Allgemeine Vorbemerkungen zur "parts-Methode"

Die Behandlung musikalischer Kunstwerke muß, wenn sie nicht ihren Zweck verfehlen oder gar kontraproduktiv wirken soll, die Rezeptionsmöglichkeiten der Schüler berücksichtigen.
Dies trifft insbesondere bei Werken komplexer Struktur und ungewohnter,"unerhörter" Klangsprache zu.
Da dem Lehrer für die Wiedergabe solcher Werke in der Regel nur Tonträgeraufnahmen im Originaltempo und in voller Besetzung zur Verfügung stehen, wird die Rezeptionsfähigkeit der Schüler bei ausschließlicher Wiedergabe durch Tonträger meist erheblich überfordert; die betreffende Musik geht bestenfalls wirkungslos "am Schüler vorbei",oft aber baut sich im Erleben des Nichtverstehenkönnens eine demotivierende Abwehrhaltung gegenüber anspruchsvoller Musik auf, die der Lehrer weder durch eine noch so qualifizierte verbale Einführung in das betreffende Werk noch durch das Mitlesenlassen der Partitur vermeiden kann.
So stellt sich vor allem bei "unvermittelter" Begegnung mit bedeutenden Kunstwerken gerade das nicht ein, was durch die unterrichtliche Behandlung erreicht werden sollte: das hörende Mitvollziehen, ein sich Öffnen und Motiviertwerden für das Unbekannte, eine durch Interesse hervorgerufene Aneignung, musikalische Horizonterweiterung, Entfaltung des ästethischen Erfahrungspotentials und Erweiterung des Erlebnis-Repertoires der Schüler.
Dieses sowohl für die Schüler wie auch für den Lehrer unbefriedigende Ergebnis kann durch eine schülerorientierte Vermittlungsmethode vermieden werden, indem die aus dem Kompositionsvorgang resultierende Verdichtung des musikalischen Geschehens (vorübergehend) aufgelöst wird und die musikalischen Gestaltungselemente einzeln im eigenen Musizieren (z.B. auf Steckbund-Monochorden oder durch Insertspiel auf Klangstäben) und somit in einem Tempo erfahrbar gemacht werden, das dem Rezeptionsvermögen der Schüler angemessen ist.
Wenn auf diese Weise das vereinzelte musikalische Element speicherungsfähig und somit wiedererkennbar geworden ist, kann die Rezeption der betreffenden Stelle in der Orginalgestalt erfolgen, wobei im Einzelfall zu entscheiden sein wird, ob dies zunächst noch durch Colla-parte-Spiel zur Tonträgerwiedergabe oder ohne diesen Zwischenschritt, d.h. nur hörend erfolgen kann. In jedem Fall aber muß die betreffende Stelle mehrmals vom Tonträger wiederholt werden, wobei die Wiedergabe jedesmal einige Takte früher einsetzen sollte, so daß der Zeitraum bis zum Eintreten der den Schülern bekannten Stelle von Mal zu Mal größer wird und das "Einhörfeld" sich dadurch schrittweise erweitert.
Für eine solche Vermittlungsmethode möchte die **parts**-Reihe Material zur Verfügung stellen und dem Lehrer gleichzeitig Anregung zu eigenen Versuchen in dieser Richtung geben.

Alban Berg, Violinkonzert

parts 1 : Die Zwölftonreihe

• *Nach der Einführung in die Regeln der Zwölftonkomposition wird die "Reihe" - auf drei Stimmgruppen verteilt - insertmäßig[1] gespielt*, wobei - je nach Klassenstärke - einige Reihentöne u.U. doppelt zu besetzen sind. Dabei kann der Monochord-Baß ggf.durch Gitarre, Cembalo oder Klavier ersetzt werden.

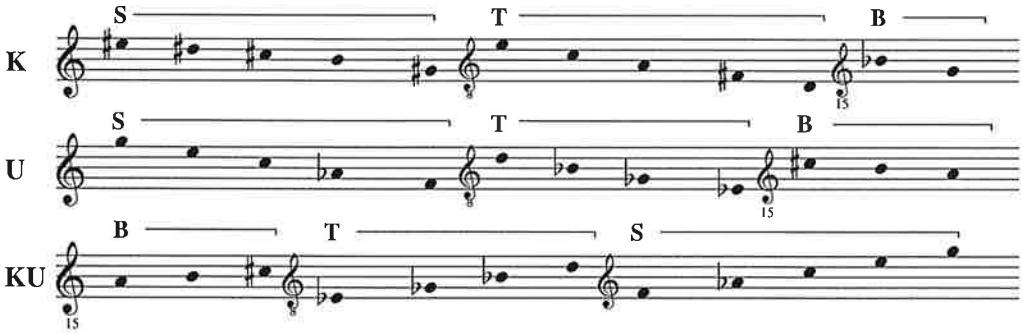
Was jetzt zu erkennen ist:

(1) Die besondere Struktur dieser Zwölftonreihe ("Goldene Reihe"): Moll- und Dur-Akkorde (im t-D-Verhältnis).
(2) Die Töne der vier leeren Saiten der Violine (ausführlich behandelt in parts 4)
(3) Der Anfang des Chorals "Es ist genug" in der Melodiefassung Johann Sebastian Bachs (ausführlich behandelt in parts 5).

• *Die drei Reihenvarianten werden auf den Leersystemen notiert:*
Krebs der Reihe ("K"), Umkehrung der Reihe ("U") und Umkehrung des Krebses ("UK");
Die Oktavlage der Töne wird dabei durch entsprechende Schlüsselvorzeichnung und/oder durch Angabe der Stimmgruppe notiert.
Für das (insertmäßige)[1] Abspielen auf Monochorden muß wieder entsprechend notiert werden (s. die folgenden Beispiele).

1) Über die Insert-Technik s. Anmerkung auf S.7

Reihenvarianten



Für die Diskussion um den Anteil von Fühlen und Denken,, von Intuition und Konstruktion beim künstlerischen Schaffensprozeß können in Bezug auf die mit prädisponierten Reihen operierende Zwölftontechnik die folgenden Zitate[1)] hilfreich sein:

"Gefühl und Denken sind beides menschliche Lebensfunktionen. Absurd, ihren Anteil am Schaffen wie am Empfangen, Aufnehmen eines Kunstwerks zu verneinen..."(Rufer, a.a.O.)

"Selbst im täglichen Leben konstruiert jeder von uns, im Gespräch: wir bilden unbewußt Satzkonstruktionen. Nur mittels grammatikalisch richtig konstruierter Sätze können wir unsere Gedanken und Gefühle (!) klar ausdrücken, uns verständlich machen, mitteilen."(Rufer)

"Was haben wir uns unter dem Begriff "konstruierte Musik" vorzustellen? Seine gefühlsmäßige Ablehnung übersieht, was vor allen andern Erwägungen entscheidend ist: daß ein Künstler ein Mensch mit starker Phantasie ist. Wenn er konstruiert, kann er sie dabei niemals ausschalten, mit anderen Worten: er wird stets phantasievoll konstruieren. Wer will aber dann am Ergebnis so entstandener Musik auseinanderhalten oder gar abwägen, was davon dem Verstand, was dem Gefühl zuzuschreiben ist..."(Rufer)

"Es ist nicht das Herz allein, das alles das hervorbringt, was schön, gefühlvoll, pathetisch, leidenschaftlich und bezaubernd ist; noch ist es der Verstand allein, der das Wohlkonstruierte, das Logische und das Komplizierte zu schaffen vermag. Erstens, weil alles, was in der Kunst höchsten Wert besitzt, sowohl Gefühl als auch Verstand zeigen muß, zweitens, weil der wahrhaft schöpferische Genius bei der Kontrolle seiner Gefühle durch den Geist keine Schwierigkeiten kennt; und weil der auf Genauigkeit und Logik ausgerichtete Verstand durchaus nicht nur Trockenes und Unansehnliches hervorbringen muß. Aber man kann gegen die Aufrichtigkeit solcher Werke argwöhnisch werden, die unaufhörlich ihr Herz offenbaren, die an unser Mitleid appellieren, uns einladen, mit ihnen von unbestimmter und vager Schönheit und von unbegründeten und grundlosen Gefühlen zu träumen; die aus Mangel an vernünftigen Maßen übertreiben; deren Simplizität nur Dürftigkeit, Magerkeit und Trockenheit ist; deren Süße eine künstliche ist und deren Reiz nur die Oberfläche des Oberflächlichen erreicht. Solche Produkte beweisen nur den absoluten Mangel an Verstand und zeigen, daß diese Sentimentalität nur einem sehr armen Herzen entspringt." (Schönberg in "Gefühl und Verstand in der Musik"; Style and Idea, Philosophical Library New York).

[1)] alle bei Josef Rufer, DIE KOMPOSITION MIT ZWÖLF TÖNEN, Berlin und Wunsiedel 1952, S. 13 ff.

• *Zwölftonreihen von den Schülern erfinden lassen.* Mit diesen (oder mit der Reihe des Bergschen Violinkonzerts) und ihren Varianten kleinere Kompositionen anfertigen lassen und im Monochordensemble oder im Klaviersatz musizieren..

• *Die Reihe* (Takte 15 - 18) *und deren Umkehrung* (Takte 24 - 27) *in der Solovioline heraushören und evtl. insertmäßig*[3] *mitspielen lassen* (vergl. hierzu parts 2).

parts 2 : Das B - A - C - H - Motiv

• *Die Tonfolge B-A-C-H in den Takten 11-14* (2.Fagott/Viola, T. 11 und 12; 1. Fagott/Viola, T. 13 und 14) *suchen, in das Leersystem eintragen und mehrmals spielen lassen.*

• *In den folgenden Takten kann diese Tonfolge noch einmal (in veränderter Gestalt) gefunden werden* (T. 17 - 19 im 3. und 4. Horn). *Die Tonfolge wird auch in dieser Gestalt* (Kreuzsymbolik) *in das Leersystem eingetragen und gespielt.*

• *Vor dem Abhören der Takte 11- 19 vom Tonträger werden beide Motive mehrmals im Zusammenhang aus* parts 2 *musiziert*, wobei die zusätzlich notierten Stimmen vom Lehrer (oder einem Schüler) nach und nach hinzugespielt werden.

Was jetzt zu erfahren ist

(1) Die Kombination des B-A-C-H- Motivs mit der (erstmals in der Solovioline auftretenden) Zwölftonreihe,

(2) Der doppelte chromatische Stufengang im (1.) Horn (f", fis", g", gis" und g', gis', a', b') mit direktem Anschluß an b'-a'-c"-h' (im 3.und 4. Horn).

Vertiefende Überlegungen

Das B-A-C-H-Motiv[1], das Bach selbst in seinem Werk immer wieder verwendet hat, könnte bei seinem ersten Auftreten durchaus als eine Widmung des folgenden Werks an den Genius Johann Sebastian Bachs verstanden werden, den auch die Meister der zweiten Wiener Schule tief verehrten. Außerdem aber gehört diese Tonfolge "zu den Motiven, die sich in ihren Intervallen weder in Umkehrung noch im Krebs verändern lassen. Solche Motive bedeuten etwas Unabwendbares, Schicksalhaftes."[2]

---

[1]Das B-A-C-H - Motiv ist im Bergschen Violinkonzert an mehreren Stellen eingraviert, wenn auch kaum hörend zu erfassen, so z.B.:

im 1. Satz
T. 21 - 24: im Krebs, transponiert: C, des, b, H (Violoncello);
T. 84 - 87: (2. und 1. Flöte);
im 2. Satz
T. 80/81: h-b-a-c sowie T. 84 - 85 : zweimal b-a-c-h als Kreuzsymbol und T. 87/88: b-c-h-a (Solovioline);
T. 104 - 107 : b-a-gliss. cis(!)- h jeweils auf das letzte Achtel (Solovioline);
T. 118: b (2.Posaune)- a (1. Trompete) - c-h (2. Posaune);
T. 158 - 160: 1. und 4. Horn;
T. 160/161: transponiert: g (1. Horn) - fis- a- gis (Tutticelli);
T. 166 - 168: transponiert: des (1. Klarinette) - c - es - d (2. Posaune);
T. 178: transponiert: f - e (engl. Horn)- g - fis (Solovioline);
T. 182/183: transponiert: d - cis (engl. Horn)- es - d (2. und 4. Horn);
T. 222/223: zweimal b - a - c - h als Kreuzsymbol (1. Fagott , 2. und 1. Klarinette).

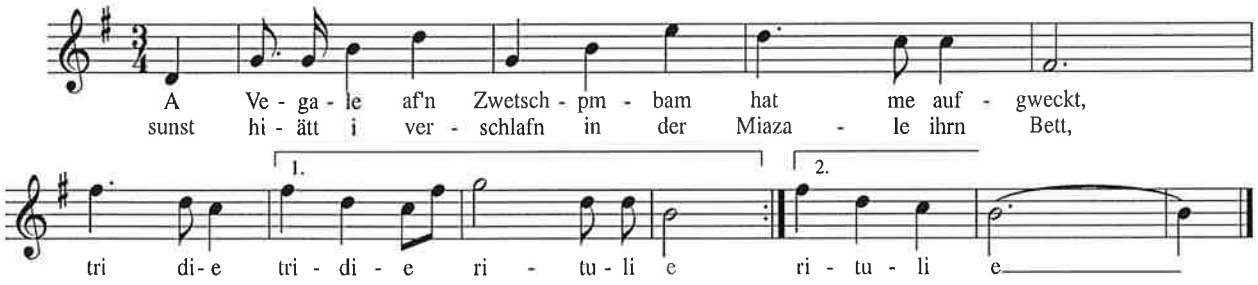
[2] Roderich Fuhrmann in PERSPEKTIVEN NEUER MUSIK, Mainz 1974, (Edition Schott, 6421), S. 99

[3] Über die Insert-Technik s. Anmerkung S. 7

parts 3 : Die Kärntner Volksweise

Version A

Diese Fassung dient dem Kennenlernen der Liedweise und der "volkstümlichen" Art ihrer harmonischen Einkleidung.



2. Wenn an ieder a Reiche, a Scheane will habm, tridie...
wo soll denn der Teixl *(Teufel)* die Schiachn *(häßlichen)* hintragn? tridie...
3. 's Diandle is katholisch und i bin verschriebm, *(evangelisch)* tridie...
sie wird ja die Betschnur *(Rosenkranz)* wohl wegtoan ban Liegn, tridie...

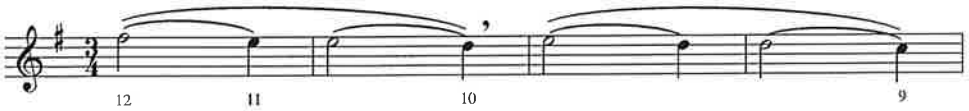
• *Mit allen Schülern den Baß spielen, dann die übrigen Stimmen*
einfache Kadenz;
Symmetrische Anlage, kindlich, naiv (?);

• *zum Begleitsatz die Melodie spielen (lassen);*
"Anklänge an Bergs Wahlheimat Kärnten, die sich mit Erinnerungen an Manon verbinden" (Fuhrmann a.a.O. S. 102);

• *Herausfinden lassen, daß die Melodietöne in den Begleitakkorden enthalten sind;*
Rundgesang, dazu lustige Texte erfinden;

• *"Überschlag" zu Melodie und Begleitsatz spielen lassen;*
DieTechnik des "Überschlags" : aus den anderen Akkordtönen wird eine zweite Stimme gemacht und über die Melodie gelegt.
Die Septime und ihre Auflösung;
Begriffe:Akkordfunktionen, Dominante, Dominantseptimakkord, Tonika;(nebenbei).

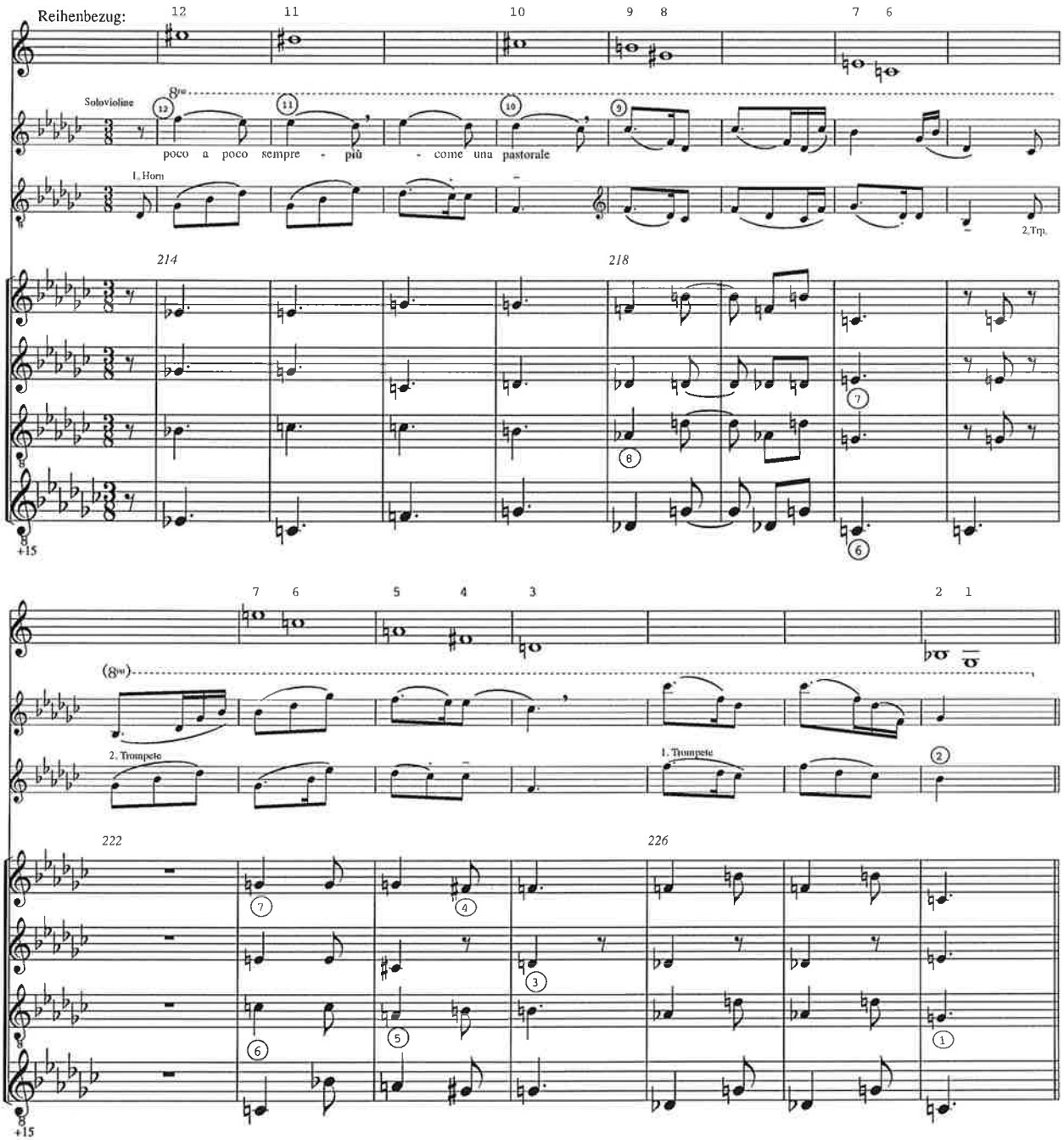
• *Den Krebs der Reihe auf gis erarbeiten* und *dessen vier letzte Reihentöne in die Leertakte der Soloviolinstimme eintragen lassen:*



• *Im Zusammenspiel erleben lassen, wie sich durch das Hinzutreten dieser Töne bereits in dieser Fassung die Stimmung verändert.*
"Emanzipation der Dissonanz" (?)
Seufzer-Motiv (?)

Version B

Diese Fassung steht auf der originalen Tonhöhe und bietet die (leicht vereinfachte) Harfenstimme in der Bearbeitung für Monochordensemble.



Wie Berg die quasi bitonale Satzanlage (Ges - C) aus dem Krebs der Reihe auf g gewinnt, läßt eindrucksvoll erkennen, wie eigenständig und kreativ er die Zwölftontechnik handhabt: abgesehen von Reihenton 4 (fis/ges !) <u>generieren alle Reihentöne (auf der Takteins) jeweils einen Begleitakkord:</u>

in Takt 218 wird aus dem Melodieton f und dem 8.Reihenton (as) der Des-Durakkord gebildet,
in Takt 220 wird aus den Reihentönen 7 und 6 (e und c) der C-Durakkord entwickelt, dessen vorgelagerte Dominante (G in Takt 218) zu dem vorangehenden Des-Dur den weitestmöglichen Quintenzirkelabstand darstellt und somit die größtmögliche harmonische Verfremdung bewirkt, eine Konstellation, die im Quintenzirkelabstand des Anfangsakkords (es-Moll) zum Schlußakkord (C-Dur) ihre Parallele hat.
Die Reihentöne 5,3,2,1 fügen sich in die Septimakkorde der Takte 224, 225 und 228 ein.

Die Reihe läuft in zwei Etappen ab: Reihenton 12 - 6 und - nach dem Pausentakt (222) - Reihenton 7 bis 1, wobei die C-Dur generierenden Reihentöne (6 und 7) zweimal (!) verwendet sind.

Blatt 5.1 Der Choralanfang (2.Satz, Takt 136 f.)

Das Arbeitsblatt ist so angelegt, daß die Schüler in der oberen Hälfte eigene Harmonisierungsversuche anstellen können (z.B. als Hausaufgabe). Hierfür kann die untere Blatthälfte ggf. abgeschnitten oder umgefaltet werden. Besonders gelungene Lösungen können dann auf Folie gezogen, von der Klasse im Monochordsatz gespielt und mit dem Originalsatz verglichen werden. Die untere Blatthälfte soll dem Vergleich zwischen einer möglichen Harmonisierung der Melodiefassung Johann Rudolph Ahles und dem (transponierten) Originalsatz von Johann Sebastian Bach dienen.

Blatt 5.2 Der Choralsatz (2.Satz, Takt 136 bis 157)

Dieses Blatt bietet den (für Monochordensemble bearbeiteten) Choralsatz. In dieser Form kann der Choral nicht nur einstudiert, sondern auch colla parte zum Tonträger gespielt werden.
Beim Einstudieren kann das Wechselspiel zwischen der in die dritte Stimme integrierten (durch Textunterlegung gekennzeichneten) Soloviolinstimme und dem Holzbläsersatz dadurch verdeutlicht werden, daß die Solostellen klanglich vom Monochordensemble abgesetzt werden. Der Idealfall wäre, diese Stellen von einer Violine oder Bratsche spielen zu lassen (Oktavierung nach unten beachten!), eine gute Wirkung läßt sich aber auch schon erzielen, wenn die betreffenden Stellen von einem mit Tonabnehmer ausgestattenen und leicht verstärkten Tenormonochord gespielt werden..

Blatt 5.3

Teil A Der Übergang in den Choral (2. Satz Takt 126 bis 137)

Dieser Werkausschnitt läßt die Mittel erfahren, mit denen Alban Berg in zehn Takten von dem zu bedrohlicher rhythmischer und dynamischer Intensität sich auftürmenden "Höhepunkt" (T. 125) zu der überirdischen Ruhe des Chorals überleitet.

• *Der Orgelpunkt-Baß wird bis einschließlich Takt 135 (!) weitergespielt.*
Wenn möglich sollten dabei die Baßmonochorde arco gespielt werden. Tenor- und Sopranmonochorde können den Ton f frei rhythmisiert dazuspielen.

• *Zum Orgelpunkt werden (von Violine, Bratsche oder Klavier) die **hervorgehobenen**, fett gedruckten Töne der Solovioline dazugespielt.*

Zu erkennen ist jetzt:

(1) Der *marcato* gesetzte "Monogrammton" b (T. 126),

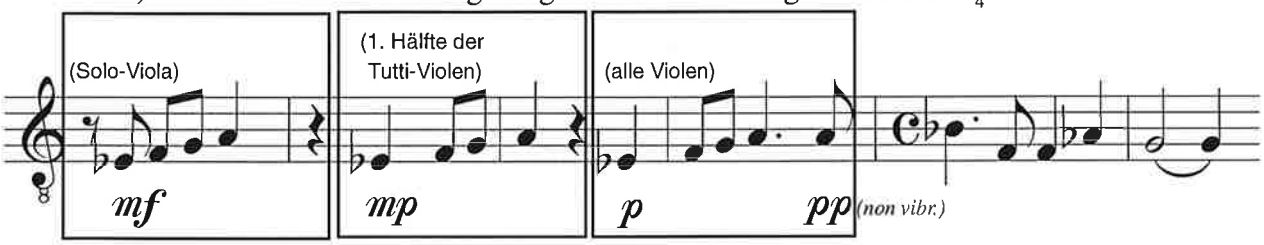
(2) der chromatische Stufengang, der von des^1 (T.128) über d^1 zu es^1 führt, dem Anfangston des Ganzton-Tetrachords es f g a, das sich, in den Takten 128 und 130 bereits herauszubilden beginnt und den Choralanfang erst mit einem Ton (126), dann mit einem Ganztonschritt (128), dann mit zweien (130), schließlich mit dreien (131) vorwegnimmt.

• *Die Monochordstimme ab Takt 132 wird einstudiert und zusammen mit Orgelpunkt und Violinstimme gespielt.* Sie kann von Tenor- und Sopranmonochorden gespielt werden. Die Bässe spielen weiterhin nur den Orgelpunkt.

Erfahrbar wird jetzt:

(3) Der Schlußton (a) des insgesamt viermal wiederholten Tetrachords (es, f, g, a) erhält zunehmend eine Art Leittonfunktion, zumal über dem F des Orgelpunkts viermal das es des Tetrachordanfangs (Septime!) erklingt, so daß sich in den Takten 131 bis 135 eine latente, durch die dissonanten Töne der Violinfiguren zwar verschleierte aber dennoch deutlich

spürbare Dominantwirkung entfaltet und allmählich verstärkt.
(4) Parallel zu dieser quasi-harmonischen Entwicklung erfolgt abTakt 132 eine (der "Bremswirkung" einer Hemiole vergleichbare) Taktüberlagerung, wodurch sich die zeitlicheVerlaufsgestalt auf unmerklich sanfte Weise verändert: die vier $^3/_4$-Takte (132 bis 135) werden durch die Verlagerung des Tetrachordbeginns zu drei $^4/_4$-Takten:



(5) Dieser Vorgang, der den Ablauf beruhigt und gleichzeitig in das Metrum des Chorals überleitet, wird fein abgetönt durch die schrittweise Verbreiterung der Klangfläche (Soloviola - 1. Hälfte der Tuttiviolen - alle Violen) bei gleichzeitiger Abstufung der Dynamik.

• *Die vollständige Soloviolinstimme wird* (evtl. verteilt auf zwei Spieler) *ab Takt 126 mit den Monochorden zusammen musiziert.*

Was jetzt zu erfahren ist:

(6) Die Solostimme ist gespalten in eine von äußerster Erregtheit geprägte "Oberstimme" (höchste Tonlage, aufspringende Nonen, wild "flatternde" Terzbewegungen) und eine auf der tiefsten Saite der Violine beginnende "Unterstimme", die nach und nach die aus einem einzelnen Ton sich entwickelnde Viertonfolge des Choralanfangs dagegensetzt.
(7) Diese Zweistimmigkeit ist gegenläufig angelegt: In dem Maße wie die Viertonfolge der Unterstimme an Tonhöhe gewinnt, verlagern sich die Figuren der Oberstimme nach unten, und wie die Unterstimme an Tönen zunimmt, beruhigt sich die Oberstimme, indem bei schrittweiser Vergrößerung der Notenwerte die Anzahl der Töne abnimmt.

(8) Der "expressive Kontrapunkt" dieser Stimmspaltung ist ausgelöst und gesteuert von einem langgestreckten Decrescendobogen, der - alle Lautstärkestufen durchlaufend - von der äußersten Erregung des "Höhepunkts" in die stille Ergebung des Chorals überleitet: im dreifachen Fortissimo des Taktes 126 nimmt die Stimmspaltung ihren Anfang, deren extremer Tonabstand den Stimmumfang der Violine fast völlig ausschöpft; gleichlaufend mit dem Abnehmen der Lautstärke verringert sich der Abstand der getrennten Stimmzüge kontinuierlich, bis sie auf der erreichten Pianostufe (Takt 133) wieder zu einer Stimme verschmelzen.

(9) Im Takt 135 sind schließlich die beiden Leittöne erreicht, die von oben und unten zumTon b des Choralanfangs hinführen: das a der Tetrachordfigur der Violen und der Ton h der Solovioline.
(10) Der Ton h ist der Schlußton der letzten Dreitongruppe, die - aus einem Ansprungintervall und einer fallenden Terz zusammengesetzt - in sieben Varianten aneinandergereiht das thematische Material der "Oberstimme" bildet, die von Berg in der Partitur als "Hauptstimme" gekennzeichnet ist.

(11) Bemerkenswert mag sein, auf welche Weise Alban Berg, der "Meister subtiler Übergänge", die Reihung dieser Dreitongruppe zu einem Prozeß allmählicher Beruhigung werden läßt, wie bei ihm sich emotionale Gestaltungsabsicht mit mathematischem Kalkül verbindet, indem er Kompositionspraktiken der späteren seriellen Musik vorwegnimmt:

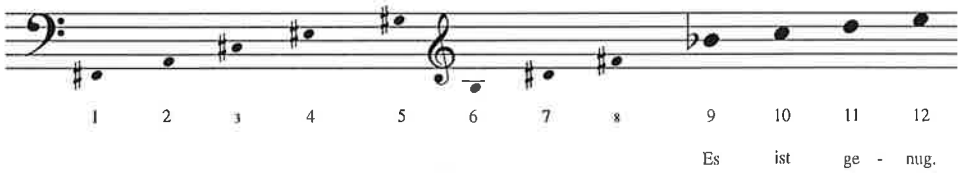
nach der ersten, aus drei Tönen bestehenden Gruppe (T.126) , die mit Doppelnon-Sprung und folgender Terz den Charakter einer expressiven Aufschrei-Figur hat, folgen sechs (sich schrittweise beruhigende) Varianten, in denen das Verhältnis von Tonanzahl zu Tondauern fast einer mathematischen Reihenfunktion gleicht :

Die Anzahl der Töne **11** (T.127/128), **7** (T.129), **5** (T.130), jeweils **3** (T.131/135) - verläuft umgekehrt proportional zur Entwicklung der Dauernwerte.

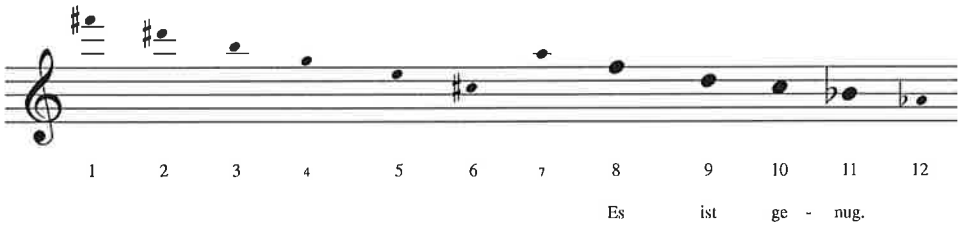
(12) Diesen sieben Figuren der "Hauptstimme" sind die - ebenfalls sieben (!) - "Anläufe" der Viertonreihe des Choralanfangs als "Nebenstimme" kontrapunktisch entgegengesetzt .

Teil B Anfang und Ende des Chorals und die "goldene" Reihe

Reihe auf fis



U der Reihe auf fis



"Ist das nicht merkwürdig: Die ersten vier Töne des Chorals entsprechen genau den letzten vier Tönen der Zwölftonreihe, mit der ich das ganze Konzert baue?" sagte Berg im Juni 1935 zu seinem Freund Willi Reich, der ihm das "Choralbücherl" ausgeliehen hatte, in dem er den Choral für das Violinkonzert gefunden hatte.[1)]
Ob er jemals bemerkt hat, daß auch die vier letzten Töne dieses Chorals in der Tonfolge seiner Reihe enthalten sind, und zwar in deren Umkehrung, ist nicht überliefert. Das ist sicher ein besonders glücklicher Zufall, ein Zufall jedenfalls, wie er nur einem Meister zufällt!
Dies zum Erlebnis werden zu lassen, ist das Anliegen dieser letzten Studieneinheit.

• *Die Reihe soll* (im oberen System) *vor den vier Schlußtönen zu ihrem Reihenanfang hin, d.h. nach unten verlängert werden.* Es ergibt sich die Reihe auf fis.

• *Im unteren System ist zunächst der zwölfte Reihenton zu finden und einzutragen:* as !
Sodann sollen die gegebenen vier Schlußtöne des Chorals in der Reihentonfolge zum Anfang hin, d.h. nach oben verlängert werden. Erster Reihenton ist ebenfalls fis.

Was jetzt zu erkennen ist:

(1) Anfangs- und Schlußphrase des Chorals (in der von Berg gewählten B-Dur-Fassung)[2)] sind in der Reihe von fis enthalten. Der Anfang des Chorals ist in der aufsteigenenden Reihe, dieSchlußzeile in deren Umkehrung enthalten, d.h. in der absteigenden Reihenvariante, die auf as endet.

(2) Fis am Anfang, as am Ende: die beiden Töne, die das g , den Anfangston der Grundreihe, umschließen! Sollte dies nicht auch ein glücklicher Zufall sein?

[1)] Fuhrmann, a.a.o. S.99

[2)] Die Originaltonart bei Bach: A-Dur.