

Johann Sebastian Bachs Clavier-Unterricht

Analytische Studien zu Voraussetzungen seines „Selbstunterrichts“ und zur Unterrichtstätigkeit Bachs – Zusammenfassung

Ingo Bredendach

Nacheifern (*aemulatio*)¹ und Übertreffenwollen (*superatio*) eines Vorbilds sind ein Movens für J. S. Bach in seinem „Selbstunterricht“, ein Begriff, der auf Bachs ersten Biographen Johann Nikolaus Forkel zurückgeht:

„Der mühsame Weg des Selbstunterrichts [...] ist vielleicht der einzige, der einen vollkommen guten Lehrer hervor bringen kann.“²

Ingo Bredendach

(* 1959) studierte Ev. Kirchenmusik in Essen (1985 A-Examen). Nach Stationen in Meerbusch, Nagold und als Rektor der Hochschule für Kirchenmusik in Tübingen (1998-2009) ist er seit 2010 Kantor an der Stiftskirche Tübingen. Zahlreiche Noten-Veröffentlichungen (Kinderchor, Orgel, Posaunenchor), CDs, Mitherausgeber und Autor von Lehrbüchern („Probieren & Studieren“, „Basiswissen Kirchenmusik“, „Orgelimprovisation“).



Zu seiner Dissertation schreibt er:

Auf dem Weg zum Internationalen Bachfest 2018 in Tübingen konnte ich ab 2014 das gesamte Orgelwerk Johann Sebastian Bachs in der Stiftskirche Tübingen aufführen und zuvor jeweils für meine eigene Vorbereitung ausführlich analysieren. So kam mir der Gedanke, einen Teil dieser Analysen zu verschriftlichen. Letztlich erwuchs daraus und aus meiner Lehrtätigkeit an der Hochschule für Kirchenmusik unserer Landeskirche das Thema meiner Dissertation: *Johann Sebastian Bachs Clavier-Unterricht – Analytische Studien zu Voraussetzungen seines „Selbstunterrichts“ und zur Unterrichtstätigkeit Bachs*.

Zum Sommersemester 2019 wurde ich zur Promotion zugelassen und war sechs Semester eingeschriebener Student am Musikwissenschaftlichen Institut der Eberhard-Karls-Universität Tübingen.

Dieser „mühsame Weg des Selbstunterrichts“ ist kaum erforscht, meist finden sich konjunktivische Formulierungen oder Mutmaßungen wie „sowohl biographische Gründe als auch kompositorische Kriterien lassen eine Abhängigkeit von Buxtehude vermuten.“³ Ziel meiner Arbeit ist es, durch analytische Studien an Werken, die Bach nachweislich gekannt hat,⁴ Lücken nicht belegter Zusammenhänge zu füllen und interdisziplinär zwischen Historischer Musikwissenschaft, Musiktheorie und Musikpädagogik aufzuzeigen, wie Bachs Lernvorgang vorzustellen ist. Besonders seine hierfür kaum zu überschätzenden, zwischen 1698/99 und 1700 entstandenen Abschriften zweier großformatiger Choralfantasien, Dieterich Buxtehudes „Nun freut euch, lieben Christen gmein“ und Johann Adam Reinckens „An Wasserflüssen Babylon“, sind unter diesem Aspekt bis dato nicht tiefergehend untersucht. Im Forschungsbericht der Dissertation wird kritisch der Geschichte des Gattungsbegriffs „Choralfantasie“ nachgegangen. Diese Werke Reinckens und Buxtehudes sind lediglich mit der ersten Choralzeile als Titel überschrieben. Erst im 20. Jahrhundert ist für solche großformatigen, von großer *varietas* bestimmten Werke der Terminus „Choralfantasie“⁵ geprägt worden. Methodisch beschreibe ich mit detaillierten Analysen den Weg, den der Nekrolog für Bach benennt:

[...1703] in Arnstadt [...] zeigte er eigentlich die ersten Früchte seines Fleißes in der Kunst des Orgelspiels und in der Composition, welche er größtentheils nur durch das Betrachten der Werke der damaligen berühmten und gründlichen Componisten und angewandtes eigenes Nachsinnen erlernt hatte. In der Orgelkunst nahm er sich Bruhnsens, Reinkens, Buxtehudes [...] ihre Werke zu Mustern.⁶

Anmerkungen von LKMD Matthias Hanke

Prof. [Dr.]¹ KMD Ingo Bredendach, Bezirkskantor an der Stiftskirche Tübingen und Orgelprofessor, zuvor Rektor an der Hochschule für Kirchenmusik in Tübingen, belebt durch regelmäßige Editionen und Vorhaben die Kirchenmusikszene. Aus seiner Feder stammen unzählige Kompositionen für den liturgischen Einsatz der Orgel, zuletzt zu den Wochenliedern, mehrere Kinderchormusicals, Kinderliedsammlungen, die Quempas-Singhefte, allerlei für Posaunenchor und vieles mehr für den engagierten kirchenmusikalischen Gemeindealltag. Er wirkte wesentlich am Lehrwerk „Probieren & Studieren“ für die landeskirchliche C-Ausbildung und am Lehrwerk „Basiswissen Kirchenmusik“ (Band 4) mit. Seine Fähigkeiten, liturgisches Orgelspiel, kurz „Orgel-Impro“ zu unterrichten, sind in vieler Munde. Ein Fach, das schnell zur Schlüsselkompetenz im Bereich der hauptamtlichen

Kirchenmusik avanciert oder in der Lage ist, das Urteil über eine ganze Musikerexistenz zu fällen. In der Wechselwirkung aus pädagogischem Geschick und akribischem Detailinteresse durchleuchtet er geniale, gewollte musikalische Phänomene und Zusammenhänge in Bachs Unterrichtsliteratur. Seine Fragestellungen sind stets grundsätzlich und der Erkenntniszugewinn umfangreich. Bei aller wissenschaftlichen Vorgehensweise behalten seine Arbeiten immer den praktischen Nutzen im Auge. Wer also ein Freund des lebenslangen Lernens, also auch des Selbststudiums, sprich ein Lernbegieriger ist, wird die im Rahmen seiner Promotion jetzt ausgearbeitete Schrift mit großem Interesse lesen, die 2023 bei Bärenreiter/Kassel als Buch erscheinen wird.

Eine reflektive Auseinandersetzung mit Kirchenmusik und ihrer Bedeutung für

Individuum und Gesellschaft geschieht meist nur in Form von literarischen Essays oder Artikeln für kirchenmusikalische Fachblätter. Umso eindrucksvoller ist es, wie Ingo Bredendach die Kirchenmusik als Teil der praktischen Theologie ins Bewusstsein rückt, einerseits als akademische Disziplin und andererseits als praktischer (Lehr-) Beruf. Die erlangte Doktorwürde ehrt den gesamten Berufsstand. Sie mahnt aber auch, sich im Beruf nicht in bloßem Tun erschöpfen zu lassen, sondern der Betrachtung Raum zu geben. Dies kann der Weg sein, den der Nekrolog für Bach bereits benennt und der im Schwabenland Resonanz finden könnte: das Ernten der Früchte seines Fleißes, die größtenteils durch das Betrachten der Werke und angewandtes eigenes Nachsinnen gewachsen sind.

1 Der Titel darf laut Promotionsordnung der Philosophischen Fakultät der Universität Tübingen erst geführt werden, wenn die Dissertation in Buchform veröffentlicht ist.

Mit „Betrachten der Werke“ und „angewandtes eigenes Nachsinnen“ sowie „Werke zu Mustern“ sind die entscheidenden Stichworte benannt.

Es gilt, in diesem bisher vernachlässigten Bereich der Bach-Forschung solche „Muster“ und modellhaften Strukturen zu ermitteln und in seinen Kompositionen integriert und unverwandelt, erweitert und gesteigert wiederzufinden sowie aufzuzeigen, wie Bach diese Methodik des Lernens nach Mustern auf seinen Unterricht überträgt.

Die Leitfragen sind:

- Wie sah die Ausbildung Bachs aus und
- welche Kompositionen seiner Vorbilder und Lehrer hat er gekannt und
- welche Modelle lassen sich hierfür für seine eigenen Werke finden?
- Wie geschieht die Anverwandlung solch bisher fremder Strukturen und Modelle sowie deren Weiterentwicklung im „Selbstunterricht“?
- Wie überträgt Bach diese Methodik des Lernens nach Mustern auf seinen späteren Unterricht?

Mittels verschiedener Ansätze, musikalisch-analytisch kombiniert mit Studien zu musiktheoretischen Texten seines Umfelds, zeigen die Untersuchungen an von Bach nachgewiesenermaßen gekannten Kompositionen, insbesondere den beiden genannten Werken Buxtehudes und Reinckens, welche Aspekte und Techniken Bach lernen konnte:

- doppelter und mehrfacher Kontrapunkt
- c. f. mit bis zu drei *subjecta* im vertauschbaren vierfachen Kontrapunkt
- Kanontechniken
- Anlage einer Fughette
- durch die Stimmen wandernder c. f.
- fragmentierter c. f.
- diminuierter c. f.
- *repetitiones*, die auch oktaviert oder diminuiert werden können,
- insbesondere Echotechniken
- harmonisch überraschende Kühnheiten, die sich als bewusste Regelverstöße erweisen
- innovative Möglichkeiten der Gestaltung von Klauseln

- Gestaltung eines Finals
- Musikalisch-rhetorische Figuren zur Textausdeutung
- *Dispositio* der Form, der tonalen Ebenen und der Dux- und Comes-Verhältnisse

Diese beiden analysierten Choralphantasien stellen für den jungen Bach quasi ein Musterbuch dar, sowohl mit *exempla classica* im Bereich des einfachen und des mehrfachen Kontrapunkts, als auch mit mustergülti-

gen Beispielen anregender und teils ungewöhnlicher Lösungen kompositorischer Herausforderungen.

Im nächsten Schritt werden in der Dissertation durch Analyse von vier seiner Choralbearbeitungen aus den sogenannten *Neumeister-Chorälen* des Stilbereichs um 1701 seine kompositorischen Erträge aufgezeigt, die zeitnah zu seinen Abschriften der beiden Choralphantasien entstanden sind.

■ „Jesu, meine Freude“ (BWV 1105) aus den *Neumeister-Chorälen*.
 Legende: 1) planer c.f., 2) figurierter c.f., 3) fragmentierter c.f., 4) wandernder c.f.

Fundiert wird nachgewiesen, auf welche Weise Bach die umfangreiche Form der Choralphantasie norddeutscher Prägung in die von ihm neu geschaffene Form der *Choralphantasie en miniature* überführt und kondensiert und so den liturgischen Anforderungen des Gottesdienstes sowie den Möglichkeiten seiner Orgel in Arnstadt anpasst. Diese Art der c.f.-Bearbeitung stellt in Bachs familiären (Stichwort: Johann Michael Bach) und mitteldeutschen Umfeld (Stichwort: Johann Pachelbel) ein Novum dar, für das es keine Vorbilder gibt. In diesen „Früchte[n] seines Fleißes“ verwirklicht

Bach in kompakter Weise kompositorische *varietas*, kann virtuos die erworbenen Fähigkeiten einsetzen und dabei danach trachten, seine Vorbilder zu übertreffen.

Bach setzt seinen „Selbstunterricht“ mit der Analyse italienischer Kompositionen bereits vor 1714, seinem prägenden Kennenlernen einiger Concerti Antonio Vivaldis, fort, was ihn „musikalisch denken“⁴⁷ lehrt. So studiert er Sonaten Tomaso Albinonis, die bereits in der vor 1707 begonnenen *Möllerschen Handschrift* (Hauptschreiber: sein älterer Bruder Johann Christoph

Bach) vertreten sind,⁸ sowie Werke Giuseppe Torellis und Arcangelo Corellis. Ein ausführlicher Vergleich der Fuga h-Moll (BWV 579) mit deren Vorlage (dem 2. Satz Vivace der 4. Sonata aus den Sonate à tre, op. 3, Rom 1689)⁹ von Corelli zeigt, was Bach an dessen musikalischer Logik und effizientem Umgang mit thematischem Material gelernt hat. Bach versucht auch hier, das Vorbild zu übertreffen, indem er über die von Corelli eingesetzten Ideen hinaus weitere Möglichkeiten der Engführung sowohl des Themas, als auch der Kombination von Thema und Kp komponiert und den Umfang seiner Fuge auf 102 Takte erweitert – die Vorlage weist lediglich 39 Takte auf.

In seinem weiteren „Selbstunterricht“ gewinnt Bach vielseitige neue Erkenntnisse besonders durch die Adaption einiger Concerti aus Vivaldis op. 3, die er ab 1714 in Auswahl für Cembalo oder Orgel einrichtet und spielbar macht sowie zugleich – kontrapunktisch verdichtet – anreicht. Erkenntnisse zur musikalischen Logik und zu effizientem Umgang mit musikalischem Material, besonders bezüglich der Themengestaltung – oft Themenkopf (I–V–I) – Fortspinnung (Sequenz) – Epilog (Kadenz) –, der Tonartendisposition und der Modulationswege durch Sequenzen – all diese Erkenntnisse bestimmen fortan nahezu alle Kompositionen Bachs. Meine Untersuchungen hierzu bestätigen bisherige Forschungserträge und vertiefen diese, beispielsweise zu „Agréments im Bachschen Unterricht“, bzw. widerlegen durch analytische Vergleiche mit der Vorlage z. B. die durchweg pejorativen Urteile zu den zeitgleich in Weimar entstandenen Concerto-Transkriptionen Johann Gottfried Walthers – stellvertretend sei zitiert, Walther nehme „in seinen Transkriptionen, im Gegensatz zu Bach, [keine] kompositorische[n] Verbesserungen der Vorlagen [...] vor.“⁴⁰

Ein beredtes Beispiel für die Synthese der Erfahrungen Bachs mit norddeutsch und italienisch geprägten Kompositionsverfahren stellt das in Weimar entstandene „Nun komm, der Heiden Heiland“ (BWV 660) dar: eine avantgardistische Choralbearbeitung mit

- einer kanonisch angelegten Vorimitation einer seltenen Stimmkombination zweier gleichberechtigter Bassstimmen, die
- im doppelten Kontrapunkt der Oktave angelegt sind.
- Die Themenstruktur entspricht der der analysierten Vorbilder: beim Themenkopf, der aus dem Beginn des c.f. entwickelt ist, erscheint durch die Kanonführung mehrfach eine I–V–I-Struktur, daran anschließend eine unvollständige und eine komplette Quintalfolge sowie eine asymmetrische Kadenz und eine regulär-affirmative in Takt 7, die zu einer

- sich eng an den c. f. bindenden Kolorierung norddeutscher Prägung im Diskant führt.
- Durch ein Reduktionsverfahren kann ein fiktiver vierstimmiger Choralatz generiert werden, der im Hintergrund abläuft und durch den sich weitere Erkenntnisse zur Harmonik dieser Choralbearbeitung gewinnen lassen:

■ „Nun komm, der Heiden Heiland“ (BWV 660a), T. 1–11 mit einem fiktiven vierstimmigen Choralatz, der dem Trio zugrunde liegt und im Reduktionsverfahren⁴¹ gewonnen werden kann.

Aus Bachs Selbsterkenntnis, dass nach seinem Biographen Forkel „Ordnung, Zusammenhang und Verhältniß in die [musikalischen] Gedanken gebracht werden müsse“,¹² wird Bachs Weg ab ca. 1708 von großer *varietas* hin zu einer Vereinheitlichung in seinen Kompositionen nachgezeichnet. Er verfügt durch seinen „Selbstunterricht“ über eine vielfältige Kompetenz, sowohl umfangreiche Choralbearbeitungen als auch großformatige Präludien und Fugen mit stringenter motivisch-thematischer Arbeit zu schreiben. Diese Einheitlichkeit und motivische Stringenz findet sich zudem – anders als in den *Neumeister-Chorälen* – in der kleinen Form im *Orgelbüchlein*, einer bereits in Weimar entstandenen und unvollendet gebliebenen Sammlung von Choralbearbeitungen, die er bei seiner Bewerbung 1723 um das Thomaskantorat in Leipzig als Musterbuch vorlegt mit dem Hinweis auf dem neu hinzugefügten Titelblatt, „dem Nächsten draus sich zu belehren“,¹³ womöglich ein Hinweis auf die Möglichkeit eines „Selbstunterrichts“. Auch die beiden anderen in Leipzig vorgelegten Sammlungen von Claviermusik wenden sich an die „Lehrbegierigen“: das *Wohltemperierte Clavier* (1. Teil, Reinschrift von 1722)¹⁴ und die 15 zweistimmigen *Inventionen* und 15 dreistimmigen *Sinfonien*¹⁵, deren Frühfassungen schon im *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* vorliegen. Da Bach kein universitäres Studium aufweisen kann wie beispielsweise Johann Kuhnau, sein Vorgänger als Thomaskantor, legt Bach mit diesen wegweisenden und einzigartigen Unterrichtsmaterialien Lehrbücher als Ausweis seiner pädagogischen Fähigkeiten und Gelehrsamkeit vor.

Aus dem anlässlich seiner Bewerbung formulierten Titelblatt der eigens 1723 angefertigten Reinschrift der *Inventionen* und *Sinfonien* geht Bachs umfassender methodischer Ansatz hervor:

Aufrichtige Anleitung, Wormit denen Liebhabern des *Claviers*, besonders aber denen Lehrbegierigen [sic], eine deutliche Art gezeigt wird, nicht alleine (1) mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren *progreßen* auch (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* Art¹⁶ im Spielen zu erlangen, und darneben [nicht danach] einen starken Vorschmack von der *Composition* zu überkommen.

Analyse
Spieltechnik
Improvisation
Interpretation/
Vortragskunst
Komposition



■ Bach: *Applicatio* (BWV 994), aus dem *Clb*, S. 4r; Faksimile der Handschrift aus: New Haven, CT, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library (US-NHub Music Deposit 31), <https://collections.library.yale.edu/catalog/10991080> (zuletzt eingesehen: 15.02.2021, Public domain)

Bach kann fast zeitlebens als Lernender und Lehrender zugleich betrachtet werden, von dem es mit Ausnahme weniger Generalbassregeln¹⁷ keine überlieferten schriftlichen Zeugnisse gibt – außer seinen Kompositionen und solchen Titelblättern mit ihren mit Bedacht gewählten Formulierungen.

Im dritten Teil der Dissertation „Bach als Lehrender in Köthen und Leipzig“ wird anhand einer Auswahl von Kompositionen des 1720 begonnenen *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann (Clb)* analysiert, wie Bach seine Kompetenz und die Methodik des Lernens nach Mustern auf die eigens komponierten ‚kleinen‘ pädagogischen Stücke für seinen Unterricht überträgt. Teils erstmals werden diese, nicht nur – wie zumeist heute – als Übungsstücke zur Erlernung einer Spieltechnik angesehen, sondern zugleich als „Muster“ für Improvisation und Komposition entsprechend Bachs methodischer Konzeption analysiert. Dazu dienen auch mögliche Unterrichtsszenarien und Improvisationsaufgaben, die aus dem Kontext heraus begründet und analytisch abgesichert werden (siehe Kasten S. 9).

Das erste Stück im *Clb*, die *Applicatio* (BWV 994) ist bis dato, wenn überhaupt beachtet, als Fingersatz-Übung eines als veraltet apostrophierten Fingersatzes angesehen worden, auch wenn dieser von Bach normativ notierte Fingersatz von C. P. E. Bach noch 33 Jahre später in seinem Lehrbuch „*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*“ gleichberechtigt neben zwei weiteren angeführt wird.¹⁹

Inhalt des *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*

Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach angefangen in Cöthen den | 22. Januarii | Ao.1720

„Claves signatae“

„Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse manieren artig zu spielen, andeuten“¹⁸

13 einzelne Sätze

1. Applicatio C-Dur (BWV 994)
2. Præambulum C-Dur (BWV 924)
3. Wer nur den lieben Gott lässt walten (BWV 691)
4. Praeludium d-Moll (BWV 926)
5. Jesu, meine Freude (BWV 753, Fragment)
6. Allemande g-Moll (BWV 836, evtl. von WFB)
7. Allemande g-Moll (BWV 837, Fragment, evtl. von WFB)
8. Præambulum F-Dur (BWV 927)
9. Præambulum g-Moll (BWV 930)
10. Praeludium F-Dur (BWV 928)
- 11.–13. 3 Menuette G-Dur, g-Moll, G-Dur (BWV 841–843)

andere Reihenfolge als in der Reinschrift 1722

11 Präludien aus dem WTC I: Konzepthandschrift, z. T. Fragmente bzw. frühe Kurzfassungen

Pièce pour le Clavecin: Allemande + Courante (Fragment)

J. C. Richter

26.–29. vier Præludien C, D, e, a (BWV 924a, 925, 932, 931)

4 einzelne Sätze

30. unbezifferte Bassstimme g-Moll (10 T., BWV deest)

Skizze

31. Fuga à 3 C-Dur (BWV 953)

einzig Fuge

andere Reihenfolge als in der Reinschrift 1723

15 zweistimmige Præambula (später: Inventiones)

Suite A-Dur: Allemande, Courante und Gigue (BWV 824)

G. Ph. Telemann

Suite g-Moll: Overture, Air Italien, Bourrée, Menuett (+ Trio BWV 929)

G. H. Stölzel

andere Reihenfolge als in der Reinschrift 1723

15 dreistimmige Fantasiae (später: Sinfoniae)

Bisher blieb das kontrapunktische Potenzial dieses in seiner Stimmführung gänzlich im doppelten Kontrapunkt der Oktave angelegten Stücks in der Forschung unerkannt – ein Potenzial, das Bach seinem Sohn ebenso vermittelt haben wird, wie die Möglichkeiten der Spiegelung und der Führung im Krebs. Ob Wilhelm Friedemann Bach solches auf einem Skizzenblatt probiert oder ex tempore gespielt hat? Beides ist nicht auszuschließen:

■ *Applicatio* C-Dur (BWV 994)

oben: BWV 994, T. 1+2 als Krebs (a) und mit ursprünglicher Oberstimme in Umkehrung u. den Unterstimmen im Krebs (b).

links: Applicatio C-Dur (BWV 994) mit vollständig vertauschten Stimmen.

Im 2. Stück des *Clb* schreibt Bach mit dem Präambulum C-Dur (BWV 924) ein erstes Klangflächenprälium, an dem sich ausführlich

1. Techniken der Akkordbrechung
2. die im Hintergrund ablaufende Kontrapunktik mit regulär vorbereiteten Dissonanzen (siehe

die Pfeil-Markierungen in der oberen ossia-Notenzeile) und ihren Auflösungen,

3. einige Sequenztechniken ebenso studieren lassen wie
4. die Formdisposition hinsichtlich der Harmonik und der rhetorischen Anlage:

Immanente Zweistimmigkeit: syncopatio

Quintanstiegssequenz, halbtaktig

Terzfallsequenz, ganztaktig in C: Tg S D

C G d a e

oder eine Variante des Parallelismus:

T // in a: tG S D

t // in F: TG S D T

in G: T 7

Präambulum C-Dur (BWV 924), T. 1-9 mit immanent kontrapunktisch angelegter Stimmführung.

Diese selten angewandte Analyse- methode zur Kontrapunktik hinter der notierten Musik beantwortet teils die eingangs aufgeworfene Frage, wie Bach Erkenntnisse seines „Selbstunterrichts“ auf seinen Clavier-Unterricht überträgt, da bereits bei den ersten beiden Stücken des *Clb* gleiche Techniken Anwendung finden, die Bach an den zwei großen Choralfantasien Buxtehudes und Reinckens studiert hat.

An weiteren Beispielen wird gezeigt, wie er unter umfassend pädagogischen Gesichtspunkten mustergültige Werke in kleiner Form schreibt, die zugleich vollgültige Kompositionen sind – anders als technische Etüden beispielsweise im 19. Jahrhundert, die meist einen spieltechnischen Aspekt isoliert beleuchten, ohne einen kompositorischen Anspruch zu erheben. Aufgezeigt wird, dass über Jahre ein Curriculum entsteht, das sich rückblickend als planvoll und beispielhaft erweist. Bach schreibt abwechslungsreich angelegte Werke als Muster zur Ausbildung der Spieltechnik und des musikalischen Denkens seiner Schüler. Auf diesem Fundament entstehen die zahlreichen Kompositionen seiner Schüler, in denen sich wiederum die erlernten Muster und Modelle wiederfinden, teils wörtlich übernommen, teils weiterentwickelt. Diese Wirkweise wird an einigen analysierten Beispielen aus Werken von Schülern Bachs aufgezeigt, die zeitnah zu ihrem Unterricht bei Bach entstanden sind.

Mittlerweile sind 138 Privatschüler Bachs nachweisbar,²⁰ von denen einige zudem Lehrbücher verfassen. Offenkundig hat Bachs mustergültiger Unterricht so nachhaltig gewirkt, dass sich mancher Schüler verpflichtet und imstande sieht, Bachs Vorgehensweise und seine Kenntnisvermittlung im Bereich

- der Kontrapunktik,
- des Generalbasses und
- allgemein der Grundlagen der Komposition und Improvisation sowie
- der Technik des Clavierspiels und
- der Interpretationskunst

zu systematisieren und gedruckt veröffentlicht zu tradieren.

Zu Lehrbüchern von Mizler, Marburg, Agricola, C. P. E. Bach, Kirnberger, Petri usw. kommt als weiteres Lehrwerk posthum die Veröffentlichung von vierstimmigen Choralsätzen Bachs, die herausgelöst aus ihrem kompositorischen Zusammenhang der Kantaten, nicht in Partitur-, sondern im Klaviersatz notiert und untextiert gedruckt erscheinen. C. P. E. Bach, der benennt, dass er „in der Komposition und im Clavierspielen [...] nie einen andern Lehrmeister gehabt“ habe, als

seinen Vater,²¹ lässt auf sein zweibändiges Lehrbuch *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* von 1753 und 1762 konsequent dann 1765 als Herausgeber eine Veröffentlichung von Choralsätzen J. S. Bachs folgen. Diese wirken langfristig wie ein Kompendium als Korpus normativ und stehen als Muster für den Typus „Bach-Choral“²² auf dessen Entwicklung in der Dissertation eingegangen wird. Das neben diesen Veröffentlichungen wohl wirkmächtigste Lehrbuch ist die 1776–1779 erschienene *Kunst des reinen Satzes in der Musik aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert*²³ von Johann Philip Kirnberger, mit der er den Anspruch erhebt, die Lehrmethode seines Lehrers zu tradieren. Nach diesem Lehrbuch werden noch die Geschwister Fanny und Felix Mendelssohn 1819–1821 durch Carl Friedrich Zelter unterrichtet.²⁴

Summa summarum ergeben sich kurzgefasst vornehmlich folgende Erkenntnisgewinne und inhaltlichen Erträge:

1. Durch ausgiebige Analysen kann aufgezeigt werden, wie Bach durch seinen „Selbstunterricht“ sein fundiertes Verstehen von Kompositions- bzw. Improvisationsprozessen mittels „Muster“ erreicht, basierend auf der Klausellehre und den Prinzipien des vertauschbaren, mehrfachen Kontrapunkts.
2. Neue Horizonte eröffnen die musikalischen Analysen in Verbindung mit musiktheoretischen Texten aus der Zeit Bachs.
3. Erstmals wird die Transformation der umfangreich angelegten „Choralfantasie“ norddeutscher Prägung in die von Bach entwickelte Choralfantasie in miniaturen detailliert beschrieben und nachgewiesen.
4. Konfirmatorisch vertiefend wird belegt, wie Bach die grundsätzlich kontrapunktische Anlage seiner Kompositionen mit italienischen Mustern vereinigt und zu einer Synthese gelangt mit einer Eleganz und Kantabilität der thematischen Linien, einer Vielfalt der Sequenzfigurationen und einem überlegenen Disponieren der Form eines Werks, sowohl beim Improvisieren, als auch beim Komponieren.
5. Überwiegend neu ist eine Analyse- methode zur Kontrapunktik hinter notierter Musik vermeintlicher Spielstücke. Dies führt zu erkenn- und übertragbaren Mustern, die in möglichen Unterrichtsszenarien und Improvisationsaufgaben aufgezeigt werden.
6. Aufgrund seines Ausbildungswegs des „Selbstunterrichts“ kann er aus eigener Erfahrung bei seinen Schülern Hürden im Verständnis kompositorischer Probleme und Fragen erkennen und durch eigens für seinen Unterricht komponierte „Claviersachen“

Lösungen aufzeigen. Seine Schüler müssen nicht, wie Bach, Muster im „Selbstunterricht“ erkennen und anwenden lernen.

7. Teils bisherige Forschungen bestätigend, teils neu sind die Erträge zur Wirkweise der Muster in Kompositionen seiner Schüler, die diese wörtlich übernehmen, weiterentwickeln oder gegebenenfalls in Lehrbüchern verschriftlichen.

Bachs umfassender Clavierunterricht kann retrospektiv als erste Clavierschule verstanden werden und könnte Vorbild für heutiges Unterrichten sein.

Anmerkungen

- 1 Aemulatio (lat. Nacheiferung); Imitatio – Aemulatio – Superatio bezeichnet die wetteifernde Nachahmung und das Überbieten eines Vorbildes in der Literatur und Kunst. „Die antike Rhetorik fordert das sichere Beherrschen aller rhetorischen Mittel durch Übung (exercitatio) an Vorbildern (imitatio), um diese schließlich im Wettstreit zu übertreffen (aemulatio). Der Begriff aemulatio weist jedoch über die Rhetorik hinaus, er bezeichnet auch ein Verhältnis einer literarischen und künstlerischen Produktion zu ihren Vorbildern, von denen sie sich auf schöpferische Weise zu lösen suchten.“ aus: Ästhetische Grundbegriffe – Historisches Wörterbuch in sieben Bänden (hrsg. von Karlheinz Barck), Stuttgart 2005, Bd. 6, S. 79.
- 2 Johann Nikolaus Forkel: Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, S. 37f; zitiert nach Bach-Dokumente (künftig: Dok., alle Bände Kassel 1963–2017), VII, S. 49, Unterstreichung vom Verfasser.
- 3 Matthias Schneider, Buxtehudes Choralfantasien – Textdeutung oder „phantastischer Stil“, Kassel 1997, S. 199.
- 4 Christoph Wolff: „Johann Adam Reincken und Johann Sebastian Bach – Zum Kontext des Bachschen Frühwerks“, in: Bach-Jahrbuch, Leipzig 1985, S. 99–118; Ulf Grapenthin: „Bach und sein ‚Hamburgischer Lehrmeister‘ Johann Adam Reincken“, in: Bachs Musik für Tasteninstrumente – Bericht über das 4. Dortmunder Bach-Symposion 2002 (hrsg. von Martin Geck), Dortmund 2003, S. 9–50; Jean-Claude Zehnder: Die frühen Werke Johann Sebastian Bachs – Stil, Chronologie, Satztechnik (2 Bde., Teilband A: Werkbetrachtungen, Teilband B: Stilmerkmale und weitere chronologische Indizien), Basel 2009, Bd. B, S. 339–350, S. 389–394 und S. 480–485.
- 5 Siehe bes. Arnfried Edler: „Fantasie und Choralfantasie – on the problematic nature of an genre of seventeenth-century organ music“, in: The organ yearbook, Bd. 19, Laaber 1988, S. 53–66.
- 6 Erschienen in Lorenz Mizlers Musicalische Bibliothek, Leipzig 1754, zitiert nach Dok. III, Nr. 666, S. 82, Unterstreichungen vom Verfasser.
- 7 Forkel, S. 24, zitiert nach Dok. VII, S. 36.
- 8 So müssen in Ohrdruf zumindest einige italienische Werke zugänglich gewesen sein, finden sich doch in dieser Sammelhandschrift als zweiter und dritter Eintrag zwei Triosonaten Albinonis (op. 1, Nr. 1 und Nr. 2, gedruckt 1694 in Venedig).
- 9 Im gleichen Jahr erschienen Nachdrucke in Bologna und Modena, 1691 in Wien und Antwerpen, 1694 nochmals in Wien und im darauf folgenden Jahr wiederum in Bologna und Rom. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts erlebte diese Sammlung zahlreiche weitere Auflagen in den Niederlanden, in London und Paris, s. a. Hans Joachim Marx: „Corelli“, in: MGG2, Personenteil Bd. 4 (2000), Spalte 1584.
- 10 Michael Kube: Kapitel „Mitteldeutschland“, in: Rudolf Faber und Philip Hartmann (Hrsg.): Handbuch Orgelmusik – Komponisten, Werke, Interpretation, Kassel 2002, S. 55.
- 11 Zum Reduktionsverfahren s. Elmar Seidel: Johann Sebastian Bachs Choralbearbeitungen in ihren Beziehungen zum Kantionalsatz (Neue Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 6, 2 Teilbände), Mainz 1998.
- 12 Forkel, S. 23f, zitiert nach Dok. VII, S. 35f.
- 13 „Orgel=Büchlein / Worinne einem anfangenden Organisten Anleitung gegeben wird, auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen, anbey auch sich im Pedal stüben zu habilitiren, indem in solchen darinne befindlichen Choralen das Pedal gantz obligat tractiret wird. Dem Höchstn Gott allein zu Ehren, dem Nächsten draus sich zu belehren. Autore Joanne Sebast: Bach p.t. Capellae Magistri S. P. R. Anhaltini-Cötheniensis.“ (Dok I, Nr. 148, S. 214).
- 14 „Das Wohltemperirte Clavier. oder Præludia, und Fugen durch alle Tone und Semitonia, So wohl tertium majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertium minore oder Re Mi Fa betreffend. Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen [sic] Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem studio schon habil seyenden besonderem Zeitvertreib aufgesetzt und verfertigt von Johann Sebastian Bach. p. t. Hochfürstlich Anhalt-Cöthenischen Capel-Meistern und Directore derer Cammer Musiquen. Anno 1722.“ (Dok. I, Nr. 152, S. 219f).
- 15 Dok. I, Nr. 153, S. 220f.
- 16 Mattheson definiert, dass die vornehmste „General-Regul der Composition, die einen galant homme zu wissen nöthig“ laute, „daß man Cantable setze. h. e. [hoc est = das ist] daß sich alles was man machet es sey vocal- oder Instrumental-Music wohl singen lasse“, in: Das Neu-Eröffnete Orchestre, §. 5, S. 105. Auch C. P. E. Bach führt in seinem Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen [...], Berlin 1753 & 1762 (Faksimile-Nachdruck, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht), Leipzig 1957 im ersten Teil im Kap. „Vom Vortrage“ Merkmale des „cantablen Spiels“ an.
- 17 Dok. II, Nr. 433, S. 333f.
- 18 Diese Tabelle mit den „wesentlichen“, französisch bezeichneten und zum Teil deutsch erläuterten Ornamenten basiert auf der Verzierungstabelle aus den Pièces de Clavecin (Paris 1689) von Jean Henry d'Anglebert (1629–1691), die Bach bereits ca. 1709 eigenhändig abgeschrieben hat.
- 19 C. P. E. Bach: Versuch, I. Theil, S. 15–50.
- 20 Bernd Koska kategorisiert die 138 Privatschüler Bachs als gesicherte (61), vermutliche (44) und vermeintliche Schüler Bachs (33), in: „Bachs Privatschüler“, Bach-Jahrbuch, Leipzig 2019, S. 13–82.
- 21 Dok. V, Nr. 779, S. 255, komplett unter: <https://cpebach.org/resources.html> (zuletzt eingesehen: 14.03.2021).
- 22 Die maßgebliche Ausgabe ist 2021 erschienen: Johann Sebastian Bach: Sämtliche Choralsätze für vierstimmigen gemischten Chor (hrsg. von Thomas Daniel), Wiesbaden 2021. In dieser mehrteiligen Ausgabe werden erstmals authentische von Choralen mit zweifelhafter Zuschreibung getrennt und neue Erkenntnisse zur Autorschaft C. P. E. Bachs eingearbeitet.
- 23 Johann Philipp Kirnberger, Die Kunst des reinen Satzes in der Musik aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert (Nachdruck der Ausgabe Berlin und Königsberg 1776–1779), Hildesheim 1968.
- 24 Hier scheint die Grundlage gelegt, in späteren Werken Felix Mendelssohns choralartiges aus eigener Erfindung einzubauen, so z.B. in der Fuge e-Moll (op. 35.1) oder im 1. Satz der Orgelsonate D-Dur (op. 65.5) die jeweils einen von Mendelssohn komponierten Choral vorstellen, ohne dass ein c.f. zugrunde liegen würde. Das Übungsbuch von Felix Mendelssohn mit den Korrekturen und Anmerkungen Zelters ist vollständig erhalten und von R. Larry Todd in einer maßgeblichen Studie erschlossen und analysiert: R. Larry Todd: Mendelssohn's Musical Education – A Study and Edition of his Exercises in Composition – Oxford, Bodleian MS Margaret Deneke Mendelssohn C. 43, Cambridge 1983.