

Michael Wersin  
Bach hören. Eine Anleitung



Michael Wersin

# Bach hören

Eine Anleitung

Mit 22 Abbildungen und  
26 Notenbeispielen

Reclam



Mit Hörbeispielen unter [http://bach\\_hoeren.reclam.de](http://bach_hoeren.reclam.de)

RECLAM TASCHENBUCH Nr. 20517  
2010, 2018 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG,  
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen  
Umschlagabbildungen: Elias Gottlob Haußmann,  
*Johann Sebastian Bach*, 1746; Ausschnitt aus der Handschrift  
des Orgelbüchleins: *Das alte Jahr vergangen ist*, BWV 614  
Notensatz: MKH Medien Kontor Hamburg  
Druck und Bindung: GGP Media GmbH,  
Karl-Marx-Straße 24, 07381 Pößneck  
Printed in Germany 2018  
RECLAM ist eine eingetragene Marke  
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart  
ISBN 978-3-15-020517-4  
[www.reclam.de](http://www.reclam.de)

## Inhalt

Präludium .....	7
Meisterschaft auch in der kleinen Form: Die <i>Inventionen</i> und <i>Sinfonien</i> als Unterrichtsmaterial	13
Kopieren, Studieren, Präludieren: Gottes-Dienste auf der Orgelbank .....	26
Bach sorgt für gute Stimmung: Ein kleiner Exkurs zur Tonartenphysik im Barockzeitalter .....	45
Ein Mikrokosmos sprengt den Horizont: Das <i>Wohltemperirte Clavier</i> .....	56
»Soli Deo Gloria«: Bach bekennt sich zum christlichen Glauben .....	74
»O Jesu, komm nur bald«: Glaubenskraft und theologischer Tiefgang in Bachs geistlichen Kantaten .....	88
Das Kaffeehaus als Podium für eine neue Gattung: Das <i>Cembalo-Concerto d-Moll</i> .....	106
Aus Alt mach Neu: Bachs Parodieverfahren in der <i>Messe b-Moll</i> .....	120
Auf dem Weg zur Vollendung: Die <i>Goldbergvariationen</i> und die <i>Kunst der Fuge</i> ....	140
Biographie .....	161
Literaturhinweise .....	169
Abbildungsnachweis .....	170
CD-Tips .....	171
Verzeichnis der Personen und Werke .....	173
Zum Autor .....	176



## Präludium

Johann Sebastian Bachs Kompositionsstil ist in jeder Hinsicht derjenige der Barockzeit; auch das Weltbild, vor dessen Hintergrund bzw. als dessen Teil er sich musikalisch geäußert hat, ist ein barockes. Und wenn wir das berühmte Porträt in Öl betrachten, für das Bach dem Leipziger Maler Elias Gottlob Haussmann 1746 Modell gesessen hat – es zielt den Umschlag dieses Buches –, dann erblicken wir einen ganz und gar barocken Menschen.

Ungeachtet alldessen empfinden viele, die sich intensiv mit der Musik Bachs auseinandersetzen, diese Musik mehr und mehr als zeitlos, je tiefer sie sich in sie versenken und je differenzierter sie ihre besondere Tonsprache kennenlernen. Ein bemerkenswertes Phänomen; offenbar, so könnte man vermuten, ist es Bach gelungen, mit seiner Musik auf allgemeinere, weitreichendere, fundamentalere Art als die meisten seiner barocken Zeitgenossen bedeutsame Aussagen zu machen, wodurch sich sein Werk unbeschadet der äußeren Klanggestalt über die enge Bindung an eine Epoche hinausheben und zu einer globaleren Gültigkeit gelangen konnte. Wie hat Bach das geschafft?

Eine Annäherung an dieses Phänomen gelingt nicht im Handumdrehen, zumal aus dem Blickwinkel unserer Lebenswirklichkeit, die so vollkommen anders erscheint als diejenige Bachs. Fassen wir zunächst die Grundbedingungen ins Auge: Bach hat sich beim Erlernen und Ausüben des Musikerhandwerks wenn irgend möglich niemals mit Halbheiten zufrieden gegeben. Den jeweils aktuellen Stand seines Könnens und Wissens hat er immer nur als vorläufig angesehen, unermüdlicher Fleiß war seine erklärte Lebensmaxime. Solches Lob möchte man wohl auch vielen anderen zusprechen, zumal nach deren Ableben. Aber im Fall von Bach traf die Grundhaltung unerbittlicher Strebsamkeit auf ein wirklich extraordinäres Talent, zudem wurde sie noch außergewöhnlich systema-

tisch und konsequent ein Leben lang verfolgt; hohe Begabung und hohes Ethos befruchteten sich unausgesetzt gegenseitig und zeitigten dadurch exzeptionelle Ergebnisse: Es ist geradezu unheimlich, mit welcher Geschwindigkeit und Gründlichkeit Bach sich Neues aneignete und sich dieses dann noch im Akt des Erfassens gleich ganz individuell anverwandelte.

So treten etwa seine *Instrumentalconcerti* während der Weimarer Zeit in den Jahren 1708 bis 1717 wie aus dem Nichts in Erscheinung. Sie sind quasi aus dem Stand genauso vollkommen wie auch seine Weimarer *Choralvorspiele* für Orgel (gebündelt im *Orgelbüchlein*), zu denen wir immerhin schwächere, deutlich weniger individuelle Vorarbeiten kennen – aber gerade im Fall der Choralvorspiele fasziniert eben das Tempo, mit dem Bach von noch epigonalen Experimenten zu unverkennbar personalen Meisterwerken voranschritt. Kaum begreiflich ist die unvermittelte Großartigkeit der geistlichen *Kantaten* aus den Weimarer Jahren: Sie scheinen Bachs erste Gottesdienstmusiken auf Basis der in puncto Form und Struktur damals ganz neuartigen Textvorlagen des Neumeister-Typs zu sein. Wann hat er gelernt, schlichtweg perfekte moderne Arien und Rezitative zu schreiben? Die wenigen noch früheren Kantaten aus Bachs Feder, die uns überliefert sind, folgen in Bezug auf Textzusammenstellung und musikalische Faktur nämlich einem älteren Modell – und sind als solche ebenfalls schon genial gelungen.

Welche von Bach bearbeitete Gattung man auch immer in den Blick nimmt: Überall hat er weit Überdurchschnittliches zuwege gebracht, überall hat er den barocken Musikstil zu höchster Blüte geführt – und, dies offenbart der in diesem Buch exemplarisch angebotene Blick unter die Oberfläche des schieren Notentextes, darüber hinaus auf musikalischem Wege stets noch zeitübergreifend Gültiges ausgesagt.

Wie aber dringt man als Hörer vor zu solchen zeitübergreifend gültigen, über die Musik hinausweisenden Aspekten, deren Vorhandensein hier zunächst postuliert wird? Muss man sie überhaupt kennen? Zugegeben: Man kann Bachs Musik si-

cher auch aufgrund ihrer bloßen Klanggestalt lieben, ja man kann ihre strukturellen Qualitäten oder ihre übers bloß Musikalische hinausreichende Aussagekraft dabei vielleicht sogar instinktiv erahnen und partiell erfassen – ein durchaus schon erfüllendes Musik-Erleben mag aus dieser Hörhaltung resultieren. Eine klarere Erkenntnis dessen, was Bach in der Musik und durch die Musik vermochte, ist indes nur zu erlangen, wenn man einerseits in die Tiefe dieser Musik, andererseits in die Weite ihres Umfeldes vordringt.

In die Tiefe zu gehen heißt, die Struktur der Musik zu durchschauen: Was bedeutet es etwa, zwei Melodiestimmen imitatorisch zu führen, polyphon zu komponieren, eine Fuge zu entwerfen, einen *Concerto*-Satz formal organisch anzulegen und auf Basis des motivisch-thematischen Ausgangsmaterials bis ins Detail sinnvoll durchzugestalten? Auf welche Weise entstehen musikalische Motivbausteine, wodurch gewinnen sie Kontur, wie konstituieren sie ein mehrstimmiges Geschehen? All dies kann anhand von einfacheren Beispielen auch von einem nicht speziell vorgebildeten Leser wenigstens grundlegend verstanden werden. Und die Mühe, die die Beschäftigung mit den Strukturen des musikalischen Satzes macht, steht in keinem Verhältnis zu dem immensen Erkenntnisgewinn, der den solchermaßen Interessierten erwartet: Eine neue Welt öffnet sich.

In die Weite zu gehen heißt, benachbarte Disziplinen, mit denen sich Bachs Musik überschneidet und verbindet, in die Betrachtung einzubeziehen. Die wichtigste dieser Nachbardisziplinen ist sicher die lutherische Theologie, denn Bach verortete sich selbst und sein Schaffen, egal ob wir das heute noch goutieren mögen oder nicht, ohne Wenn und Aber in einem hierarchisch geordneten Weltbild mit Gott an der Spitze. Nur Gott allein hatte er seiner festen Überzeugung nach letztendlich Rechenschaft abzulegen, in seinem Namen allein entwickelte er das in ihm angelegte Können fleißig weiter und suchte sich als Musiker seinen Platz in einer Welt, die er als von Gott geschaffen betrachten musste. Weltliche Instanzen, für

die er tätig war – seien es Kirchenverwaltungen, adlige Herrscher oder Stadträte –, konnten für ihn daher nicht mehr, aber auch nicht weniger als Zwischenebenen sein; ihre Legitimation, über ihn und sein Können zu verfügen, hatten sie ebenfalls von Gott.

Bach hat seinen beruflichen Werdegang von vornherein planvoll durchdacht angelegt und ihn stets mit Geschick vorangetrieben. In seiner letzten Lebensphase jedoch zog er sich aus seinem zuvor extensiven öffentlichen Wirken so weit zurück, wie es scheinbar sein Bedürfnis nach einem Freiraum für die verstärkte Konzentration auf das für ihn Wesentliche erforderte: Mit seinen äußerlich wohl anlasslosen Spätwerken wie der *Messe h-Moll* oder der *Kunst der Fuge* begab sich Bach, handwerklich mittlerweile zu äußerster Meisterschaft gereift, mit unmissverständlichem Nachdruck auf die Ebene des existentiell Relevanten.

Diese Beobachtungen erlauben eine vorläufige Antwort auf die eingangs gestellte Frage, warum Bachs Musik, so barock sie einerseits ist, andererseits so zeitlos sein kann: Sie kann es, weil Bach durch die vollkommene Beherrschung einer für sich genommen zeitgebundenen Tonsprache existentielle Aussagen zu machen in der Lage war, die zwar ganz in Musik eingebettet sind und mit den Mitteln der musikalischen Sprache vgetragen werden, in ihrer Bedeutung aber weit über die Sphäre des Musikalischen hinausweisen. Bach vermochte mit seiner Musik auf dem Wege der Analogie über das Verhältnis des Menschen zu Gott zu sprechen, und er konnte dies im Extremfall der *Kunst der Fuge* in Gestalt eines persönlichen Zwiegesprächs mit Gott.

Nach solchen einsamen Höhen der künstlerischen Kreativität strebte Bach nicht aus Eitelkeit, sondern aus einer zutiefst ehrlichen Glaubenshaltung heraus, was sich mit Hilfe überlieferter Dokumente klar darlegen lässt. Er war gemeinsam mit großen Theologen seiner Zeit und auf der Basis der Theologie Martin Luthers der festen Überzeugung, Musik könne die Gegenwart der Gnade Gottes herbeiführen, wenn sie nur im vol-

len Bewusstsein der Gottesgeschöpflichkeit und der Gnadenbedürftigkeit des Individuums angestimmt werde.

Das mag im wertneutralen und bekenntnisscheuen Zeitalter der Postmoderne für manchen starker Tobak sein, aber es lässt sich, soweit Bachs Überzeugung und die daraus gewonnene künstlerische Haltung angesprochen ist, nicht leugnen; die Zeitlosigkeit der Musik Bachs speist sich gerade daraus, dass es Bach durch seine Meisterschaft und mittels seiner künstlerischen Haltung gelungen ist, seine Musik vor jeder Selbst-Gefälligkeit zu bewahren und sie als das zu würdigen, was sie in seinem Weltbild nur sein konnte: Teil der Schöpfung und als solches ein Abbild des Höchsten, wodurch sie in die Lage versetzt ist, diesen Höchsten und sein Werk mit ihren Mitteln zu versinnbildlichen. Großartig in ihrer bloßen Klanggestalt, also schlichtweg faszinierend schön, ist seine Musik nicht etwa trotzdem, sondern wohl eher gerade deshalb.

Nun soll jedoch nicht der Eindruck entstehen, dieses Buch handele etwa nur von Theologie. Ganz im Gegenteil: Auch die musikanalytische Basisarbeit kommt keineswegs zu kurz; es ist das erklärte Ziel, dem Leser zunächst einige musiktheoretische Phänomene so grundlegend nahezubringen, dass er in die Lage versetzt wird, Bachs Tonsprache zumindest beispielhaft auch strukturell zu verstehen. Mit der Einbettung der Werkbesprechungen ins biographische Umfeld, dargestellt unter Berücksichtigung von Originaldokumenten, wird jener Trockenheit vorgebeugt, die theoretische Ausführungen oft so schwer verdaulich macht. Und das rasche Vordringen zu größeren und komplexeren Zusammenhängen gewährleistet, dass auch der den Anfangsgründen längst erwachsene Leser profitieren kann.

Ein in seiner gewagten Breite, mit der über den Gegenstand verhandelt wird, allzu vermessener Ansatz? Wir hoffen es nicht. Der Autor ist der Überzeugung, dass derjenige ungleich viel mehr erlebt, der auch mehr weiß. Diese Überzeugung, verbunden mit der Liebe zur Musik Bachs, war der Antrieb zum Verfassen dieses Buches. Johann Sebastian Bachs Musik

ist ein Kosmos, den staunend zu durchmessen man sich wohl ein Leben lang Zeit nehmen darf – sei es als hörend Erlebender, sei es als selbst Musizierender. Jeglicher Aufwand, der zu diesem Zweck betrieben wird, lohnt sich; das Phänomen Johann Sebastian Bach verliert niemals seinen Zauber – Bach enttäuscht seine Bewunderer nie. Wie könnte er? Schließlich gibt er dem, der seinen künstlerischen Aussagen auf den Grund zu gehen bereit ist, den Blick frei auf Dinge, die weit über ihn selbst und seine Musik hinausweisen.

## Meisterschaft auch in der kleinen Form: Die *Inventionen* und *Sinfonien* als Unterrichtsmaterial

... er ist ein vortrefflicher, dabey auch sehr getreuer Mann, sowohl in der Composition und Clavier, als auch in andern Instrumenten, gibt mir den Tag gewiß 6 Stund zur Information, die ich dann absonderlich zur Composition und Clavier, auch bißweilen zu anderen Instrumenten exercirung hoch vonnöthen habe, die übrige Zeit wende ich vor mich allein zum Excerciren und decopiren an, dann derselbe mir alle MusikStück, die ich verlange, communiciert, habe auch die Freyheit, alle seine Stück durchzusehen.

So berichtete am 30. April 1712 Philipp David Kräuter (1690–1741) an seine Gönner im heimatlichen Augsburg, nicht ohne im Vorfeld noch stolz dargelegt zu haben, dass es ihm gelungen war, das an Bach zu zahlende Jahreshonorar von 100 auf 80 Taler herunterzuhandeln: Kräuter hatte das Glück, auf der finanziellen Basis eines städtischen Stipendiums seiner Heimatstadt bei Johann Sebastian Bach studieren zu dürfen, der zu jener Zeit als Organist und *Cammer-Musicus* am herzoglichen Hof in Weimar beschäftigt war. Die gründliche Unterweisung durch den damals erst 27jährigen Bach brachte schon bald reiche Früchte: Kräuter wurde bei seiner Rückkehr nach Augsburg im Jahre 1713 sogleich als Kantor an die evangelische Hauptkirche St. Anna sowie als Lehrer an das ihr angeschlossene St.-Anna-Gymnasium berufen. Inspiriert durch seine kammermusikalischen Erlebnisse in Weimar – zweifellos hat er Bach in der Weimarer Hofkapelle als phänomenalen Geiger, Cembalisten und Komponisten erlebt – gründete Kräuter außerdem ein *Collegium Musicum*, in dem Jahre später Wolfgang Amadeus Mozarts Vater Leopold (geboren 1719 in Augsburg) wichtige musikalische Erfahrungen machen und womöglich auch Musik von Johann Sebastian Bach kennenlernen konnte.

Das Musikerhandwerk war zu Bachs Zeit noch weitgehend

ein Lehrberuf; ein künstlerisches Hochschulstudium, wie es in der heutigen Zeit die Regel ist, gab es nicht. Bach hatte schon ab seinem zehnten Lebensjahr, nachdem er Vollwaise geworden war, eine Musikerlehre bei seinem ältesten Bruder Johann Christoph (1671–1721) absolviert. Später nahm er selbst immer wieder Musik-Lehrlinge in sein Haus auf; auch Philipp David Kräuter genoss in Weimar bei der Familie Bach, zu der im Jahre 1712 Bachs erste Frau Barbara, deren unverheiratete Schwester und zwei Kinder gehörten, Kost und Logis. Darüber hinaus hatte noch ein anderer Schüler namens Johann Martin Schubart (1690–1721) die Bachs nach Weimar begleitet: Bach hatte ihn schon von seiner vorherigen Wirkungsstätte Mühlhausen als Lehrling mitgebracht, und er sollte 1717 Bachs Amtsnachfolger am herzoglichen Hof werden; nach Schubarts frühem Tod im Jahre 1721 wurde die Stelle einem weiteren langjährigen Schüler Bachs mit Namen Johann Caspar Vogler (1696–1763) übertragen. Zu Kräuter und Schubart gesellten sich in den Weimarer Jahren (1708 bis 1717) ferner mindestens acht weitere Schüler, unter ihnen auch Abkömmlinge der weitverzweigten Musiker-Großfamilie Bach.

Während seiner Zeit als fürstlicher Kapellmeister in Köthen von 1717 bis 1723 scheint sich Bach dann besonders intensiv der Ausbildung seiner Söhne Carl Philipp Emanuel (1714–1788) und Wilhelm Friedemann (1710–1784) gewidmet zu haben; und während der mehr als 25 Jahre, in denen er als Thomaskantor in Leipzig tätig war, unterrichtete er eine erstaunlich große Zahl privater Schüler: Allein von 60 Studenten der Leipziger Universität weiß man sicher, dass sie neben ihren Theologie- oder Philosophiestudien bei Bach Unterricht nahmen. Hinzu kommt eine Dunkelziffer von sicher mehreren Dutzend heute nicht mehr benennbaren Kandidaten, darunter Absolventen der Thomasschule sowie zahlungskräftige Adlige – letztere eine Klientel, um die sich Bach naturgemäß sehr bemühte. Auch in Leipzig nahm Bach einige besonders geschätzte Schüler in seinen Haushalt auf, so etwa seinen späteren Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol (1720–1759) und



Wilhelm Friedemann Bach.  
Zeichnung, anonym (18. Jh.)

seinen mutmaßlichen Lieblingsschüler Johann Ludwig Krebs (1713–1780).

Wie muss man sich den Unterricht bei Johann Sebastian Bach vorstellen? Ging man explizit bei ihm in die Lehre, dann hatte man neben dem eigentlichen Unterricht (Philipp David Kräuter berichtet im eingangs zitierten Brief von täglich sechs Stunden *Information!*) zweifellos reichlich Gelegenheit, den Meister bei seinen Tagesgeschäften zu beobachten bzw. ihm zu assistieren. Ferner – siehe wiederum Kräuters Bericht – erhielt man tiefen Einblick ins kompositorische Schaffen Bachs, konnte z. B. aus dessen Werkbestand Abschriften anfertigen und sich auf diese Weise deren musikalische Faktur vergegenwärtigen.

Es ist bekannt, dass Bach für den Unterricht am Klavierinstrument vorzugsweise seine eigenen Werke als Literatur verwandte. So berichtet etwa der Sohn des Leipziger Bach-Schülers Heinrich Nicolaus Gerber (1702–1775), Bach habe seinem Vater *in der ersten Stunde [...] seine Inventiones* vorgelegt, und

»nachdem er diese zu Bachs Zufriedenheit durchstudirt hatte, folgten eine Reihe Suiten und dann das [*Wohl*]temperirte Klavier«.

Es kam wohl auch gelegentlich vor, dass Bach *keine Lust zum Informiren* hatte; aber selbst das tat der Nützlichkeit des Unterrichts keinen Abbruch, wie Gerbers Sohn zu erzählen weiß – ganz im Gegenteil:

»Dies letztere [*das Wohltemperierte Klavier*] hat ihm Bach mit seiner unerreichbaren Kunst dreymal durchaus vorgespielt; und mein Vater rechnete die unter seine seligsten Stunden, wo sich Bach [...] an eines seiner vortreflichen Instrumente setzte und so diese Stunden in Minuten verwandelte«.

Allerdings war der Klavierunterricht zu Bachs Zeit in der Regel nicht allein auf das gekonnte Reproduzieren bereits



Carl Philipp Emanuel Bach, Aquarell, um 1770  
(Wien, Österreichische Nationalbibliothek)

existenter Stücke ausgerichtet. Er beinhaltete vielmehr – zumindest bei ambitionierteren Schülern – Unterweisung im Improvisieren am Instrument sowie im Komponieren: Die Äußerungen Philipp David Kräuters belegen deutlich die unmittelbare Nähe von Klavierspiel und Komposition. Die Werke, die

im Unterricht behandelt wurden, fungierten gleichzeitig als Übungsstücke zur Vervollkommnung der Spieltechnik und als Vorbilder für die Kompositionsversuche des Schülers. Bach verwendete auch zu letzterem Zweck vor allem seine eigenen Werke, wie sein Sohn Carl Philipp Emanuel noch aus eigener Erfahrung wusste:

»Da er selbst die lehrreichsten Claviersachen gemacht hat, so führte er seine Schüler dazu an.«

Einige Klaviermusiksammlungen Johann Sebastian Bachs sind vor diesem Hintergrund speziell für das Lehren und Lernen angelegt worden. Dazu zählen auch die heute als zweistimmige *Inventionen* (BWV 772–786) und dreistimmige *Sinfonien* (BWV 787–801) bekannten zwei mal 15 Klavierstücke. Sie waren ursprünglich Teil eines Notenbüchleins, das Bach 1720 für seinen ältesten Sohn Wilhelm Friedemann angefertigt hatte; Anfang 1723 stellte er sie dann in neuer Reihenfolge zu einem Büchlein namens *Auffrichtige Anleitung* zusammen; mit diesem Lehrwerk gedachte er vielleicht im Rahmen seiner Bewerbung um das Thomaskantorat seine pädagogische Qualifikation nachzuweisen. Die Zielsetzung der Sammlung verrät der ausführliche Untertitel:

»Wormit denen Liebhabern des Clavires, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeigt wird, nicht alleine (1) mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren progreßen (2) mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starcken Vorschmack von der Composition zu überkommen.«

Die *Inventionen* und *Sinfonien* sind also zum einen für Liebhaber, vor allem aber für die noch wissbegierigeren Schüler –

die angehenden Berufsmusiker – komponiert. Man übt den kompetenten Vortrag zweistimmiger und auch dreistimmiger polyphoner Stücke (*obligat* heißt, dass die einzelnen melodischen Linien des musikalischen Satzes je eigenständig und zueinander gleichberechtigt, also *polyphon* geführt sind). Gleichzeitig sollen die *Inventionen* und *Sinfonien* als Vorbilder für eigene gleichartige Stücke verstanden werden: Sie dienen als Inspirationsquelle für eigene *inventiones* (musikalische Einfälle, also selbsterdachte Motive und thematische Grundgestalten) und deren adäquate kompositorische Verarbeitung. Einerseits ein sangliches Spiel, andererseits aber auch Anfangserfahrungen im Komponieren sind das pädagogische Ziel der *Aufrichtigen Anleitung*.

Zum einen bieten die *Inventionen* und *Sinfonien* also eine wohldurchdachte Anleitung im Blick auf die zu erwerbende Spieltechnik: Durch ihre polyphone Struktur, also die imitatorisch angelegte selbständige Führung der Stimmen, lernt und verfeinert der Schüler das voneinander unabhängige Spiel der Hände, im Falle der dreistimmigen *Sinfonien* sogar die unabhängige Behandlung zweier Stimmen mit derselben Hand. Zum anderen soll die kompositorische Phantasie des Schülers geweckt und die Souveränität im Umgang mit musikalischen Ideen geschult werden. Wir dürfen also davon ausgehen, dass die *Inventionen* und *Sinfonien* in struktureller Hinsicht von exemplarischer Qualität sind. Ein genauerer Blick auf die Musik wird diese Vermutung bestätigen.

Die am Ende dieses Kapitels vollständig abgedruckte *Invention in C-Dur* BWV 772 (siehe NB 3, S. 24) steht – analog zur dreistimmigen *Sinfonia in C-Dur* (BWV 787) – am Beginn einer Reihe von 15 Stücken, die in aufsteigender Folge in den zu Bachs Zeit gängigen Dur- und Molltonarten komponiert sind. Das erste Stück im vorzeichenlosen, gewissermaßen »urtonartigen« C-Dur repräsentiert als Eröffnung die gesamte Sammlung; sie vermittelt einen ersten wichtigen Eindruck vom Gehalt und von der Qualität dessen, was noch folgt.

Betrachten wir zunächst die ersten beiden Takte dieser In-

vention (siehe NB 1). Mit einer Figuration aus Sechzehntelnoten beginnt die rechte Hand einstimmig, die linke Hand folgt im Abstand einer Oktave sogleich mit demselben *Thema*: Die linke Hand *imitiert* das, was die rechte Hand zuvor gespielt hat. Im zweiten Takt wiederholt sich dieser Dialog der beiden Hände, nun allerdings beginnend mit dem Ton g, der fünften Stufe in der C-Dur-Skala:



NB 1: C-Dur-Invention (BWV 772), Takte 1 und 2

Beim Hören oder Spielen dieser beiden ersten Takte stellen wir fest, dass das erste Auftreten des *Themas* samt seiner *Imitation* durch die linke Hand *öffnend* wirkt, während der gleich sich anfügende zweite Durchgang, beginnend auf der fünften Stufe G-Dur, eher *schließenden* Charakter hat; wir können auch sagen, die beiden ersten Takte des Stücks verhalten sich der Wirkung nach wie *Frage* und *Antwort* zueinander, obwohl sie ja prinzipiell dieselbe Musik präsentieren. Der Grund dafür liegt darin, dass die Musik des ersten Taktes von der Grundtonart C-Dur wegstrebt, was sich auf der Zählzeit eins des zweiten Taktes manifestiert: Die linke Hand präsentiert und repetiert hier nachdrücklich das g, die fünfte Stufe der C-Dur-Skala, als Grundton des Geschehens. Der zweite Takt führt dann auf Basis desselben, um fünf Töne nach oben versetzten *Themas* zurück zum Ausgangspunkt: Auf der Zählzeit eins des dritten Taktes erreicht die linke Hand das c.

Öffnende und schließende Geste, Frage und Antwort: Ein in sich geschlossenes, symmetrisch angelegtes zweiteiliges Gebilde exponiert am Beginn der *Invention C-Dur* das thematische Material, das die Grundsubstanz für den weiteren Verlauf

des Stücks darstellt. Mit der Terminologie des oben angeführten Vorworts zu der ganzen Sammlung gesprochen ist dies die *Inventio*, die am Anfang stehende Idee. Bevor wir den Weg dieser Idee weiterverfolgen, werfen wir noch einen genaueren Blick auf das Thema in seiner Urgestalt: Es setzt sich zusammen aus einer *stufenmelodischen* Aufwärtsbewegung – im ersten Takt bestehend aus den Tönen c, d, e und f – und einer abfallenden Zickzackfigur. Solche Einzelverläufe werden als *Motive* bezeichnet, und mehrere Motive zusammen (im vorliegenden Fall zwei) ergeben ein *Thema*.

Was geschieht mit diesem Material im weiteren Verlauf des Stücks – wie wird, um nochmals Bachs Vorwort zu zitieren, die *Inventio* nun *wohl durchgeführt*, also zu logischer, organischer Entfaltung gebracht? Die nahtlos anschließenden Takte 3 und 4 verraten bei näherer Betrachtung sogleich ihre Herkunft aus der Grundsubstanz: Die rechte Hand spielt ab dem zweiten Sechzehntel des dritten Taktes viermal hintereinander dieselbe, aus acht Sechzehnteln bestehende Figur, beginnend jeweils mit einem anderen Ausgangston. Diese Figur ist die exakte *Umkehrung* (Spiegelung an einer imaginären horizontalen Achse) des *Themas* (siehe NB 2a): Ein *absteigendes* stufenmelodisches Viertelmotiv wird gefolgt von einer *aufsteigenden* Zickzackbewegung. Die linke Hand begleitet diesen Verlauf mit einer Reihe von aufsteigenden Viertongruppen, die nichts anderes sind als das initiale stufenmelodische Viertelmotiv, allerdings hinsichtlich der Notenwerte vergrößert (*augmentiert*) auf Achtel-Ebene (siehe NB 2b). Das Thema begleitet sich selbst; alles, was hier erklingt, entstammt derselben Substanz.



NB 2a (links): Spiegelung an einer imaginären horizontalen Achse

NB 2b (rechts): Augmentation (Vergrößerung) durch Verdopplung der Notenwerte

Unschwer ist zu erkennen, dass auch die Takte 5 und 6 neue Varianten des thematischen Materials bringen: Am Anfang spielt die linke Hand das Thema in seiner Grundgestalt (beginnend hier mit dem Ton d), die rechte Hand schließt an mit der Umkehrung, ausgehend vom Ton a, in deren weiterem Verlauf sich dann das Zickzackmotiv durch ungebremsstes Weiterlaufen auf die dreifache Länge ausdehnt. Diese Verselbständigung des Zickzackmotivs führt direkt in eine abschließende musikalische Wendung: Wir erleben die erste Zählzeit des Taktes 7 deutlich als Binnenzäsur, nach der ein neuer Abschnitt beginnen kann.

Bevor wir diesen neuen Abschnitt betrachten, lassen wir die ersten sechs Takte noch einmal Revue passieren und vergegenwärtigen uns die dort vorkommenden unterschiedlichen Arten der musikalischen Fortbewegung. Die ersten beiden Takte, die das thematische Material exponieren, sind symmetrisch angelegt; die beiden Hände verhalten sich motivisch wie rhythmisch *komplementär* zueinander: Wenn die eine Hand das Thema präsentiert, begleitet die andere, und wenn die eine Hand Sechzehntel spielt, bewegt die andere sich in Achteln oder pausiert; dies alles in mehrfachem Wechsel. Die ersten beiden Takte sind ihrer Konstruktion nach also *festgefügt*; sie exponieren sehr gebündelt das thematische Material.

In den folgenden Takten dagegen wird mit diesem Material experimentiert und gespielt. Die Rollen der beiden Hände sind klar verteilt: Die rechte produziert unablässig Sechzehntelnoten, die linke stützt und begleitet dieses freie Fließen mit Achteln. Einen solchen *lockergefügten*, wengleich auf das motivische Grundmaterial zurückgehenden Abschnitt, der in barocker Musik gewöhnlich an die vergleichsweise strengere Präsentation des Themas anschließt, bezeichnet man als *Fortspinnung*. Diese Fortspinnung wird dann auf die oben beschriebene Weise gebremst und beendet: Sie mündet in eine Schlussfigur, die einen Einschnitt markiert.

Nun zumindest überblicksartig zum weiteren Verlauf: In Takt 7 setzt das Geschehen erneut mit der festgefügtten Expo-

sition des thematischen Materials an, im Unterschied zu den Takten 1 und 2 allerdings ausgehend von der fünften Stufe G-Dur und unter Austausch der beiden Hände (die linke beginnt, die rechte folgt): Der zweite Abschnitt des Stückes beginnt also mit einer Variante der ersten beiden Takte. Takt 9 und 10 setzen das komplementäre Dialogisieren der beiden Hände unter Verwendung der *umgekehrten* Gestalt des Themas fort. Die Takte 11 bis 14 entsprechen dann hinsichtlich ihrer Struktur weitgehend den Takten 3 bis 6, wiederum unter Austausch der beiden Hände und ausgehend von einer anderen Tonstufe.

Die Zählzeit eins des Taktes 15 markiert erneut eine Zäsur, diesmal auf der sechsten Stufe der Grundtonart C-Dur, auf a-Moll. Der nun folgende dritte und letzte Abschnitt der *Invention* basiert auf einer neuen Variante des Dialogisierens des Themas mit sich selbst: Originale und umgekehrte Gestalt wechseln sich taktweise ab, und das komplementäre Miteinander der beiden Hände beruht nun auf der jeweiligen »Begleitung« des Themas durch einen langen Liegeton. Im Anschluss daran bereitet eine umgekehrte (an der Horizontale gespiegelte) Variante der Takte 3 bis 6 bzw. 11 bis 14 allmählich den Schluss vor; und im vorletzten Takt erleben wir das Thema noch ein letztes Mal in seiner umgekehrten Gestalt, beginnend mit dem Ton b.

In der gesamten *Invention* (vom Schlusstakt abgesehen) gibt es keinen einzigen Takt, der nicht thematische Substanz enthält. Die Grundsubstanz des Stückes – die *Inventio* – ist permanent in beiden Stimmen gegenwärtig; sie wird variiert und erscheint in immer neuen Anordnungen. Die Entfaltung (*Durchführung*) des thematischen Materials geschieht innerhalb einer organischen formalen Anlage: Wir haben bereits die Dreiteiligkeit der *Invention C-Dur* erkannt. Jeder dieser Teile verläuft melodisch, harmonisch und satztechnisch individuell, was Abwechslung garantiert; gleichzeitig sorgt das logisch nachvollziehbare Hervorgehen aller musikalischen Gestalten aus einer Ursubstanz für Einheitlichkeit innerhalb der Vielfalt. Ökonomischer hinsichtlich der bündigen Knappheit der

NB 3: *Invention C-Dur* (BWV 772)

The image displays the musical score for the third Notebook for Anna Bach (NB 3), titled "Invention C-Dur" (BWV 772) by Johann Sebastian Bach. The score is presented in a grand staff format, consisting of two staves (treble and bass clef) joined by a brace on the left. The music is in common time (C) and C major. The score is divided into measures, with measure numbers 4, 7, 10, 13, 15, 17, and 20 indicated at the beginning of their respective lines. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of measure 20.

Grundidee und homogener im Blick auf ihre Entfaltung kann man ein Musikstück kaum anlegen.

Die *Inventionen* und *Sinfonien* sind, obwohl ihr rein künstlerischer Wert sehr hoch zu veranschlagen ist, ursprünglich reine Unterrichtsliteratur im besten Sinn des Wortes: Bach hat sie, während er seinem Sohn Wilhelm Friedemann eine fundierte Grundausbildung im Klavierspielen, Improvisieren und Komponieren zuteil werden ließ, vermutlich direkt im Unterricht oder in engem Zusammenhang mit diesem geschaffen und sukzessive in das eigens für seinen Sohn angelegte Notenbüchlein eingetragen. Sie sind Dokumente einer äußerst gründlichen und höchst inspirierten Ausbildung am Instrument, wie sie prinzipiell sicher jeder interessierte und begabte Schüler von Bach bekommen konnte (siehe NB 3).