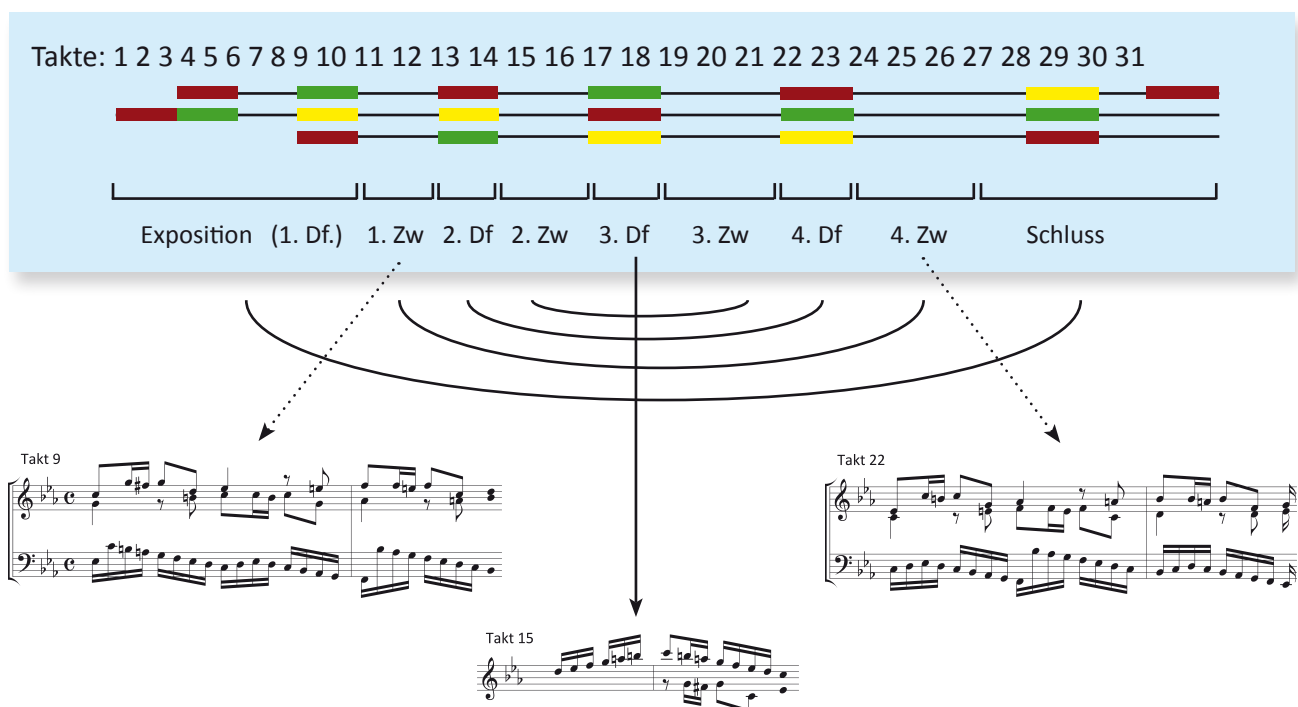
Albert Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1965, S. 585

Form als Symbol

Bach war ein religiöser Mensch und hat sich selbstverständlich zu Gott bekannt. Im 18. Jahrhundert konnte es sogar noch gefährlich sein, die Existenz Gottes öffentlich anzuzweifeln (knapp 50 Jahre nach Bachs Tod – im Jahre 1799 – wurde beispielsweise Johann Gottlieb Fichte in Jena wegen der Verbreitung gottloser Ideen aus dem Universitätsdienst entlassen). Dass Komponisten religiös sein können, versteht sich von selbst, aber kann auch Musik religiös sein bzw. religiöse Ideen transportieren? Oder ist Musik Musik und Religion Religion und nicht Religion Musik oder Musik Religion?

Das folgende Formdiagramm zeigt die Fuge in c-Moll aus Bachs erstem Band des Wohltemperierten Klaviers (→ S. 9)

46



Wie in diesem Diagramm zu sehen ist, wechseln sich in dieser Fuge Durchführungen und Zwischenspiele regelmäßig ab. Dennoch hat Bach in dieser Fuge keine lockere Reihung verschiedener Teile komponiert, sondern er hat das 1. und 4. Zwischenspiel auffällig ähnlich gestaltet (Quintfallsequenz mit einem Kanon der Oberstimmen). Dadurch erhält die Fuge eine Spiegelachse, denn durch die größeren Rahmenteile (Exposition und Schlussgestaltung) und die symmetrische Anordnung der Zwischenspiele erscheint die dritte Durchführung als Zentrum der Fuge. Und in diesem Zentrum (Takt 15 von 31 Takten) erklingt auf der Takteins der höchste Ton des ganzen Stücks, das c''' , das in der Fuge nur ein einziges Mal vorkommt.

Zu Bachs Zeiten wurden Symmetrien als vollkommen geschätzt und Asymmetrien als unvollkommen betrachtet. Ist es denkbar, dass Bach eine Fuge komponieren wollte, deren symmetrische Anlage die Vollkommenheit und Unfehlbarkeit Gottes symbolisieren sollte (»soli deo gloria«)? Oder hat Bach in dieser Fuge nur eine mögliche Form neben anderen (möglichen) Formen probiert, ohne dabei an Gott und Religion zu denken?

1 Recherchieren Sie im Internet den formalen Aufbau der Mottete *Jesu, meine Freude* von Johann Sebastian Bach sowie eine (legale) Sounddatei. Hören Sie sich die Musik in Ausschnitten an und referieren Sie den Formverlauf kurz und in eigenen Worten.

2 Untersuchen Sie, was unter dem Stichwort *Atheismusstreit* bekannt geworden ist.

3 Interpretieren Sie das Zitat von Eduard Hanslick.

»Die Musik besteht aus Tonreihen, Tonformen, diese haben keinen anderen Inhalt als sich selbst.«

Eduard Hanslick

Freude und Schmerz

Bei den folgenden Beispielen handelt es sich um Rhythmen, die für einen »gelassenen«, »unbekümmerten« Tanz mit »gefälligem Wesen« (Mattheson, 1739) charakteristisch sind:



Die beiden melodischen Figuren in der Buchabbildung rechts dagegen sind typisch für Vertonungen, die einen leid- und schmerzvollen Ausdruck haben.



In Bachs Fugen in c-Moll und g-Moll kommen sowohl die oben abgebildeten freudigen Rhythmen (in verkleinerter Notation) als auch die Schmerz symbolisierenden Figuren (dezent versteckt) vor. Was könnte Bach sich dabei gedacht haben, Freude und Schmerz in einem Stück gleichzeitig ausdrücken zu wollen? Wir verbinden heute in einer aufgeklärten Gesellschaft mit *Freude* und *Schmerz* natürlich etwas anderes als ein gläubiger Musiker des 18. Jahrhunderts. Aber auch heute noch kennen viele Christen den Ausdruck: *Kreuz und Krone sind verwoben*.

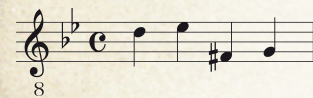
Das Leidvolle in diesen Fugen (die musikalischen Figuren, die Tonarten g-Moll und c-Moll etc.) in Verbindung mit den tänzerischen Rhythmen stellt für Cembalisten und Pianisten eine besondere Herausforderung dar. Wie sollte man diese Stücke angemessen aufführen? Eher langsam-schmerzvoll oder freudig-schnell?

Musikalische Figuren



Passus duriusculus

(lat. der ein wenig harte Gang); kann Leid und Schmerz ausdrücken und findet sich oftmals in langsamen Stücken.



Saltus duriusculus

(lat. der ein wenig harte Sprung), kann auch Leid und Schmerz ausdrücken und findet sich ebenfalls oft in langsamen Kompositionen.

- 1 Begründen Sie, welcher Tanz sich hinter den abgebildeten Rhythmen verbirgt. Wiederholen Sie gegebenenfalls den Abschnitt zu den Tänzen (→ S. 14).
- 2 Üben Sie die Rhythmen in »freudigem« Tempo. Weisen Sie nach, in welcher Fuge sich welcher Rhythmus findet.
- 3 Singen Sie die musikalischen Figuren und weisen Sie ihr Vorkommen auch in den Fugen Bachs nach.
- 4 Recherchieren Sie die Bedeutung des Ausdrucks *Kreuz und Krone* und diskutieren Sie, ob man diesen Gedanken beim Spiel der Fugen ausdrücken kann. Interpretieren Sie verschiedene Aufnahmen der Fugen.



Jubilieren und provozieren

Das lateinische *jubilare* heißt im Deutschen soviel wie *jubelt* und ist Aufforderung zu einem Fest der Freude. Als *Sonntag Jubilate* wird im Kirchenjahr der dritte Sonntag nach Ostern gefeiert. Im Kirchenjahr haben viele Sonntage ihren Namen nach den Anfangsworten des Psalms bekommen, den man zum Einzug in den Gottesdienst singt (Introitus). Der Psalm des Jubilate-Sonntags (Ps 66,1) lautet »Jubilare Deo, omnis terra« und die Lesungen handeln vom Lob der Schöpfung Gottes (Ps 66, Epistel 2 Kor 4,16–18 und Evangelium Joh 15,1–8).

Stellen Sie sich vor, Sie säßen als gläubiger Christ am Sonntag, den 22. April 1714 – also am Sonntag Jubilate – im Gottesdienst der Schlosskapelle in Weimar, um Gottes Schöpfung zu feiern. Johann Sebastian Bach, den Herzog Wilhelm Ernst gerade erst befördert hat, wurde mit seiner Ernennung zum Konzertmeister verpflichtet, jeden Monat eine neue Kirchenkantate zu komponieren. Zum Palmsonntag und Mariä Verkündigung haben Sie schon eine Kantate Bachs gehört. Es war die Kirchenkantate *Himmelskönig, sei willkommen*, die erste Kantate des frischgebackenen Konzertmeisters und ein wirklich großartiges Stück. Nun sind Sie gespannt, was sich Bach zu diesem besonderen Sonntag, dem Tag der Freude und des Jubilierens, ausgedacht hat. Und dann dirigiert der junge Komponist höchst persönlich von der Orgelepore als zweiten Satz seiner neuesten Kantate das folgende Stück:



54



Die Schlosskirche in Weimar um 1660, gut 50 Jahre vor Bachs Kantatenaufführung.

Warum lässt Bach die Kirchgänger am Sonntag Jubilate nicht angemessen feiern, sondern komponiert diese unglaublich traurige Passacaglia auf den Text *Weinen, Zagen, Sorgen, Klagen*? Was will Bach damit sagen?

Aufschluss kann vielleicht der dritte Satz geben, ein Altrezitativ über den Text: *Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen*.



55

1 Singen Sie zum Rezitativ *Wir müssen durch viel Trübsal* die abgebildete C-Dur-Tonleiter in einem sehr langsamen Tempo und hören Sie darauf, in welcher Stimme diese Tonleiter auf der Aufnahme erklingt.

2 Diskutieren Sie mögliche Absichten Bachs.

Anabasis (lat.) von ἀναβασις, ascendō, ich steige in die Höhe; ist ein solcher musicalischer Satz, wodurch etwas in die Höhe steigendes exprimiert wird. Z. E. über die Worte: Er ist auferstanden u. Gott fährt auf u. d. g.

Johann Gottfried Walter war ein Freund Bachs. 1732 veröffentlichte er das erste deutschsprachige Musiklexikon, in dem sich der Eintrag Anabasis findet (links).

Ein General: Der Bass

Unter den Stimmen Sopran, Alt, Tenor und Bass kam der zuletzt genannten Stimme zu Zeiten Bachs die Aufgabe eines Generals zu: Vom Bass gingen die Befehle aus, er gab vor, was zu tun war. Seine Befehle waren geübten Musikern damals sehr vertraut, heute dagegen ist das Spielen nach den Anweisungen des Generals nur noch etwas für Spezialisten. Das Problem: Generalbassanweisungen sind wie eine Geheimsprache verschlüsselt, sie liegen lediglich in einem Zahlencode vor, dessen Sinn es zu enträtseln gilt.



Basstimmen konnten gelegentlich in relativ hoher Lage erklingen und im Violinschlüssel notiert werden. Solche Bässe nennt man *Bassetto* (kleiner Bass).

Eine wunderschöne Bassettokomposition ist die Arie »Aus Liebe will mein Heiland sterben« aus Bachs Matthäuspassion. Im Faksimile unten ist ihr Anfang zu sehen.



Diese Arie hat einen ganz besonderen Ausdruck. An dieser Stelle geht es jedoch nur um ihren Generalbass. Das folgende Notenbeispiel unten zeigt die tiefste Stimme der ersten vier Takte dieser Arie im Violinschlüssel mit Generalbassziffern:



WWW

1 Im 18. Jahrhundert gab es einen Streit zwischen Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) und Jean-Philippe Rameau (1683–1764). Während Rameau der Meinung war, dass die Harmonie das Fundament der Musik sei, aus dem die Melodien hervorgehen, vertrat Rousseau hingegen die Ansicht, die Melodien seien zuerst da und ihr Zusammenschluss ergebe erst eine sinnvolle Harmonie. Diese Ansichten lassen sich zu Staatsformen in Beziehung setzen. Recherchieren Sie, wie Rameau und Rousseau gelebt haben.

2 Deuten Sie die Generalbasszeichen oben in der Lupe. Bestimmen Sie die entsprechenden Töne von den Basstönen A-H-C-C aus.

3 Hören Sie sich den Anfang der Arie *Aus Liebe will mein Heiland sterben* an und benennen Sie alle Instrumente, die Sie hören können.

4 Setzen Sie den Anfang der Arie als vierstimmigen Generalbasssatz aus. Schreiben Sie hierzu die gesuchten Intervalle in das leere Notensystem unter dem Faksimile.

5 Recherchieren Sie Generalbassziffern im Internet.



62

WWW

7. Die Vergleichung eines Tons mit dem andern heißt ein Intervall.

8. Alle im Generalbasse vorkommende Zeichen, welche das Accompagnement angehen, heißen: Signaturen.

9. Alle Intervalle werden von der Basnote aufwärts durch Stufen abgezählt und erhalten daher ihren Namen, welcher durch die Ziffer angedeutet wird.

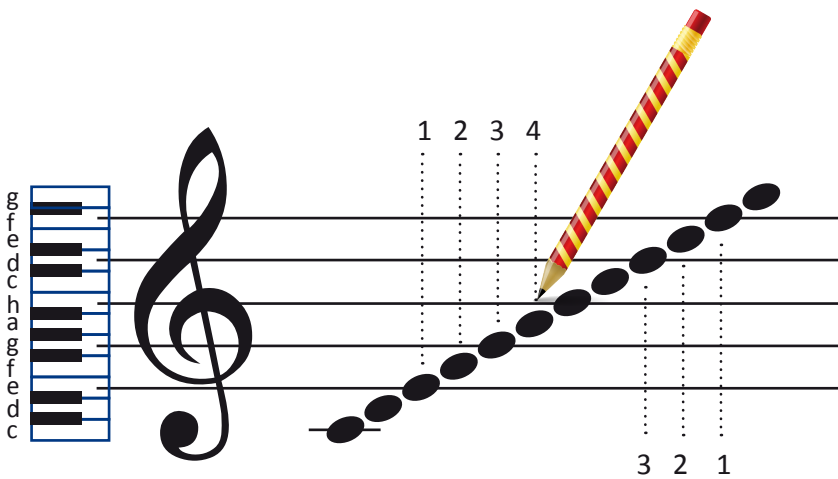
11. Ein Intervall behält seinen Namen, so lange es auf seiner Stufe bleibt, es mögen noch so viele Versetzungszeichen davor stehen; also stehen alle Secunden auf der zweyten, alle Terzen auf der dritten Stufe u.s.w.

(Carl Philipp Emanuel Bach)

Lauter Fünfer – Durchgefallen

Die nachfolgende Tonleiter mit dem Grundton $c (= 1)$ zeigt die Töne der Tonart C-Dur. Natürlich können in einer C-Dur-Komposition auch chromatische Töne, also Töne mit Vorzeichen wie f is oder b , vorkommen. In der Regel haben diese Töne dann aber die Funktion von Leittönen und führen zu nicht-chromatischen Tönen hin (also f is zu g oder b zu a). Die wichtigsten Töne bleiben daher die leitereigenen Töne einer Tonart, sie werden in der musikalischen Fachsprache auch als *diatonisches Tonmaterial* bezeichnet.

Unter einer Quinte (von lat. quintus = der Fünfte) versteht man Intervalle zwischen einem ersten und einem fünften Ton. In der Notenabbildung rechts ist zum Beispiel eine Quinte zwischen dem ersten Ton c und dem fünften Ton g zu sehen.



1 Hören Sie sich den Anfang der Invention an. Notieren Sie die Notennamen für die eingekreisten Noten (Achtung: Bassschlüssel) auf der jeweils ersten Zählzeit der Takte 7–14.

2 In den abgebildeten Takten erklingt ein bekanntes Sequenzmodell. Es ist so bekannt, dass es sogar einen eigenen Namen bekommen hat. Bestimmen Sie die Intervalle zwischen den Basstönen mit Hilfe der Graphik (links). Wandeln Sie die Intervalle aufwärts in die entsprechenden Komplementärintervalle um. Benennen Sie nun den Namen dieser Sequenz.



Intervalle lassen sich ganz einfach errechnen, indem man für den ersten Ton die Zahl 1 setzt und dann aufwärts bzw. abwärts bis zum gewünschten Ton die Töne der Skala abzählt. Jede Linie und jeder Zwischenraum steht dabei genau für einen Ton. In dem Beispiel oben wird das Intervall von e zu a gesucht. Wenn $e = 1$ ist und man die Skala aufwärts zählt, erhält a die Zahl 4. Bei dem Intervall $e-a$ aufwärts handelt es sich also um eine Quarte. Ist $f = 1$ und man zählt abwärts zum Ton d , erhält das d die Zahl 3. Das Intervall $f-d$ abwärts ist also eine Terz. In beiden Fällen bedeutet die 1 jedoch nicht, dass dieser Ton auch Grundton der Tonart sein muss.

Komplementärintervalle

- Prime ↔ Oktave
- Sekunde ↔ Septime
- Terz ↔ Sexte
- Quarte ↔ Quinte



Ein Präludium und die Durtonleiter

Das Thema *Tonleiter* hat einen schlechten Ruf, weil es heute in der Praxis meist nur dafür verwendet wird, das Notenschreiben zu üben und den *Quintenzirkel* zu pauken. Früher war das ganz anders, denn da wurde mit Tonleitern richtig Musik gemacht: Zum Beispiel ist das Improvisieren über Tonleitern mit oder ohne Zahlen (→ Generalbass S. 26) zu Zeiten Bachs im Klavierunterricht intensiv geübt worden. Und wenn ein Musiker solche Improvisationen perfekt beherrschte, hat er sein Können natürlich auch für das eigene Komponieren genutzt. Machen wir hierzu ein kleines Experiment:

Module	Reihenfolge A	Reihenfolge B	Reihenfolge C	Reihenfolge D
1-2-3				



65–69

1 Sie hören als erstes drei Abschnitte aus einem Präludium von Johann Sebastian Bach (1, 2, 3). Anschließend werden diese drei Abschnitte in verschiedenen Reihenfolgen vorgespielt. Skizzieren Sie diese Anordnungen durch Angabe der entsprechenden Zahlenfolge und überlegen Sie, wie die Abschnitte in Bachs Original angeordnet sein könnten.



70

2 Sie hören als nächstes die Abschnitte in der originalen Reihenfolge bzw. den Anfang des berühmten C-Dur-Präludiums. Geben Sie auch hier die Reihenfolge der Abschnitte über Zahlen an und vergleichen Sie Ihr Ergebnis mit Ihrer Vermutung.



71

3 Auf der Aufnahme erklingt die abgebildete C-Dur-Tonleiter (unten) ab dem vierten Takt. Hören Sie sich das Präludium mit der Tonleiter zuerst an und singen Sie beim erneuten Hören die Tonleiter mit.



4 Etwas beim Hören zu erkennen ist eines, etwas anderes, das Gehörte auch in den Noten zu entdecken. Weisen Sie die Noten der Tonleiter, die Sie gesungen haben, im Notentext des Präludiums nach und markieren sie die entsprechenden Noten mit einem Farbstift (Arbeitsbogen).

5 Recherchieren Sie etwas über Johann Adolf Scheibe (von ihm stammt das Notenbeispiel rechts) und sammeln Sie Informationen zur Oktavregel (*Regola dell'ottava*).

WWW

In Musik zu Zeiten Bachs lässt sich der harmonische Verlauf sehr vieler Kompositionen über Tonleitern erklären. Man kann sogar sagen, dass dies ein Kennzeichen von Kompositionen des 18. Jahrhunderts ist und es die dort komponierten Werke von jenen unterscheidet, die später z.B. von Johannes Brahms oder Max Reger komponiert worden sind. Dass jedoch Bach Tonleiterharmonisierungen für sein Komponieren eingesetzt hat, ist bisher nur eine Behauptung. Diese Behauptung lässt sich jedoch überprüfen, indem man zu einer Originalkomposition von Bach Tonleitern singt oder spielt und darauf hört, ob das Ergebnis stimmig klingt. Probieren Sie das Tonleiterexperiment an verschiedenen Präludien Bachs, z.B. an dem Präludium in D-Dur sowie an den Präludien in c-Moll und d-Moll aus dem Wohltemperierten Klavier Bd. 1 (Arbeitsbögen).

Ungeprüfte Behauptungen nach bestem Wissen nennt man **Thesen**. Thesen, die geprüft und bestätigt worden sind, heißen **Gesetze**. Zusammenhängende Gesetze bilden eine **Theorie**.

Von den Tonarten.



Der weichen Tonart in folgendem:



Tonleiter-Kreuzworträtsel

Eine Durtonleiter von verschiedenen Tönen aus zu singen, ist für 95% der Menschen unseres Kulturkreises nicht schwer, weil sie sich immer gleich anhört (man singt halt das Gleiche von verschiedenen Tönen aus). Entsprechendes gilt für Moll. Wenn man Tonleitern von verschiedenen Tönen aus aufschreiben will, muss man die Struktur der Ganz- und Halbtöne einer Tonleiter von einem bestimmten Ton aus konstruieren können. Auch das ist nicht schwer, wenn man Zahlen zu Hilfe nimmt:

C	24
H	23
Ais / B	22
A	21
Gis / As	20
G	19
Fis / Ges	18
F	17
E	16
Dis / Es	15
D	14
Cis / Des	13
C	12
H	11
Ais / B	10
A	9
Gis / As	8
G	7
Fis / Ges	6
F	5
E	4
Dis / Es	3
D	2
Cis / Des	1
C	0

Zählen Sie die Klaviertasten von 0 beginnend ab. Wichtig ist, dass alle schwarzen und weißen Tasten regelmäßig durchnummeriert werden (z.B. wie die Klaviatur am linken Rand). Üblicher Weise wird C = 0 gesetzt, was aber egal ist: Im Prinzip können Sie bei jeder Taste mit 0 zu zählen beginnen.

Die Abstände der Töne einer Tonleiter lassen sich über Zahlen merken: Die Durtonleiter hat in Zahlen die Struktur 221 222 1, die Molltonleiter 212 212 2. Lernen Sie diese Zahlenreihen auswendig wie Telefonnummern!

Schwarze Tasten können #-Töne (z.B. *Cis*, *Dis* etc.) oder b-Töne (z.B. *Des*, *Es* etc.) darstellen:

1. Wenn Sie eine Durtonleiter von *F* aus bilden, müssen Sie die b-Töne verwenden, in allen anderen Durtonleitern von weißen Tasten aus die #-Töne.
2. Wenn Sie eine Molltonleiter von *E* oder *H* aus bilden, sind die #-Töne zu verwenden, in allen anderen Molltonleitern von weißen Tasten aus b-Töne.
3. Und wenn Sie eine Tonleiter auf einer schwarzen Taste beginnen, richtet sich die Benennung aller übrigen schwarzen Tasten nach der ersten Taste beziehungsweise danach, ob die erste Taste ein #-Ton oder b-Ton ist.



1 Tonleitern mit vielen Vorzeichen sind z.B. H-Dur, gis-Moll, Des-Dur und b-Moll. Benennen Sie auch hier die richtigen Töne.

2 Die hier vorgestellte Methode funktioniert nicht mehr fehlerfrei, wenn Tonleitern mit mehr als fünf Vorzeichen zu bestimmen sind (das ist die Anzahl der schwarzen Tasten). Recherchieren Sie, was unter *enharmonischer Verwechslung* verstanden wird und ermitteln Sie die Töne der Tonarten Fis-Dur, Ges-Dur, dis-Moll und es-Moll.

[www](#)

Trage die Töne der Tonleitern ein:

1. C-Dur Tonleiter (waagrecht)
1. c-Moll Tonleiter (senkrecht)
2. e-Moll Tonleiter (senkrecht)
3. g-Moll Tonleiter (senkrecht)
4. h-Moll Tonleiter (senkrecht)
5. Es-Dur Tonleiter (waagrecht)
6. G-Dur Tonleiter (waagrecht)
7. B-Dur Tonleiter (Waagrecht)

Beispiel 1: Die F-Durtonleiter (221 222 1)

Rechenweg: 5 (= F) + 2 + 2 + 1 + 2 + 2 + 2 + 1 = 5 7 9 10 12 14 16 17 = F G A B C D E F (zur Erinnerung: Bei einer Durtonleiter von *F* aus müssen die b-Namen der schwarzen Tasten verwendet werden.)

Beispiel 2: Die h-Molltonleiter (212 212 2)

Rechenweg: 11 (= H) + 2 + 1 + 2 + 2 + 1 + 2 + 2 = 11 13 14 16 18 19 21 23 = ??? (Eine Molltonleiter von *H* aus erfordert die #-Namen der schwarzen Tasten, lesen Sie die Tonnamen von der Tastatur links ab.)

1		2		3		4
5						
6						
7						

Zirkeln ist out: Der Quintenturm

Wenn man sich die Töne unseres Tonsystems als Quintenturm vorstellt, also als eine Auf- und Abwärtsbewegung in aus sechs führen zu Quinten von C aus, gibt es ein *oben* und *unten*. Rechnet man beispielsweise von C Quinten aufwärts, gelangt man zu einem *Fis*, sechs Quinten abwärts dagegen einem *Ges*. *Fis* und *Ges* trennt also ein Abstand von 12 (!) Quinten, obwohl sie auf dem Klavier mit derselben Taste gespielt werden. In unserer Kultur verbinden wir mit *aufwärts* üblicher Weise Begriffe wie *hoch*, *oben*, *hell* und im übertragenen Sinn auch *positiv*, *Freude*, *Licht*, *Himmel*, mit *abwärts* dagegen *unten*, *tief*, *dunkel* sowie *negativ*, *Schmerz*, *Finsternis* und *Hölle* usw. In diesem Sinne sind A-Dur und E-Dur relativ hohe Tonarten, die hell und freundlich klingen, c-Moll und f-Moll dagegen tiefe Tonarten mit dunklerem und traurigem Charakter.

Fis / dis

H / gis

E / cis

A / fis

D / h

G / e

C / a Meeresspiegel (0-Vorzeichen-Level)

C / a

F / d

B / g

Es / c

As / f

Des / b

Ges / es

- 1 Untersuchen Sie, ob die folgenden Tonarten über oder unter C liegen, wie viele Quinten sie vom 0-Vorzeichen-Level entfernt sind und welche Vorzeichen sie haben: gis-Moll, Des-Dur, es-Moll, Es-Dur, A-Dur und dis-Moll.
- 2 Sie hören 5 kurze Musikanfänge. Geben Sie an, ob Sie ihren Ausdruck eher im hohen oder im tiefen Tonartenbereich vermuten würden.
- 3 Untersuchen Sie die Tonart, in der Bach jenen Moment der Leidensgeschichte Christi vertont hat, in dem Jesus verzweifelt ausruft: »Mein Gott, warum hast du mich verlassen?« (unten). Lassen Sie sich dabei nicht von der Generalvorzeichnung täuschen, sondern sammeln Sie alle verschiedenen Töne, die in diesem kurzen Beispiel vorkommen. Ziehen Sie anschließend die Vorzeichen der Töne an den Anfang des Systems und ersetzen Sie alle Auflösungszeichen durch ein *b*. Begründen Sie, warum Bach gerade diese Tonart für diese Stelle gewählt haben könnte.



**Merksprüche:
Dämlich aber hilfreich!**

Geh Du Alter Esel Hole Fische (Dur mit #)
Frische Brötchen Essen Asse Des Gesangs (Dur mit b)
ein haifisch cischt gisela diskret an. (Moll mit #)
der ganze chor friert beim essen (Moll mit b)

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

J. S. Bach,
Matthäuspassion

Bachs Instrumente und das Problem der Aufführungspraxis

Besetzungsliste der Matthäuspassion:

2 Chöre (jeweils Sopran, Alt, Tenor, Bass), 2 Querflöten, 2 Oboen, 2 Violinstimmen, Bratschenstimme, Basso continuo und verschiedene Solisten (in den Stimmlagen Sopran, Alt, Tenor und Bass)

Anliegen der Aufführungspraxis ist es, eine Wiedergabe des Notentextes zu erreichen, die den Intentionen des Komponisten möglichst genau entspricht, wobei in besonderer Weise bei älterer Musik neben den innermusikalischen Problemen auch alle äußeren Bedingungen von Belang sind (Instrumente, Gelegenheit, Raum usw.).

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Stichwort ›Aufführungspraxis‹

Das größte deutschsprachige Musiklexikon bezeichnet es als Aufgabe der Aufführungspraxis, bei einer Aufführung die Absicht (Intention) des Komponisten, so gut es geht, zu berücksichtigen. Doch diese Aufgabe hat ihre Tücken:

1. In vielen Partituren hat Bach die aus Holz gebaute Traversflöte verwendet. Es war daher Absicht des Komponisten, dass dieses Instrument gespielt werden sollte. In der berühmten Flötenschule von Johann Joachim Quantz, eines Zeitgenossen von Bachs, wird jedoch beschrieben, dass man sich darum bemühen sollte, den aus Holz gefertigten (und nicht immer technisch einwandfreien) Traversflöten einen »hellen, schneidenden, dicken, runden, männlichen, doch dabey angenehmen Ton« zu entlocken. Schwebten auch Bach solche Töne vor? Wenn ja, was hätte er zu modernen Querflöten gesagt, die ab Mitte des 19. Jahrhunderts aus Metall gebaut wurden und von Natur aus heller und schneidender klingen als Traversflöten? Liegt nun das originale Instrument (Traversflöte) oder der hellere Klang (Metallflöte) in der Absicht des Komponisten?
2. Wenn auf einer CD-Einspielung unter Berufung auf Bachs Original-Besetzung die Motetten in einfacher oder zweifacher Besetzung pro Stimme zu hören sind, ist das gut und schlecht zugleich. Gut, weil Bach tatsächlich nur so viele Sänger zur Verfügung standen, schlecht, weil er sich gegenüber seinem Dienstherrn darüber bitter beklagt hat, dass ihm zu wenig Sänger für Aufführungen zur Verfügung ständen.



1 Benennen Sie die Instrumente, die auf dieser Seite zu sehen sind. Welche dieser Instrumente verwendet Bach in seiner Matthäus-Passion?

2 Wie sollte Bach heute gespielt werden? Mit originalen oder modernen Instrumenten? In großer oder originaler Besetzung? Begründen Sie Ihre Meinungen (pro und contra).

3 Was ist davon zu halten, wenn heute Kantaten für die Kirche im Konzertsaal und Kammermusik in einer Kirche aufgeführt werden? Begründen Sie auch hier Ihre Ansichten.



Bach und die Romantik

Solange Musiker lebten, die Johann Sebastian Bach (1685–1750) noch persönlich gekannt hatten oder von ihm sogar unterrichtet worden waren, kann man von einer lebendigen Bach-Tradition sprechen. Etwas anderes hingegen ist es schon gewesen, als 1782 Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) in Wien über den Baron von Swieten einige Werke Bachs kennenlernte. Spätestens jedoch mit Beethoven (1770–1827) trafen immer unterschiedlichere Welten aufeinander: die Welt des Cembalos und die des Pianoforte sowie Sinfonieorchesters. Die Errungenschaft kontinuierlicher Übergänge von *leise* (*piano*) und *laut* (*forte*) sowie große dynamische Kontraste, die für Musik der *Wiener Klassik* und dann für Musik der *Romantik* charakteristisch sind, wurden von den *Romantikern* wie selbstverständlich auf das Werk Bachs übertragen. Davon jedenfalls muss man ausgehen, wenn man sich die Ausgabe des *Wohltemperierten Klaviers* anschaut, die der Beethoven-Schüler Carl Czerny (1791–1857) veröffentlicht hat. Felix Mendelssohn (1809–1847) sah Bach ebenfalls im Lichte seiner Zeit, als er die Matthäus-Passion im Jahre 1829 mit der Sing-Akademie zu Berlin aufführte und dadurch den Komponisten Bach wieder ins Bewusstsein einer breiteren Öffentlichkeit brachte. Darüber hinaus gab Mendelssohn mit dieser Aufführung auch einen wichtigen Impuls für die um 1810 geborenen Komponisten Robert Schumann (1810–1856), Frédéric Chopin (1810–1849) und Franz Liszt (1811–1886), sich mit dem Werk Bachs künstlerisch auseinander zu setzen. Seither haben sich sehr viele Komponisten die Musik Bachs künstlerisch angeeignet, so zum Beispiel auch Johannes Brahms, Ferruccio Busoni und später im 20. Jahrhundert auch Alban Berg, Hanns Eisler, Jacques Loussier, Dave Brubeck, Keith Jarrett, Klaus Huber, Isang Yun, Arvo Pärt, Sofia Gubaidulina, Jörg-Peter Mittmann und viele andere – zum Teil heute noch lebende – Komponisten.

1 Die Noten links zeigen von oben nach unten vier Takte aus der Chaconne für Violine solo von Johann Sebastian Bach und darunter die gleiche Stelle in der Bearbeitung von Felix Mendelssohn und Ferruccio Busoni. Benennen Sie mit Hilfe des Arbeitsbogens zur Aufgabe, welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede man in den Noten sehen kann. Hören Sie sich abschließend die Beispiele an.

2 Das Zitat unten stammt aus einem Brief Fanny Mendelssohns (der Schwester von Felix Mendelssohn) an einen Freund der Familie in London. Beschreiben Sie, was aus heutiger Sicht an diesem Text verwundern könnte.

»Felix ging die ganze Partitur durch, machte einige zweckmäßige Abkürzungen und instrumentierte das [...] Rezitativ: ›Der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stücke‹. Sonst ward alles unberührt gelassen. Die Leute staunten, gafften, bewunderten, und als nach einigen Wochen die Proben auf der Akademie selbst begannen, da zogen sie erst die längsten Gesichter vor Staunen, daß ein solches Werk existierte, wovon sie, die Akademisten, nichts wußten [...] Nun verbreitete sich durch die Akademie selbst ein so günstiges Urteil über die Musik, das Interesse ward in jeder Beziehung und durch alle Stände hindurch so lebhaft angeregt, daß den Tag nach der ersten Ankündigung des Konzerts alle Billets vergriffen waren und in den letzten Tagen über tausend Menschen zurückgehen mußten.«



82–84

Bach heute

Als ich am 6. September 2011 in eine bekannte Suchmaschine "Johann Sebastian Bach" eingab, wurden mir nicht weniger als 12.700.000 Webseiten angezeigt. Und als ich am 8. Oktober 2011 für die abschließenden Korrekturen an diesem Text diese Zahl noch einmal überprüfen wollte, war die Zahl bereits auf 13.200.000 geklettert. Dass heißt: In gut einem Monat wurden eine halbe Million Webseiten mit einem unmittelbaren Bezug zu Johann Sebastian Bach ins Netz gestellt!

Auf dieser Seite also zu beschreiben, was uns *Bach heute* alles bedeuten kann, wird daher wohl kaum gelingen (von den gut 13 Millionen Bach-Webseiten kenne ich vielleicht gerade einmal 13 recht gut). Einleitend zu diesem Thema könnte man erwähnen, dass Bach einen großen Einfluss auf die sogenannte Neue Musik (mit großem "N") zum Beginn des 20. Jahrhunderts gehabt hat, wie beispielsweise auf Arnold Schönberg, Anton Webern und andere. Aber da es sich bei dieser Musik nicht wirklich um neue Musik handelt, werden diese Komponisten hier nicht weiter gewürdigt. Neben anderen bereits erwähnten Künstlern (z.B. im Kapitel Bach und die Romantik → S. 33) können Ihnen die nachfolgenden Beispiele eine Vorstellung davon geben, wo Bach uns in unserer Gesellschaft überall begegnet und wie viele Dinge ohne diesen Komponisten heute so nicht existieren würden:

1. Johann Sebastian Bach hat Karriere im Jazz gemacht. Berühmt sind zum Beispiel die Jazz-Aufnahmen vom *Jacques Loussier* oder das d-Moll-Doppelkonzert für zwei Violinen in der Bearbeitung von *Django Reinhardt*, *Stéphane Grappelli* und *Eddie South*.
2. Bach ist zum Beispiel bei den *Swingle Singers*, einem in den 60er Jahren gegründeten professionellen A-cappella-Oktett sowie bei dem US-amerikanischen Multitalent und Superstar *Bobby McFerrin* Gegenstand virtuoser Vokalakrobatik geworden.
3. In der Pop- und Rockmusik ist Bach häufig gecovered worden (insbesondere in den 60er und 70er Jahren), zum Beispiel von der Girlgroup *The Toys*, der Symphonic-Rock-Formation *Ekseption*, der Instrumentalband *Apollo 100* und von den Progressive-Rock-Bands *Jethro Tull* und *Emerson Lake & Palmer*. Die berühmteste Bach-Adaption hat wahrscheinlich *Procol Harum* (*A Whiter Shade Of Pale*) veröffentlicht. Doch die Anklänge an Bach sind in diesem Song ziemlich überschaulich (so dass ich den Gedanken an einen Promotiontrick nie ganz los werde). Auch Aktuelleres kann man im Internet zu Bach und Pop/Rock finden, zum Beispiel die chinesische Sängerin *Kelly Chen*, die russische Gruppe *Izumrud* und viele andere mehr.
4. Die CrossOver-Geigerin *Vanessa-Mae* hat mit ihren Bach-Einspielungen großes Aufsehen erregt (und sicherlich auch große Umsätze erzielt). In dieser Liga spielen auch die Violinisten *David Garret*, *Sebastian Gürtler* sowie der russische Violinist *Aleksey Igudesman*.
5. Haben Sie den Rap-inspirierten Song *Everything's gonna be alright* der US-amerikanischen Gruppe *Sweetbox* noch im Ohr? Zudem wurde die Motorik der Musik Bachs aktuell für das Breakdancing (*Flying Steps*) entdeckt.
6. Auch Bach und der Computer scheinen sich zu gut vertragen, wie man anhand der Bearbeitungen von *Carlos Futura* sehen kann.
7. Von unermesslichem Wert für Spezialisten: Kennen Sie *P. D. Q. Bach*?
8. Darüber hinaus gibt es zahlreiche Bachtage, -feste oder -festivals, die auch einen erheblichen Wirtschaftsfaktor darstellen dürften. Allein 2011 wurden beispielsweise Bachtage in Halle, Potsdam, Würzburg, Aachen, Bochum, Aschaffenburg, Ansbach, Wiblingen sowie das (jährlich stattfindende) *Leipziger Bachfest* und die *Internationalen Bach-Tage Hessen-Thüringen* gefeiert.
9. Es gibt Museen, die sich ausschließlich dem Komponisten verschrieben haben, zum Beispiel das *Bach-Museum Leipzig* und das *Bachhaus Eisenach*.
10. Johann Sebastian Bach ist das Thema zahlreicher TV-Dokumentationen und Spielfilme.
11. Und *last but not least*: Nach Johann Sebastian Bach wurden bisher neun Planetoiden benannt und mit den Weltraumsonden Voyager 1 und 2 hat man Musikaufnahmen des Komponisten ins Weltall geschossen, um Außerirdische zu beglücken und friedvoll zu stimmen. Wahrscheinlich gibt es zu Bach bald nichts mehr, was es nicht gibt.



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 verschiedene Farben werden die Formteile anschaulich voneinander getrennt. 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 Vektorgrafikexport usw.
- **AnaVis** ist eine Freeware, das heißt: im vollen Funktionsumfang kostenlos.

Web: <http://www.anavis.de>
 E-Mail: info@anavis.de

Andreas Helmberger
 Barlachstraße 10
 80804 München

Prof. Dr. Ulrich Kaiser
 Birkenstraße 39b
 85757 Karlsfeld

Musiktheorie heute

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 *Babylonian confusion. Zur Terminologie der Formanalyse von Pop- und Rockmusik* von Ulrich Kaiser. Die Begriffsdefinitionen sind wörtliche Zitate aus diesem Beitrag. Die Analysediagramme 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 used 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, l... 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	(Scat-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 a fool, I broke all the rules 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)
Text und Musik: Leo Sayer und David Courtney
Externer Link ([Youtube](#))



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