

GMTH Proceedings 2006

herausgegeben von
Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

Musiktheorie und Vermittlung

herausgegeben von
Ralf Kubicek

Bericht über den 6. Jahreskongress der
Gesellschaft für Musiktheorie
Weimar 2006

Erschienen als Band 2 in der Schriftenreihe
Paraphrasen – Weimarer Beiträge
zur Musiktheorie

herausgegeben von der
Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar
(Redaktion: Jörn Arnecke)

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2014
(ISBN 978-3-487-15134-2)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Ariane Jeßulat

›Bach-Chorak – ästhetische Ansprüche und Grenzen des Tonsatzunterrichts

Die heute praktizierte Lehre vom vierstimmigen Choralsatz umfasst Ästhetik und Satzlehre des schlichten Generalbassliedes ebenso wie die Auseinandersetzung mit den Choralsätzen Johann Sebastian Bachs. Allerdings zeigen sich schon in Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes* Probleme, die entstehen können, wenn versucht wird, den Zugang zum Bachchoral in einer Art *telos* des Cantionalsatzes oder des Generalbass-Liedes zu sehen¹.

Für den Anfangsunterricht liegt ein engmaschiges Regelwerk vor, das die Studierenden befähigt, einfache Kirchenlieder im Generalbass-Stil zu harmonisieren. Unter den ausreichend konkreten ästhetischen Vorgaben eines in äußerster Ökonomie durchgesetzten Varietas-Prinzips ist die Anfertigung eines solchen Satzes konstruktiv und kreativ anspruchsvoll, auch wenn das historische Vorbild nur unscharf als ›Generalbasslied‹ zu beschreiben ist. Das ausgewogene Verhältnis zwischen satztechnischer Richtigkeit, Ökonomie und *varietas* ist jedoch in dem Moment nicht mehr haltbar, wenn das Stilvorbild tatsächlich in Bachs Choralsätzen gesucht wird, denn die Grundlagen des schlichten Kirchengesangs führen selbstverständlich nicht automatisch zu einem Verständnis des Bach-Chorals, dessen Einfachheit auch in den schlichteren Sätzen eine Illusion ist. Wobei es zudem abwegig ist, dass nur ein stilistisches Konzept allen vierstimmigen Choralbearbeitungen von Bach zugrundegelegen hat, wie der Umgang mit dem Schlagwort ›Bach-Chorak‹ unterstellt.

Für den Unterricht fortgeschrittener Studierender fehlt es an Grundlagen, wie ein korrekt und stimmig angefertigter Choralsatz ästhetisch zu bewerten ist, wann satztechnische Virtuosität das Niveau der Stilübung hebt, wann sie überflüssig ist. Die mehr oder weniger ausgesprochene Aufforderung, sich schlicht am ›Vorbild Bach‹ zu orientieren, überfordert auch die Lehrer: Hinweise und Regeln, die Bachs Sätze lediglich beschreiben oder statistische Erhebungen über die Häufigkeit satztechnischer Gegebenheiten grenzen zwar das Material ein, geben aber über

¹ Zur fehlerhaften Behandlung des Bachchorals im Zuge didaktischer Mechanik bei Kirnberger vgl. Poos 1995, 20ff.

den Außenstimmensatz hinaus kaum Orientierung über die Konstruktion des vierstimmigen Satzes². Dabei fehlt es zunächst eher an ästhetischer Orientierung als an handwerklichen Details: Das weiterhin gültige »Varietas-Prinzip« muss im Sinne einer »konstruktiven Vernunft« differenziert werden, wenn an die Stelle des schlichten Kirchengesangs der ästhetische Schein der Einfachheit tritt. Die bei Leibniz und Baumgarten formulierten Ideen der »praestabilten Harmonie«³ und der »verworrenen Vorstellung«⁴ können als Modelle für die Hypothese dienen, dass auch die einem Bachschen Kunstwerk zugrundeliegende *inventio* sich in der Verflechtung mehrerer Konstruktionsprinzipien abzeichnet. Während dieser Gedanke in die Bach-Analyse längst Eingang gefunden hat⁵, scheint der Satzlehre zwischen dem Regelwerk des *stylus simplex* und der direkten Auseinandersetzung mit Bach eine ästhetische und konstruktive Vermittlung zu fehlen. Das oft praktizierte didaktische Modell, einen Bach-Choral auf nur einen ›Gerüstsatz‹ zurückzuführen, ist dem Kunstwerk nicht adäquat. Ebenso kann der Weg der Stilkopie nicht über Diminution und Figurierung nur eines ›Gerüstsatzes‹ führen, denn zu einfach kann das Ergebnis beim nachvollziehenden Hören wieder in Gerüst und Ornamente zerlegt werden. Es gibt keine konstruktive ›Verflechtung‹, sie wird nur vorgetäuscht.

Einer differenzierten Harmonie- und Generalbasslehre müssen konkurrenzfähige Ordnungsprinzipien für die Stimmführung gegenübergestellt werden. Aus dem durchaus nicht konfliktfreien Zusammengehen übergeordneter Verhaltensmuster von Stimmen im vierstimmigen Satz und einem harmonischen Plan kann ein verbindlicher Entscheidungsspielraum entstehen, der poetische Verflechtungen zulässt und zudem eine musikalische Auseinandersetzung mit dem Text erlaubt, die den Textgedanken eher im Gefüge aller vier Stimmen formt als ihn nur in einer Stimme z. B. durch Chromatik oder lizenziöse Melodiefortschreitungen abzubilden.

Obwohl Bach selbst den Unterricht angeblich mit dem Außenstimmensatz begann, sollte man nicht daraus schließen, dass Bachs Choräle

² Das ist ein Mangel, den man der an aus Bachs Chorälen herausgeschnittenen Notenbeispielen durchaus reichen und akribischen Choral-Lehre von Thomas Daniel vorwerfen muss.

³ Vgl. Helferich 1992, 174ff.

⁴ Baumgarten 1735, 16, §15.

⁵ Vgl. Poos 1995, Salzer/Schachter 1969, 245–305, Sachs 1980, 135–154.

grundsätzlich aus dem Kontrapunkt zwischen Sopran und Bass konzipiert sind. Das wird jedoch bisher in jeder Choral-Lehre fast durchgängig vorausgesetzt. Ausnahmen sind etablierte Modelle wie der Dur-Moll-Parallelismus, der als Parallelismus der Oberstimmen verstanden wird⁶, und die Klauseln. Wendet man durchaus traditionelle Elemente der Kontrapunktausbildung auf die Analyse und Nachahmung von Chorälen im Bach-Stil an, so wird deutlich, dass der Bass viel seltener als angenommen die tragende Stimme der Konstruktion ist. In Überlagerung mit seiner Funktion als tragende Stimme der Generalbass-Harmonik jedoch ergibt sich damit eine Doppelbödigkeit bereits in der Anlage, die wesentlich poetischer als ein lediglich diminuirter Fundamentbass ist.

Die Ausführungen am Notentext beginnen mit Varianten des Fauxbourdon-Satzes, dessen Stimmführungsmechanik bekanntermaßen in Konkurrenz zur Kadenzlogik steht:

Abb. 1: Fauxbourdon-Satz



Der schlichte Fauxbourdonsatz, wie ihn Bach in den bei Johann Peter Kellner dokumentierten *Anleitungen zum Enquatre-Spiel*⁷ unterrichtet hat, verbindet die Parallelführung von drei Stimmen mit einer vierten Stimme im Tenor, die abwechselnd Basston und Akkordgrundton verdoppelt. Aus dieser Mechanik heraus ergibt sich in der hinzugefügten vierten Stimme ein vergleichsweise individuelles Quartmotiv.

Der Anfang der Motette *Jesu, meine Freude* BWV 227 zeigt, wie Bach aus der in der Mechanik angelegten Individualität der Tenorstimme eine Dramatik zwischen den vier Stimmen entwickelt, die einerseits die Deklamation der Textzeile umsetzt, andererseits auf dem affektbetonten Wort *meine Freude* auch die anderen Stimmen erfasst: Der Tenor scheint sein Motiv zu übereilen und reißt den Alt mit, wobei sich auf dem verlängerten Basston *c* eine diminuierte Kadenz ergibt.

⁶ Zum Begriff vgl. Dahlhaus 1988, 92.

⁷ Spitta 1880, 942ff.

Abb. 2: J. S. Bach, *Jesu, meine Freude* BWV 227, T. 1f.

Je - su, mei - ne Freu - de,

Als weiteres Beispiel für ein auskomponiertes Rollenverhalten von Stimmen im vierstimmigen Satz soll eine dem Fauxbourdonsatz verwandte Generalbassfloskel dienen:

Abb. 3: Generalbassfloskel

6 6 6 8 7

Auch hier zeigt die Mechanik des Modells ein oberflächliches Stimmverhalten von drei gegen eins: Vom Cantus firmus abgeleitet sind die Sextparallelen des Basses und der Umkehrungskontrapunkt im Tenor, individuell ist die Liegestimme im Alt, die auf der Klauseldissonanz kulminiert.

Bachs Mittelstimmenführung im Choral der Kantate *Du Friedefürst, Herr Jesu Christ* BWV 116 scheint der Mechanik von drei analogen Stimmen und einer Gegenstimme zuwiderzulaufen: Eher bilden die Mittelstimmen ein Paar, dessen Melodik den Sextenparallelismus der Außenstimmen kontrapunktiert. Diese in zwei Paaren verschachtelte Organisation des vierstimmigen Satzes liegt als Modell vielen Passagen zugrunde.

Abb. 4: Modell

durch den Geist dei - ner Gnad.

In Marpurgs *Abhandlung von der Fuge*⁸ ist diese paarweise Organisation von Stimmen als Ableitung des doppelten Kontrapunkts der Oktave beschrieben, wobei ein nur aus Terzen, Sexten und Oktaven konstruiertes Stimmpaar zwei Begleitstimmen in imperfekten Konsonanzen zulässt.

Kirnberger⁹ präsentiert dasselbe Verfahren als Ableitung aus dem doppelten Kontrapunkt der Dezime und lehnt sich dabei an die schon bei Zarlino beschriebene Verfertigung von Bicinien mit hinzugefügter Stimme an.

Abb. 5: Satzmodell bei Kirnberger

The image shows a musical score for a four-part setting. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a single system with four staves. The intervals between notes are indicated by numbers below the notes. The intervals are: 8, 7, 6, 3, 6, 3, 1, 3, 6, 4, 8, 7, 6, 8. There are three asterisks (*) above the notes in the first staff, indicating specific intervals or structures. The bottom staff has intervals: 9/7, 6, 6, 6, 6, 6/3, 9/7, 9/7, 8/6.

Obwohl Kirnberger vom Außenstimmensatz ausgeht, der eine Tenor- und eine Altstimme im Dezimenabstand projiziert, kann sich das primäre Stimmpaar ebenso gut zwischen allen Nachbarstimmen befinden.

Dieses simple Verfahren, bei dem durch Beschränkung auf bestimmte Intervalle das Gerüst eines vierstimmigen Satzes zwischen einem beliebigen Stimmenpaar verankert werden kann, wird in den Kontrapunktlehren des 18. und 19. Jahrhunderts¹⁰ mehrfach mit leichten Varianten beschrieben, in der Regel, um vierstimmige Passagen in Fugen vorzustrukturieren, in denen zwei obligate Stimmen miteinander kontrapunktiert werden. Z. B. werden Thema und erster Kontrapunkt der Fuge g-Moll aus dem zweiten

⁸ Marpurg 1753, 168ff.

⁹ Kirnberger 1776–1779, 88.

¹⁰ Bellermann 1862, 380ff. »Dennoch muß ein Komponist aber wissen, daß die Möglichkeit vorhanden ist, auf diese Weise einen zweistimmigen Satz in einen drei- und vierstimmigen zu verwandeln, damit er zur passenden Zeit eine, wenn auch nur wenig ausgedehnte Anwendung dieser Kunst machen kann. Und in der That haben gute Komponisten häufig am Schluß ihrer Doppelfugen die Themen in solchen Parallelgängen gegenübergestellt.« Vorgestellt wird das Verfahren auch bei Cherubini 1835, 90 und Fétis 1846, 10.

Band des *Wohltemperierten Klaviers* zur Kulmination gegen Ende der Fuge im *canon sine pausis* der Unter- und Oberterz verdichtet gegeneinander geführt. Der sich dabei ergebende Sept-Akkord bei Verwendung der Sexte bzw. Terz als Gerüstintervall ist in die Mechanik der Quintschrittsequenz eingebunden.

Abb. 6: J.S. Bach, *Das wohltemperierte Klavier II*, Fuge g-Moll BWV 885, T. 9ff., T. 59ff.



Ausschließlich konsonant und daher zunächst unkomplizierter für die Anwendung im Choral ist ein Stimmenpaar aus Oktaven, Sexten, Terzen und theoretisch auch Primen zwischen Sopran und Alt, wobei die abgeleiteten Stimmen entweder in Dezimen oder Terzen nur in eine Richtung transponiert werden. In beiden Fällen entsteht ein vierstimmiger Satz mit ineinander verschachtelten Stimmpaaren, wobei im zweiten Beispiel die Mittelstimmen ein Paar gegen die Außenstimmen bilden.

Abb. 7: Verschachtelte Stimmpaare



Bei der Vielzahl der Organisationsmöglichkeiten des vierstimmigen Satzes, die in Bachs Choralensätzen zu beobachten sind, möchte ich mich hier auf diese Variante und ihre Kombinationsmöglichkeiten beschränken. Der ästhetische Anspruch der Bach'schen Sätze besteht nicht darin, dass er diese Modelle verwendet, sondern dass er sie mit anderen Konstruktionsprinzipien kombiniert, so dass die Mechanik nur dann spürbar wird, wenn es im Dienste der Textaussage steht. Die Verwendung nur eines einzigen ›Gerüstsatzes‹ ist tatsächlich selten.

Die erste Zeile des Schlusschorals *Du heilige Brunst* aus der Motette *Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf* BWV 226a ist ein Beispiel für einen Entwurf aus Dezimenparallelen zwischen Sopran und Tenor sowie zwischen Alt und Bass.

Abb. 8a: J. S. Bach, *Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf* BWV 226a, *Choral*, T. 1 ff.

The image shows the first few measures of the chorale 'Du heilige Brunst' from BWV 226a. The score is in G minor, 3/4 time. The lyrics 'Du heilige Brunst,' are written below the notes. The music features a tenor line and a bass line, with the tenor line starting on a G and the bass line on a B. The melody is characterized by a series of descending intervals, creating a sense of tension and resolution.

Abb. 8b: Entwurf

The image shows the first few measures of the chorale 'Du heilige Brunst' from BWV 226a, comparing the original composition with a proposed alternative arrangement (Entwurf). The original score is in G minor, 3/4 time, and shows the first few measures of the vocal parts. The lyrics 'Du heilige Brunst,' are written below the notes. The proposed arrangement (Entwurf) shows a different voicing of the parts, with the tenor line starting on a G and the bass line on a B. The melody is characterized by a series of descending intervals, creating a sense of tension and resolution.

Der Entwurf verdeutlicht, dass Bach wieder in einer 2+2 organisierten Vierstimmigkeit eine Stimme individuell geführt hat, in diesem Falle den Alt. Auch hier erwächst die Gestaltung aus den Mängeln der Mechanik: anstelle der für das kadenzharmonische Verständnis und die Zusammenklänge ungünstig gelegten Altstimme erklingt im Alt in Bachs Fassung eine initiale Klausel auf *B*. Der Entwurf zeigt aber auch einen zweiten Gerüstsatz, nämlich den Oktavkanon zwischen Sopran und Bass.

Abb. 8c: Oktavkanon

The image shows the first few measures of the chorale 'Du heilige Brunst' from BWV 226a, comparing the original composition with a proposed alternative arrangement (Entwurf) featuring an octave canon. The original score is in G minor, 3/4 time, and shows the first few measures of the vocal parts. The lyrics 'Du heilige Brunst,' are written below the notes. The proposed arrangement (Entwurf) shows a different voicing of the parts, with the tenor line starting on a G and the bass line on a B. The melody is characterized by a series of descending intervals, creating a sense of tension and resolution.

Mehrere kontrapunktische Konstruktionsprinzipien sind mit der harmonischen Anlage einer B-Dur-Kadenz verflochten. Die Organisation der vier Stimmen, die alle in ihrer *inventio* aus dem Cantus firmus abgeleitet sind, bildet traditionell durch den Kanon das Wort ›Heiligkeit‹ ab.

In die weiter oben beschriebene Variante des Fauxbourdonsatzes arbeitet Bach in der Schlusszeile des Chorals *Erleucht' auch unsern Sinn und Herz* neben der Illusion, dass die Mittelstimmen die Außenstimmen kontrapunktieren, zusätzlich auch ein Kanonmodell ein:

Abb. 9: J. S. Bach, *Du Friedefürst, Herr Jesu Christ* BWV 116, *Choral*, T. 7ff.

Vor Erreichen des Quartsext-Akkords auf der Zählzeit zwei des vorletzten Taktes spielen die drei Oberstimmen einen Untersekundkanon des aufsteigenden Terzmotivs beginnend auf *cis* im Alt, auf *b* im Sopran und auf *a* im Tenor. Die Überlappung zweier Verarbeitungsmöglichkeiten des aufsteigenden Terzmotivs kommt dadurch zustande, dass der Alt im vorletzten Takt nicht wieder zum Kanon einsetzt, sondern in Sextparallelen zum Tenor mit der Melodie *fis-gis-a* den tonikalen Quartsext-Akkord zum harmonischen Ziel der Kanonsequenz macht.

Das folgende Abbildung zeigt einige Möglichkeiten, einen Gerüstsatz aus dem aufsteigenden Terzmotiv und einer abwärts geführten Tonleiter mit Zusatzstimmen in parallel geführten imperfekten Konsonanzen zu versehen:

Abb. 10: Möglichkeiten der Satzgestaltung

Die Beispiele d) und e) (Abb. 10) zeigen die Verwandtschaft dieses Modells mit dem als Harmoniemodell etablierten Parallelismus der Oberstimmen. Die Vorhalte zwischen Alt und Sopran ermöglichen eine zusätzliche quasi-parallelgeführte Altstimme. Die in Abb. 10 e) dargestellte Parallelismus-Sequenz weist dieselben Konturen auf.

Die folgende Stilkopie einer Bearbeitung des Chorals *Machs mit mir, Gott, nach deiner Güte* bereitet den Anruf »Herr«, durch einen Sekundkanon vor, wobei Alt und Tenor aus dem Kanonmodell abgeleitet sind, die Bass-Stimme jedoch aus dem Dezimenkontrapunkt zur Altstimme. In der zweiten Hälfte der Phrase ist das konstruktive Stimmenpaar aus dem Terzmotiv und der Tonleiter durch das Parallelismus-Modell repräsentiert.

Abb. 11: Stilkopie

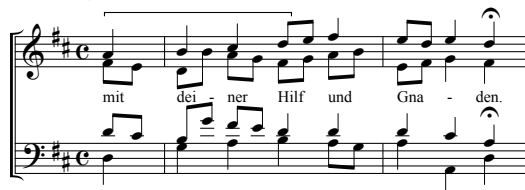
Bachs Fassung derselben Choralzeile in der Kantate BWV 139 zum Text »so bleibt er dennoch wohl vergnügt« zeigt deutlich die ästhetische Differenz, die aus einer klareren Konzeption und einer dichterem Verschränkung von Konstruktionsmodellen entsteht:

Abb. 12: J.S. Bach, *Wohl dem, der sich auf seinen Gott* BWV 139, *Coro*, T. 53ff.

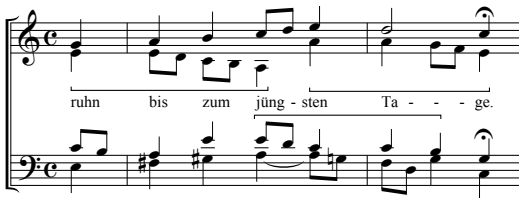
Die in der Stilkopie verwendeten Modelle erklingen bei Bach in umgekehrter Reihenfolge: Das obere Tetrachord der E-Dur-Tonleiter ist mit dem variierten Parallelismusmodell harmonisiert. Auf der Zählzeit vier, wo die Stilkopie auseinanderzufallen droht, setzt bei Bach der Sekundkanon als Steigerung der Einsatzdichte des Terzmotivs an: mit Einsatzton *dis* im Bass, mit *cis* im Alt, mit *b* im Tenor. Die chromatischen Erhöhungen *cis* und *ais* im Bass unterstreichen die erhöhte Energie.

An der Umkehrung des bis eben behandelten Modells, nämlich dem Kontrapunkt aus fallendem Terzmotiv und steigender Tonleiter soll gezeigt werden, wie Bach einen musikalischen Gedanken im Gefüge des vierstimmigen Satzes abbildet, indem er die diatonische Vorlage mit einem chromatischen Harmonieplan überlagert (Abb. 13). Diese diatonische Variante verwendet Bach z. B. in der dritten Zeile des Chorals *Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr* BWV 174 (Abb. 14).

Abb. 13: Vorlage

Abb. 14: J.S. Bach, *Ich liebe den Höchsten* BWV 174, *Choral*, T. 4ff.

Zur Vertonung der dritten Textstrophe im Schlusschoral der Kantate BWV 149 bildet er eine auffällige Variante des Modells. Offenbar ist das diatonische Modell mit einer Generalbassformel überlagert, die über den Basstönen *fis* und *gis* meistens einen Sext- oder Quintsext-Akkord hat.

Abb. 15: J.S. Bach: *Man singet mit Freudentum zum Sieg* BWV 149, *Choral*, T. 4ff.

Der Vergleich mit der rein diatonischen Modellfassung zeigt, dass bei chromatisch erhöhtem Bass die Altstimme nicht dem Modell entsprechend zu realisieren wäre.

Abb. 16: Diatonisches Modell



stückweise abschreibt, schafft zwar scheinbar den Kontakt zum Original, lässt aber nur Bruchteile von dem zu, was man bei konstruktiverem Umgang mit der Vorlage aus den Werken lernen könnte.

Das ästhetische Defizit zieht handwerkliche Unausgewogenheit nach sich. Einer differenzierten Harmonie- und Generalbasslehre steht eine zu sehr auf den Außenstimmensatz und vereinzelte Formeln beschränkte Kontrapunktlehre gegenüber. Eine Integration der Selbstverständlichkeiten des Kontrapunkts in die Choral-Lehre kann Fortgeschrittenen, aber auch Anfängern die Möglichkeit geben, einen echten vierstimmigen Satz mit seiner harmonisch-satztechnischen Komplexion nachzubilden und zu verstehen. Durch die Demonstration eines winzigen Aspekts aller möglichen Organisationsmöglichkeiten wurde das in diesem Beitrag zu verdeutlichen versucht.

Literatur

- Baumgarten, Alexander Gottlieb (1735), *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, übers. und hg. von Heinz Paetzold, Hamburg: Meiner 1983.
- Bellermann, Heinrich (1862), *Der Kontrapunkt*, Berlin: Springer.
- Cherubini, Luigi (1835), *Cour de Contrepoint*, Paris: Schlesinger.
- Dahlhaus, Carl (1966), *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, 2. Aufl. Kassel u. a.: Bärenreiter 1988.
- Daniel, Thomas (2000), *Der Choralatz bei Bach und seinen Zeitgenossen*, Köln: Dohr.
- Fétis, François-Joseph (1846), *Traité du Contrepoint et de la Fugue*, Paris: Douzième 1879.
- Helferich, Christoph (1992), *Geschichte der Philosophie*, Stuttgart: Metzler.
- Kirnberger, Johann Philipp (1776–1779), *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. Zweyter Theil*, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1988.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm (1753), *Abhandlung von der Fuge*, Reprint, Laaber: Laaber 2002.
- Poos, Heinrich (1995), *Johann Sebastian Bach. Der Choralatz als musikalisches Kunstwerk* (= *Musik-Konzepte* 87) hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: Text & Kritik.
- Salzer, Felix/Carl Schachter (1969), »Counterpoint in Composition«, in: *JMTb* 13.2.
- Sachs, Klaus-Jürgen (1980), »Die »Anleitung...« auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen als Paradigma der Lehre und Satzkunst Johann Sebastian Bachs«, in: *AfMW* 37/2.
- Spitta, Philipp (1880), *Johann Sebastian Bach* Bd. 2, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

© 2014 Ariane Jeßulat (ajessulat@aol.com)

Universität der Künste Berlin [Berlin University of Arts]

Jeßulat, Ariane (2014), »Bach-Choral« – Ästhetische Ansprüche und Grenzen des Tonsatzunterrichts« [‘Bach Chorale’ - Aesthetic Demands and Limits of Compositional Pedagogy], in: *Musiktheorie und Vermittlung. Didaktik, Ästhetik, Satzlehre, Analyse, Improvisation* (GMTH Proceedings 2006), hg. von Ralf Kubicek, Hildesheim: Olms, 43–54.
<https://doi.org/10.31751/p.108>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Choral; chorale; Fauxbourdon; Friedrich Wilhelm Marburg; Johann Philipp Kirnberger; Johann Sebastian Bach; Stimmführung; voice leading

eingereicht / submitted: 10/09/2014

angenommen / accepted: 10/09/2014

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2014

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2014