



Bach und Hermeneutik

Forschung und Forschungsergebnisse von Christoph Bossert

Johann Sebastian Bach - Die Choräle der Neumeister-Sammlung

36 Choräle

2. Teil

Hermeneutik-Lehrvideo

in vier Teilen

mit

Prof. Dr. h.c. Christoph Bossert

an der Klais-Orgel (2016) im Großen Saal der

Hochschule für Musik Würzburg

Eine Produktion des Drittmittelprojektes *Digitalisierung, Vernetzung und Vermittlung in der Lehre der Internationalen Orgelkunst* (DVVLIO) an der Hochschule für Musik Würzburg 2021-2024.

Das Projekt wird von der Stiftung *Innovation in der Hochschullehre* gefördert.

Projektziel: Aufbau einer digitalen Orgel-Lehrbibliothek

©2022 Christoph Bossert

Der Bezug der 36 Choräle zum *Wohltemperirten Clavier* Teil I (WK I) ist ein weiter Vorausblick – es liegen vielleicht 20 Jahre Schaffenszeit von Johann Sebastian Bach dazwischen. Er könnte also 15, 16, 17, 18 Jahre alt gewesen sein, als er diese Choralvorspiele komponiert hat. Immerhin wurde er bereits im Alter von 18 Jahren Organist in Arnstadt und war zuvor beauftragt worden, die dortige Orgel abzunehmen. Ein 18jähriger, der die Aufgabe erhielt, eine Orgel abzunehmen, wäre in unserer Zeit kaum vorstellbar.

Dieser junge Mann komponiert die Neumeister-Choräle, 20 Jahre später komponiert er das WK I und offenbar bestehen diverse Rückbeziehungen. Welche Gründe das haben könnte, möchte ich im Moment offenlassen; vielleicht sind es biographische Gründe.

Johann Michael Bach ist der andere Komponist, der mit 24 Chorälen in der Neumeister-Sammlung vertreten ist. Johann Michael Bach war Bachs Schwiegervater und der Vater von Maria Barbara Bach, die 1720 verstorben ist. Bach war nicht zu Hause, sondern in Böhmen als Maria Barbara starb – es war ein tragisches Geschehen. Er war auch nicht bei ihrem Begräbnis anwesend.

01:24

Aber vielleicht könnten die Choralvorspiele der Neumeister-Sammlung einen Zusammenhang mit Johann Michael Bach oder auch mit Maria Barbara Bach haben. Vielleicht hat der junge Bach ihr diese Sammlung zur Hochzeit überreicht? Das sind Spekulationen – aber keine Spekulation ist, dass das WK I Rückbezüge zu Sterbechorälen wie *Alle Menschen müssen sterben* hat und dass es um das Jahr 1720 und folgend geschrieben wurde. Wir finden auch Niederschläge des WK I im *Notenbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*. Für mich ist es auch eine Tatsache, dass die Fuge a-Moll BWV 865 den Gesamttakt 1720 des WK I sehr bewusst als Takt 62 formuliert. Das ist dann zu besprechen, wenn ich Werkeinheit 5 (*Das Wohltemperirte Clavier* Teil I) von Bach kommentieren werde. Lassen wir also die Frage zwischen Rückbezügen zwischen dem WK I und der Neumeister-Sammlung einmal offen.

Auf was konnte Bach sich denn stützen? Wer waren Bachs Lehrer? Zwei Lehrer stehen fest: Johann Christoph Bach, sein ältester Bruder, der Organist in Ohrdruf war. Er war 17 Jahre älter als Johann Sebastian Bach. Johann Christoph Bach seinerseits war Schüler von Johann Pachelbel (1653-1706), der von Erfurt aus die thüringische Organistenszene einschlägig geprägt hat. Pachelbel wiederum stammte aus Nürnberg, er ist also ein süddeutscher Orgelkomponist.

Der andere Lehrer ist Georg Böhm (1661-1733), zu dem Bach offenbar von Ohrdruf aus gepilgert ist, da er sich entschlossen hat, seine Schulzeit an der Michaelis-Schule in Lüneburg fortzusetzen.

Welche Beziehung bestand zu Georg Böhm? Georg Böhm stammte aus Hohenkirchen, das wenige Kilometer von Ohrdruf entfernt ist. Also müssen Beziehungen zur Bachfamilie bestanden haben und die Wahl fiel auf Georg Böhm, dem dann inzwischen berühmten Organisten an St. Johannis zu Lüneburg. Niederschläge von Pachelbel wie auch von Georg Böhm finden sich in diesen Choralvorspielen der Neumeister-Sammlung, aber auch Niederschläge von Stücken des Komponisten Dieterich Buxtehude (1637-1707).

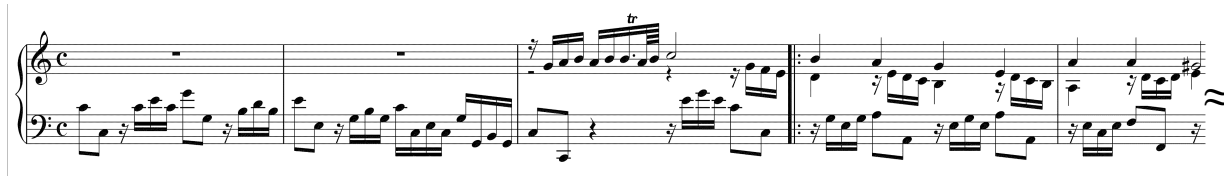
Zu Buxtehude ist Bach unerlaubterweise von Arnstadt aus bis nach Lüneburg zu Fuß gepilgert, hat einen viel längeren Aufenthalt dort wahrgenommen als ihm eigentlich gestattet war. Das hat große Probleme heraufbeschworen.

Also Buxtehude, Böhm, Pachelbel:

- Buxtehude ist dänischer Abstammung und der Großmeister in Norddeutschland.
- Georg Böhm stammt aus Mitteldeutschland.
- Johann Pachelbel stammt aus Süddeutschland.

Ganz unterschiedliche Einflüsse und die Nähe zu den einzelnen Komponisten möchte ich ganz kurz andeuten:

- Wie ein norddeutsches Pedalsolo, das man jedoch mit den Händen spielen kann, klingt der Beginn des 30. Stückes der 36 Choräle, *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*:



Das wäre also eine Nähe zu Dieterich Buxtehude.

- Eine Nähe zu Georg Böhm und seiner großen Choralpartita über *Freu dich sehr, o meine Seele* und der Tonart G-Dur kann man z. B. in Stück 21 *Gott ist mein Heil, mein Hilf und mein Trost* finden (a) NB [07:10], auch in der Figuration, die sich dann anschließt (b):



Sie ähnelt sehr dieser Choralpartita von Böhm:



- Für das 8. Stück der 36 Choräle, *Christe, der du bist Tag und Licht*, hat Bach offenbar ein komplettes Choralvorspiel von Pachelbel zur Vorlage genommen. Ab Takt 26 komponiert er es offenbar eigenständig weiter. Dieses Choralvorspiel von Pachelbel hat folgende Gestalt:





Wenn Bach dann weiter komponiert, wird die Satzart plötzlich belebter, mit 16teln durchsetzt und er bringt einen strahlenden *Cantus firmus* im Sopran, um gleichsam die ganze Musik damit zu überhören.



- Ich habe schon viel von Johann Michael Bach gesprochen. Wenn man seine Choralvorspiele mit denen der Neumeister-Sammlung, die mit J. S. Bach signiert sind, vergleicht, erkennt man ganz viele einzelne Parallelen sowie Gemeinsamkeiten in der Satzstruktur. Darauf möchte ich jedoch nicht speziell eingehen, sondern noch kurz zu Johann Ulrich Steigleder, dem großen Organisten der Stiftskirche Stuttgart, der 1635 gestorben ist, zurückblenden. Wenn Pachelbel etwa 50 Jahre später 2 Jahre lang ebenfalls dort tätig war, dann wird er die beiden gedruckten Werke Steigleders, nämlich die 12 *Ricercari* und die großen 40 Variationen über das Lied *Vater unser im Himmelreich*, vermutlich dort vorgefunden haben.¹

Wir wissen, dass Pachelbel wieder nach Thüringen zurückging, dann wurde eben auch der Konnex mit der Bachfamilie sehr eng – und Johann Christoph Bach war ja auch Schüler von Johann Pachelbel. Also könnte Pachelbel die Vermittlungsperson zwischen Steigleder und seinem großen Choralkompendium über *Vater unser im Himmelreich* und der Bachfamilie gewesen sein.

So könnte unter Umständen Johann Sebastian Bach auch von dessen Vater-unser-Variationen Kenntnis gehabt haben. Wenn man hört, wie Bach in den 36 *Chorälen* das *Vater unser im Himmelreich* selbst setzt, kann man sehr deutlich an Steigleder erinnert sein:



- Genauso sieht das Notenbild bei Steigleder in seinen großen Choralvariationen aus – es ist die gleiche

¹ Johann Ulrich Steigleder, *Tabulatur Buch, Darinnen Daß Vatter unser auf 2, 3. und 4 Stimmen componirt, und vierzig mal varirt würdt [...] Straßburg 1627*. Vgl.: Lehr-Video *Hermeneutik vor Bach*.

Tonart und es ist auch bemerkenswert, dass dieses Stück nun an 18. Stelle innerhalb der 36 Choräle eingereiht ist. Das heißt, in der Symmetrieordnung ist genau nach Nr. 18 im Übergang zu Nr. 19 der Schnittpunkt, die Symmetrieachse des gesamten Werkes der 36 Choräle. Also könnte der Rückbezug zu Steigleder tatsächlich sehr bewusst auch hier architektonischen Ausdruck gefunden haben.

13:40

Soweit die Kontexte, die man in der Rückschau auf das 17. Jh., von dem Bach herkommt, benennen kann und weiter einen Vorausblick auf ein revolutionäres Werk, das das Denken über die Tonarten grundsätzlich neu bestimmt und auch grundsätzlich neu definieren möchte, nämlich das *Wohltemperirte Clavier* Teil I von Johann Sebastian Bach.

Ich möchte noch einmal meine These betonen: Diese 36 Choräle sind Bachs erstes Choralkompendium; sie sind ein Werk, mit dem der Komponist J. S. Bach gleichsam sein eigenes Schaffen begründet. Von meiner These aus komme ich zu dieser Schlussfolgerung: Das, was die Musikwissenschaft bis heute *Choräle von J. S. Bach aus der Neumeister-Sammlung* nennt, möchte ich 36 Choräle nennen - unter der Voraussetzung, dass ich in der Lage bin, die Symmetrie, von der ich nun gesprochen habe, auch tatsächlich nachzuweisen zu können. Für diesen Nachweis gibt es folgende Übersicht:

¹
 1 zu 26, 26 zu 11, 11 zu 36
²
 1, 2, 34 zu 3, 35, 36
³
 4 zu 33
⁴
 5, 7 zu 30, 32
⁵
 5 zu 8 zu 29 zu 32
⁶
 6, 16, 26, 36 zu 1, 11, 21, 31
 wie
 10, 27
 zu
 9, 28
⁷
 8 zu 29
⁸
 4 zu 33
 wie
 12 zu 25
⁹
 13 zu 24
¹⁰
 14 zu 23
¹¹
 14, 15 zu 22, 23
¹²
 1 zu 14, 23 zu 36
¹³
 1, 2, 34 zu 5, 17, 20, 32 zu 3, 35, 36
¹⁴
 1 zu 9 wie 10 zu 18 wie 19 zu 27 wie 28 zu 36
Krippe – Kreuz / Katechismus / mein Glaube / Tod und Ewigkeit
¹⁴⁺¹
GLAUBE 1 – 12, LIEBE 13 – 24, HOFFNUNG 25 – 36

Was hier zu sehen ist, nenne ich – um jetzt wieder auf meine Nomenklatur zu kommen – *Familien*. Ein Verbundnetz von Stücken, die untereinander symmetrisch geordnet sind und die klare gemeinsame strukturelle Merkmale aufweisen, die nur exklusiv diesem Verbund zugehören und sich damit von anderen Verbund-Systemen absetzen. Was man dort beobachten kann, ist sehr erstaunlich. Es lässt auf einen kompositorisch sehr genauen Überblick schließen. Ein strukturelles Höchstmaß ist zu erkennen und

zugrunde liegen auch theologische Bezüge zwischen den einzelnen Stücken, die in der Symmetrie zueinander in Beziehung gesetzt werden. In diese Welt gehen wir nun hinein.

Die erste Familie

Nr. 1 *Der Tag, der ist so freudenreich* BWV 719

Nr. 11 *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* BWV 1099

Nr. 26 *Nun lasst uns den Leib begraben* BWV 1111

Nr. 36 *Christ, der du bist der helle Tag* BWV 1120

Diese Familie besteht aus drei Elementen: Das Stück 1 hat eine Beziehung zu Stück 26, Nr. 26 zu Nr. 11 und Nr. 11 zum letzten Stück Nr. 36.

Nun also zunächst die Beziehung von Nr. 1 *Der Tag, der ist so freudenreich* zu Nr. 26, dem Begräbnislied *Nun lasst uns den Leib begraben*:


Das ist bereits eine fundamentale Aussage: Die Geburt des Herrn macht den Anfang; unser Begräbnis – *Nun lasst uns den Leib begraben* – steht am Ende des irdischen Daseins.

Diese Klammer begründet Bach in folgender Weise: Das Stück beginnt in der Durchführung der 1. Choralzeile und nimmt sich sehr strahlend und leuchtend aus, wie es für ein Weihnachtslied üblich ist. Diesen Anfang möchte ich kurz andeuten:

Dann beginnt nach Takt 26 ein *Fugato*, das ich, um die strukturellen Bezüge zu zeigen, nur mit dem Principal 8^e andeute:

Zunächst wird diese Melodie vorgestellt:  und das entspricht der zweiten und vierten

Choralzeile dieses Weihnachtsliedes *Der Tag, der ist so freudenreich ... aller Creature* und in der vierten Zeile: ... *über die Nature*, nämlich: die Geburt ist übernatürlich.

Man findet noch einen Bezug:  ... *und unverweslich herfürgeh'n* als die letzte

Choralzeile des Liedes *Nun lasst uns den Leib begraben* aus Nr. 26 der 36 *Choräle*.

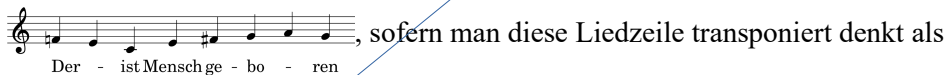
Diese eben gehörte Melodie geht also eine Verbindung ein mit Choralzeile 2 und 4 ... *aller Creature* ... und ... *über die Nature* ... aus Nr. 1 der 36 *Choräle*.

Und da es sich um ein *Fugato* handelt, wird diese Stimme dann in folgender Weise imitiert:




Wieder kommen verschiedene Bezüge zusammen: Es ist auf der einen Seite die Imitation der Choralzeile 2 und 4 des ersten Chorals und es ist die Imitation der Worte *und unverweslich herfürgeh'n* aus dem 26. Stück.

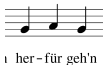
Es ist aber auch noch die letzte Choralzeile des ersten Liedes gegeben, nämlich ... *der ist Mensch geboren*



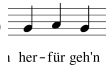
sofern man diese Liedzeile transponiert denkt als also vier Choralzeilen auf diese Weise ineinander verwoben. Nun haben wir es doch offenbar mit J. S. Bach zu tun, der uns seine Spuren nicht ganz eindeutig offenlegt.

Wenn wir nun in Nr. 26 nachschauen, müssen wir in der letzten Choralzeile, noch die Kolorierung mit einbeziehen. Der *Cantus firmus* lautet unkoloriert, wie ich schon gezeigt habe:  und un-ver-wes-lich her-führ-geh'n

Aber koloriert klingt er so:  Soweit diese Töne  die die und un-ver-wes-lich

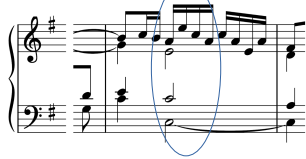
Choralzeile durch  wieder zurück nach G-Dur führen – verbunden mit dem Wort *herfürgeh'n*. Und dieses *herfürgeh'n* wird von Bach in einem großen Melisma ausgeschmückt:



Erst in den beiden letzten Schlusstakten wird diese Melodie dann so  abgeschlossen.

Das wäre jetzt die Beziehung von Nr. 1 zu Nr. 26 – es ist allerdings noch keine Symmetrie.

Nr. 26 steht symmetrisch zu Nr. 11. Was könnte nun die Gemeinsamkeit zwischen Nr. 26 und Nr. 11 sein? Jetzt kommt eine Ebene in Spiel, gegen die sich Manche wehren, nämlich die Ebene der Zahlensymbolik.

Man stellt fest, dass die Komposition in Nr. 26 an einer Stelle plötzlich völlig anders lautet, als man es zuvor vernommen hat. Sie hält gewissermaßen inne: 

Nirgendwo sonst bleibt der Bass in Ruhe. Zählt man alle klingenden Viertel dieses Stückes, so gelangt man

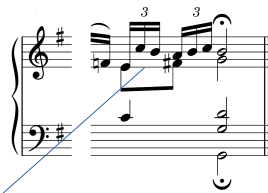
zur 153. klingenden Viertel und begegnet genau dort dieser satztechnischen Besonderheit. Ich spiele einen Zusammenhang:



In der 153. klingenden Viertel hält die Musik inne. Nun stellt sich die Frage: Was bedeutet 153? Lassen wir es für einen Moment dahingestellt.

Ich gehe zum symmetrischen Gegenstück Nr. 11. Wenn ich dort die Probe mache und wieder 153. klingende Viertel abzähle, erkenne ich wieder eine äußerst besondere Situation, die sonst nirgendwo im Stück

vorkommt, außer kurz vor Schluss:



Diese 16tel-Triolen sind nur hier zu finden, unmittelbar vor dem Schlussakkord. Wenn ich die Altstimme betrachte, begegne ich der Formulierung f'-e'-fis'-g'. Das ist für mich ein Verweis zum ersten Stück und der



Gleichzeitig verweist aber die Singularität der 153. klingenden Viertel auf das 26. Stück. Wir sehen also, wie die Ebenen nun offenbar kompositorisch verbunden werden.

Was heißt 153? Es ist eine biblische Zahl.

26:10

Im letzten Kapitel des letzten Evangeliums, in Johannes 21, Vers 4-14, als sich der Auferstandene zum dritten Mal den Jüngern zeigt, handelt es sich um die Erzählung vom Fischzug des Petrus, der vergebens fischt -- er fängt keine Fische. Dann steht ein unbekannter Mann am Ufer und sagt: *6*Werft das Netz aus zur rechten Seite des Bootes, so werdet ihr finden. Petrus folgt dem und nun ist das Netz voller Fische - nur mit Mühe kann er das Netz an Land bringen und fängt 153 Fische. Dann sagt der Mann am Ufer:

*10*Spricht Jesus zu ihnen: Bringt von den Fischen, die ihr jetzt gefangen habt! *11*Simon Petrus stieg herauf und zog das Netz an Land, voll großer Fische, hundertdreiundfünfzig. Und obwohl es so viele waren, zerriss doch das Netz nicht. *12*Spricht Jesus zu ihnen: Kommt und haltet das Mahl!

Das sind die letzten Worte des Auferstandenen, die in den Evangelien berichtet werden und es ist ein Vorausblick auf das himmlische Abendmahl, auf die Erwählung der Menschen - dieser 153 Fische - zu Gottes Reich und zu seinem himmlischen Abendmahl.

Nun also steht noch die Beziehung von Nr. 11 zu Nr. 36 aus und die sehe ich in folgender Weise gegeben:



So beginnt dieses 11. Stück, es formuliert die Choralzeile *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* und führt völlig überraschend zur Tonart E-Dur:

Das 36. Stück, das Schlusstück des Werkganzen, endet in E-Dur. Das Stück beginnt in e-Moll

und wendet sich nach G-Dur

und tatsächlich begegnet man auch Anklängen an das erste Stück.

Die Verbindung des ersten zum letzten Stück ist somit ersichtlich, aber insbesondere auch dieses merkwürdige E-Dur des 11. Stückes zum Schlussakkord des letzten Stückes. Es wären viele weitere Beobachtungen hieran zu knüpfen, um die Konsistenz der Beziehung der Stücke 1 zu 26, 26 zu 11 und 11 zu 36 nun weiter zu begründen.

Nur ein Indiz möchte ich nicht verschweigen: Notation und Musik ergeben auch im Anfang von Nr. 11 und Nr. 26 eine klare Korrespondenz. Wir haben einen gemeinsamen 4/4-Takt,

Nr. 26 beginnt so: und

Nr. 11 beginnt so: Auch das ist ein klares Indiz für die intendierte

Entsprechung.

Was ist 26? Warum will Bach eine Beziehung Nr. 1 zu Nr. 26 derart pointieren, dass sein erstes Stück nach 26 Takten im dann folgenden *Fugato* auf sein 26. Stück verweist? 26 ist im hebräischen Alphabeth der Zahlenwert des Gottesnamens *JHWH* (10+5+6+5).

Das wäre nun die erste Gruppe, oder die erste *Familie* gewesen, also eine Familie aus insgesamt vier Stücken.

Die zweite Familie

31:18

Nr. 1 *Der Tag der ist so freudenreich* BWV 719

Nr. 3 *Das alte Jahr vergangen ist* BWV 1091

Nr. 2 *Wir Christenleut* BWV 1090

Nr. 35 *Wie nach einer Wasserquelle* BWV 1119

Nr. 34 *Werde munter mein Gemüte* BWV 1118

Nr. 36 *Christe, der du bist der helle Tag* BWV 1120

Diese Familie hat sechs Stücke, aber das Prinzip der Anordnung ist gänzlich anders. Hieran zeigt sich Bachs kompositorische Fantasie. Das erste, das zweite und das drittletzte Stück verbinden sich, genauso verbinden sich das dritte und das zweitletzte und das letzte Stück. Also zwei Gruppen, die zueinander in einer Korrelation stehen.

Die erste Gruppe dieser beiden heißt Nr. 1, Nr. 2 und Nr. 34. Das gemeinsame Merkmal ist ein Tiefton *G*, der erreicht wird, wenn die Musik plötzlich jubiliert und dann bis zum Tiefton *G* absteigt, dem im ersten Stück ein *Fugato* folgt:



Dieser Tiefton *G* wird in einer Formulierung angesteuert, die genau (nur in Moll) auch das zweite Stück hat:
Wir gelangen wieder zu einem Schnittpunkt:



Etwas Neues beginnt: Im ersten Stück war es das *Fugato*, hier ist es ein 12/8-Takt in wiegendem Rhythmus.

Nun das drittletzte Stück. Auch hier suchen wir nach dem Tiefton *G*. Von diesem drittletzten Stück habe ich schon im Blick auf seine Merkwürdigkeit bestimmter harmonischer Bewegungen gesprochen. Schauen wir also in diesem Stück Nr. 34 *Werde munter mein Gemüte* nach dem Tiefton *G*.



Wieder ist es eine absteigende Geste wie in den Stücken Nr. 1 und Nr. 2,
dem auch hier wieder ein neuer Abschnitt folgt:



Das ist also das dritte Stück im Verbund von Nr. 1, Nr. 2 und Nr. 34. Der Tiefton *G* ist jeweils der Abschluss einer nach unten weisenden Geste mit Übergang in einen neuen Formteil.

Als Gegenüber dazu steht nun die Trias aus dem dritten, dem zweitletzten und dem letzten Stück. Das dritte Stück ist ein Stück zur Jahreswende *Das alte Jahr vergangen ist*.

Es beginnt so



und es endet so:



Am Anfang steht diese Wendung und am Schluss diese.

Wenn ich nun zum zweitletzten Stück gehe, das ist das Stück *Wie nach einer Wasserquelle der Hirsch schreit*, so beginnt es wie das dritte Stück, nur eine Oktave tiefer:



Der Schluss des letzten Stückes Nr. 36 *Christ, der du bist der helle Tag* klingt so:



Der Anfang und der Schluss des dritten Stückes werden zum Anfang des zweitletzten Stückes und zum Schluss des letzten Stückes. Anfang wird zu Anfang, Schluss wird zum Schluss und zwar zum Schluss des letzten Stückes. Gleichzeitig sagt aber das Lied *Das alte Jahr vergangen ist*: Es wendet sich nun dem Neuen zu, also formuliert es Ende und Anfang, der sozusagen im Übergang zwischen den Jahren jedes Jahr eintritt. Demnach wird Ende und Anfang auf diese Weise vermittelt und führt zum Ende und Abschluss dieses ganzen großen Zyklus. *Christ, der du bist der helle Tag*, die letzte Choralzeile des letzten Liedes heißt: ... *und bist des Lichtes Prediger*.

Die zweite Familie ist nun besprochen - das erste, zweite, drittletzte und das dritte zum zweitletzten, zum letzten Stück vermittelt.

Die dritte Familie

38:49

Nr. 4 *Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf* BWV 1092

Nr. 33 *Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güte* BWV 957

Ich gehe weiter zum vierten Stück, das dem viertletzten Stück gegenübersteht.

Das vierte Stück ist ein Choral, den Bach des Öfteren bearbeitet hat, der auch im *Orgelbüchlein* auskomponiert ist. Sein Beginn ist bemerkenswert, weil der Anfang - kaum hat das Stück begonnen - abbricht und sich eine Oktave tiefer wiederholt, um sich dann ein drittes Mal einzustellen und dann zum Ende dieser Choralzeile zu führen.



Also ein erstes, ein zweites und ein drittes Mal wird dasselbe formuliert. Dem vierten Stück gehen genau diese Familien voran: ein erstes, ein zweites, ein drittletzte Stück; ein drittes, ein zweitletztes, ein letztes Stück – also eine Art eines variierten Modus.

Und wieder ist es diese Technik, die Bach hier anwendet: Der Anfang wird im symmetrischen Gegenstück einen strukturellen Wiederhall haben, aber der Schluss des vierten Stückes führt ebenfalls dorthin:

In diesem Schluss liegt folgende Melodie:

Es kommt gleichsam zur Synthese von Anfang und Schluss, wenn wir nun im 33. Stück diese Melodie mit Oktavbeantwortung hören – genau so, wie das vierte Stück mit

der Beantwortung in der tiefen Oktav begonnen hat.

In Nr. 33 kommt jetzt der Punkt, an dem die dritte Stimme im Sopran in völlig ungewöhnlicher Weise einsetzt, nämlich nicht thematisch motiviert, sondern in einer neuen Erfindung:

Genau so hat das symmetrisch gegenüberliegende Stück begonnen, dann erfolgt die Oktavbeantwortung

und dann etwas Neues:

Es sind also tatsächlich die gleichen strukturellen Elemente, die vom Anfang der Nr. 4 zum Anfang von Nr. 33, aber auch vom Schluss der Nr. 4 zum Anfang von Nr. 33 führen.

Was dort diese dritte Stimme sagt, die hier völlig unerwartet im Sopran einsetzt, habe ich bereits in meinem Video *Ein Bach-Portrait in 14 Stationen anhand von 14 Stücken*, das ich an der Orgel der Lutherkirche zu Fellbach aufgezeichnet habe, dargelegt.²

² < <https://www.youtube.com/watch?v=a4b7xoyqVNI> >

Die vierte Familie

43:53

Nr. 5 *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen* BWV 1093

Nr. 7 *O Lamm Gottes unschuldig, am Stamm des Kreuzes geschlachtet* BWV 1095

Nr. 30 *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* BWV 1115

Nr. 32 *Alle Menschen müssen sterben* BWV 1117

Jetzt komme ich zur nächsten Familie: Nach dem 4. Stück gehe ich zum 5. und 7. Stück. Hier ist die Entsprechung ziemlich versteckt. Wir haben schon bemerkt, dass das erste, das zweite und das drittletzte Stück zusammen gehören. Wir betrachten in Nr. 5, genauso wie in Nr. 7 den drittletzten Takt.

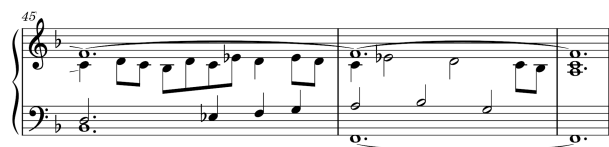
Nr.5  Nr. 7 

Im Stück Nr. 7 finde ich – einen Ton tiefer gerückt – eine ähnliche Formulierung im Alt wie zuvor im drittletzten Takt in Nr. 5.

Ich spiele den Schluss des 5. Stückes *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen*:



Nun den Schluss des 7. Stückes *O Lamm Gottes unschuldig, am Stamm des Kreuzes geschlachtet*:



Das waren jeweils die drei letzten Takte des 5. und des 7. Stückes; es sind zwei Stücke zur Passion.

Deren symmetrischen Gegenstücke sind Nr. 30 *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* und Nr. 32 *Alle Menschen müssen sterben*. Dieses 30. Stück habe ich vorhin im Zusammenhang mit Dieterich Buxtehude

benannt: 

Nr. 32 *Alle Menschen müssen sterben* habe ich dem B-Dur-Praeludium des WK I gegenübergestellt. Nun stellt sich also die Frage nach den drei Schlusstakten in diesen Stücken Nr. 30 und Nr. 32.

Nr.30 

Den Epilog von Nr. 32 haben wir schon gehört:

Jeweils die Schlussgestalt von drei Takten in diesen vier Stücken sind das verbindende Merkmal. Daraus kann man Schlussfolgerungen ziehen: Die Schlüsse der Stücke Nr. 5 und Nr. 7 sind sehr versteckt, sehr verhalten komponiert und es fällt bei Nr. 5 ein Gang von der Terz zum Grundton auf, der wieder zurück

führt:

Obwohl diese Formulierung häufig in der Musik vorkommt, findet es in diesem Stück nur hier statt.

Genau dasselbe ereignet sich beim 7. Stück: Der Gang zum Grundton und wieder ein Gang zur Terz:

Beide Male jeweils im drittletzten Takt.

Jetzt stellt sich die Frage, ob man hierzu wieder eine Entsprechung findet – und in der Tat: Im 30. Stück hören wir im drittletzten, zweitletzten und letzten Takt Folgendes:

c“ – einen Ton höher -- und zur Dur-Terz.

Also wieder ein Gang, der zusammengefasst so heißt: c“-d“-e“-d“-c“, im Unterschied zu den Terzabstiegen in Nr. 5 und Nr. 7 (s. o.). Das wäre nun die Brücke zum Epilog von Nr. 32 *Alle Menschen müssen sterben*, bei der die Diskantmelodie der Dreiklangsrückung im Bass entgegengeht:

Soviel nun zur vierten Familie: Nr.5 zu Nr. 7 wie Nr. 30 zu Nr. 32.

Die fünfte Familie

50:31

Nr. 5 *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen*

Nr. 8 *Christe, der du bist Tag und Licht*

Nr. 29 *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut*

Nr. 32 *Alle Menschen müssen sterben*

Ich komme nun zur Vermittlung von Nr. 5 zu Nr. 8 gegenüber Nr. 29 zu Nr. 32.

Die Verbindung dieser vier Stücke ist nun in der Tat äußerst bemerkenswert. Bekannt ist bisher, dass ein

Schluss und ein Anfang oder ein Anfang und ein Schluss verbunden werden, aber jetzt wird aus Anfang und Schluss eine Mitte gezogen.

In Nr. 5 liegt die Mitte von 37 Takten in der Mitte von Takt 19.



Bemerkenswert ist die Tonleiter aufwärts im Tenor: es-f-g-a-b.

Genauso bemerkenswert, wenn man an den Schluss des Stückes denkt, ist der Gang g-f-es-f-g, denn der Schluss heißt ja so:



Genau das vernimmt man hier:



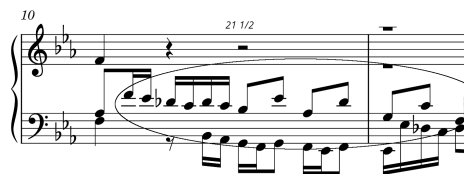
man bleibt aber hier nicht stehen, sondern geht einen Schritt weiter und noch einen Schritt weiter und es folgen immer weitere Schritte.

Dieses Durchschreiten der Tonfolge es-f-g-a-b bis, von der Quarte zum Leitton und Grundton macht nun auch die Mitte des 8. Stückes aus. Wir sind in jenem Stück, in dem Bach ein schon vorhandenes Choralvorspiel von Johann Pachelbel benutzt, um dann, nachdem er die Mitte durchschritten hat, selbst so weiterzufahren:



Nun zur Mitte des Stückes Nr. 29. Das Stück hat 43 Takte, wenn man die Wiederholung, die Bach hier vorschreibt, mitzählt. Entsprechend muss ich in den Takt 21 1/2 gehen.

Dort gestaltet sich diese Mitte folgendermaßen:



Ich erlebe einen Tonleiterabstieg f'-es'-des'-c'-b-as-g-f. Die umgekehrte Formulierung wäre f-g-as-b-c'-des'-es'-f. Genau diese Bewegungen findet man in den Mitteln von Nr. 5 und Nr. 8. Genau dort, wo in Nr. 29 die Mitte der Tonleiter durchschritten wird, ist die Mitte des Stückes.

Nun halte ich es wirklich für einen klaren Beweis, dass Bach in der exakten Mitte des Stückes Nr. 32 *Alle Menschen müssen sterben* genauso verfährt, aber in umgekehrter Richtung: Diese aufsteigende B-Dur Tonleiter durchschreitet die Mitte und setzt sich weiter fort bis zum Zenit.

Es ist also die exakte Umkehrung der Aussage des Stückes Nr. 29, des Bußliedes *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut*. Der Sterbechoral *Alle Menschen müssen sterben* spricht aber von der Freude der Auferstehung.

Und entsprechend großartig artikuliert sich nun die Musik, wenn sie diese B-Dur Tonleiter in großen Schrit-

ten ausführt:



Und dazu die ganze Musik:

9

Die Mitte der Tonleiter ↓ ist die Mitte des Stückes

13

17

19

21

23

Adagio.

25

[Ped. ad lib.]

Das waren nun die Beziehung der fünften Familie: Nr. 5 zu Nr. 8 und Nr. 29 zu Nr. 32.

Verwendetes Notenmaterial

Tobis Notenarchiv (letzter Abruf: 21.01.2023)

Choräle der Neumeister-Sammlung:

<https://tobis-notenarchiv.de/wp/bach-archiv/ergaenzungen/orgelchoraele-der-neumeister-sammlung/>

Das Wohltemperirte Clavier Teil I:

<https://tobis-notenarchiv.de/wp/bach-archiv/instrumentalwerke/werke-fuer-klavier/das-wohltemperierte-klavier-teil-1/>

Konzeption:
Prof. Dr. h.c. Christoph Bossert

Kamera
Jürgen Rummel

Ton
Jürgen Rummel

Schnitt / Endproduktion
Alexander Hainz

Team DVVLIO

Prof. Dr. h.c. Christoph Bossert, Projektleitung

Thilo Frank, Gesamtkoordination

Alexander Hainz, Tonmeister

Künstlerisch-wissenschaftliche Mitarbeit

Dr. Jürgen Schöpf

Dr. Helmut Völkl

Andrea Dubrauszky, MA

*Digitalisierung, Vernetzung und Vermittlung
in der Lehre der Internationalen Orgelkunst
DVVLIO*

Drittmittelprojekt an der
Hochschule für Musik Würzburg 2021-2024

Gefördert durch die
Stiftung Innovation in der Hochschullehre

Hochschule
für Musik
Würzburg
university of music



Stiftung
Innovation in der
Hochschullehre