



# **Hermeneutik zu Bach**

## **Forschung und Forschungsergebnisse von Christoph Bossert**

### **Musikalische Tombeaus**

Feature 4 – Tombeau 3

Die Signatur 1715

Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar †1715

Hermeneutik-Lehrvideo

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 2021-2025.

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

Projektziel: Aufbau einer digitalen Orgel-Lehrbibliothek

©Christoph Bossert 2024

## Feature 4 – Tombeau 3

Tombeau 3 behandelt das Geschehen im Jahr 1715. Bach und seine Familie betraueren bereits den Tod der beiden Zwillinge und nun steht der Tod eines eigenen Schülers und Hoffnungsträgers als späterer Regent, des Prinzen Johann Ernst von Sachsen-Weimar, im Raum. Durch dessen Regentschaft wäre für Bach in Weimar eine wundervolle musikalische Entwicklung denkbar gewesen. Nun stirbt dieser Prinz im Alter von 19 Jahren im Jahr 1715.

Er war derjenige, der Bach – aufgrund zweier Kuraufenthalte in Venedig und Amsterdam – mit Noten aus Venedig von Vivaldi oder anderen italienischen Meistern versorgt hatte, die den Stil des *Concerto grosso* gepflegt haben. Somit hat Bach dem jungen Prinzen zu verdanken, dass er diese Noten selbst besitzen und für die Orgel bearbeiten konnte und dies hatte in Bachs Schaffen enorme Bedeutung gewonnen. Diese Begebenheit kann man nicht hoch genug einschätzen.

Insofern ordne ich auch die Komposition von Toccata und Fuge C-Dur BWV 564 dem Tod dieses Prinzen zu. Dort sind viele Querverbindungen zu weiteren Werken finden: Einerseits sind dies Verbindungen zur Sterbekantate *Komm, du süsse Todesstunde* BWV 161, die Bach in seiner Eigenschaft als Hoforganist und Hof-*Compositeur* in Weimar zu komponieren hatte,<sup>1</sup> andererseits weist das Werk Toccata und Fuge C-Dur die Ungewöhnlichkeit eines Adagiosatzes in der Mitte auf, das so bei Toccata und Fuge als angestammter Orgelkultur Norddeutschlands nicht üblich war. So entsteht hier die Verbindung mit der modernen Form des *Concerto grosso*, die wiederum die Brücke nach Venedig zu den Aufenthalten des jungen Prinzen schlägt. Ebenfalls hat die Kantate *Komm, du süsse Todesstunde* in ihrer Motivik einen großen Niederschlag in anderen Werken von Bach gefunden, wie insbesondere auch zwischen dem Beginn der Kantate und dem Beginn des *Wohltemperirten Clavier II*.

Die Kantate beginnt im Bass mit einem Gang zum tiefsten Ton eines Tasteninstrumentes, in den beiden Flötenstimmen Seufzermotivik in Sexten. Hierzu im Vergleich der Beginn des *Wohltemperirten Clavier II*.

1. Aria\*

Andante

Flauto traverso I  
Violino I

Flauto traverso II  
Violino II

Viola in 8<sup>va</sup>  
con il continuo  
Organo (bez.)

So meine ich, dass das Jahr 1715 als das Sterbejahr dieses jungen Prinzen wiederum bis hinein in Bachs späte Zeit eine Wirkung entfaltete und sich nun so die Rückfrage an Bachs Werkzeuge stellt, die er ja auch im Blick auf Gesamttaktzahlen benennt. Motive einerseits, aber auch Gesamttaktzahlen, wie

- die Gesamttaktzahl 1715 in den Sonaten für Violine und Cembalo BWV 1014-1019
- die Gesamttaktzahl 1719 in den *Sei Solo* für Violine BWV 1001-1006
- die Gesamttaktzahl 1720 im *Wohltemperirten Clavier I* BWV 846-869.

Zunächst soll im Raum stehen, was der Gesamttakt 1715 in den Sonaten für Violine und Cembalo aussagt. Ich bin mir sehr bewusst, dass Musikwissenschaftler nun einwenden können, wie dies möglich sein kann, da sich die Sonaten in unterschiedlichen Schaffenszusammenhängen akkumulierten. Dieselbe Rückfrage gilt selbstverständlich auch für die *Sei Solo* und das *Wohltemperirte Clavier I*.

Deshalb untersuche ich nun den Gesamttakt 1715 in den Sonaten für Violine und Cembalo nach einem plausiblen Hinweis.

<sup>1</sup> Zuvor war ein halbes Jahr Landestruer, in der keinerlei Musik erklingen durfte.

92 Tiefster Ton der Violine auf der leeren g-Saite GT 1715

Man vernimmt eine singular exponierte Kantilene bis „ges“ im Cembalo, hervorgehend aus dem Tiefpunkt G der Violine und damit verbundenen Aufschwung in lichte Höhe.

Wir vernehmen im Cembalo in der rechten Hand einen Achtelgang und genau dieser Takt kehrt in der *Kunst der Fuge in Contrapunctus 10* als Gestalt des Soggetto III in den Takten 56 ff. wieder:

56

[Anm.: Die Einsatzfolge lautet für Soggetto III aus *Contrapunctus 10*, Takt 56 ff: e, a', d', G. Es ergibt sich eine Analogie zu den leeren

Saiten der Violine, aber auch zum Ende des vorletzten Satzes der Kantate *Komm, du süße Todesstunde* BWV 161 zu den Worten „so schlage doch, du letzter Stundenschlag.“]

Der Achtelgang des Gesamttaktes 1715 in den Violinsonaten ist, wie er als Tonleiter den Raum durchschreitet, in diesem Stück singular und befindet sich in Satz 1 der Sonata Nr. 5 f-Moll in Takt 94. Diese Sonata hat innerhalb der Violinsonaten die Satzfolge 17 bis 20. Insofern ist von dieser Sonata auch im Blick auf 1720 zu sprechen.

Nach den ersten fünf Takten des Satzbeginns setzt in Takt 6 setzt ein c' ein, das lange liegt und in Takt 8 eine Trauergeste entfaltet.

Wenn man diese Melodik der Violinstimme hört, kann durchaus das Lied *O Traurigkeit, o Herzeleid* assoziieren.

Kommen wir zum Geschehen des Gesamttaktes 1715 als Takt 94 dieses Satzes. Ich beginne in Takt 88, dort, wo das Doppelte von 88 die Zahl 176 berührt:

88 94 100

Bezeichnend ist m. E., dass die Violine hier – wie sonst nirgendwo – in dieses Grabesdunkel bis zur leeren Saite G absteigt, um sich dann noch weitergehend emporzuschwingen und sich ein weiter Ausblick aus dem Grab in lichte Höhen ergibt.

Der Satz endet mit einer Interrogatiofigur, semantisch angebunden an die Signatur Herr, du getreuer Gott, also mit fremdartigen Tönen.



BWV 106, 2b *In deine Hände befehle ich meinen Geist [...]* Herr, du getreuer Gott

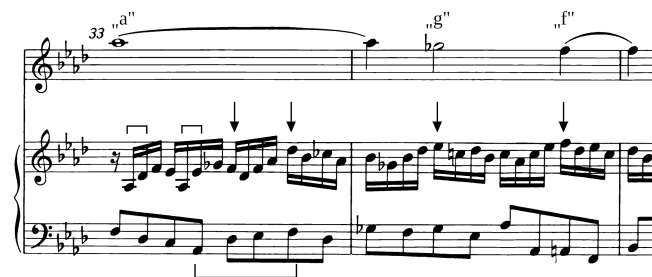


Was dann im nächsten Satz folgt, kann man auch wieder semantisch als Geschehen f → g → as deuten.



Als f-g-a, wie die Notation ohne Vorzeichen suggeriert, wäre es die Umkehrung von 1-7-6, also eine Spiegelung von 176 in 6-7-1: Das Schaf, das nicht mehr verloren und verirrt ist, sondern zur Himmelsweide geht.

Es bildet sich nun ein lebendiges Geschehen ab, das stets mit der Terz operiert und tatsächlich in Takt 33, der Zahl des Lebensalters Jesu, als ein Geschehen der Auferstehung Jesu gedeutet werden kann.



Die Musik will nach oben greifen, wie auch in einem späteren Takt 47 zu bemerken ist, und von der Violine entsprechend beantwortet wird. Die Lebendigkeit, aus dem Grab hervorgehend, in die neue Wirklichkeit.

Dann kommt Satz 3, der in der Violine Doppelgriffe erklingen lässt.

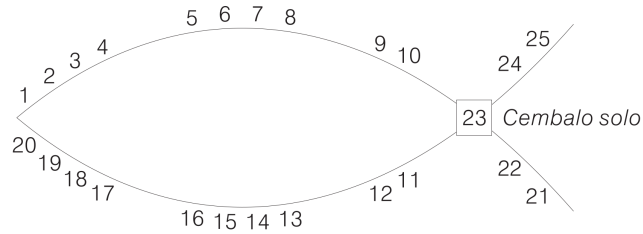


Ein Klage-ton, der von Zweiunddreißigstel-Figuren umspielt wird. Andrea Dubrauszky ist auf folgenden Gedanken gekommen: Es sind schnelle, flüchtige Bewegungen, die man mit der Kantate *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* in Verbindung bringen kann, wenn es dort heißt: *So schnell ein rauschend Wasser fließt, so eilen unsre Lebenstage, die Zeit vergeht, die Stunden eilen [...]*. Und tatsächlich: Wenn man alle diese stereotyp ablaufenden Zweiunddreißigstelbildungen zum Klagegesang der Violine betrachtet, dann erklingen 833 Anschläge.  $833 = 7 \times 7 \times 17$ . Gleichzeitig sind wir in einem Geschehen der Sätze 17 bis 20. Kaum ist der letzte Anschlag von  $7 \times 7 \times 17$  Anschlägen erklingen, folgt Satz 20. Dies kann als eine Andeutung des Datums des 7. 7. 1720 gesehen werden, an dem Maria Barbara Bach in Bachs Abwesenheit begraben wurde.

Aus dem Trauertone des ‚begraben werdens‘, wie es Satz 1 in eindeutiger Weise suggeriert, und dem daraus hervorgehenden Takt 94 in Satz 1 als Gesamttakt 1715 aller Sonaten wäre also diese Sonate V in f-Moll der Sonaten für Violine und Cembalo eine Rückschau auf ‚Sterben müssen‘. Andere Sätze haben den 23. Februar 1713 beleuchtet, jetzt 1715 und dann aber auch das Geschehen von Satz 3, der durch die Darstellung von  $7 \times 7 \times 17$  schnellen flüchtigen Anschlägen in Satz 4 führt, als Situation des Begräbnisses von Maria Barbara Bach. Der letzte, ruhende Akkord führt zu Satz 20.

Das wäre eine Exegese der Sonaten für Violine und Cembalo mit der besonderen Herausforderung, dass der dritte Satz der Sonata VI in G-Dur, ein sehr freudiges, freundliches Stück, die Violine im Mittelsatz als 23tem Satz des Werkganzen schweigen lässt. Soweit also die Verknüpfung von Trauertönen und Freudentönen im Geschehen dieser Violinsonaten.

### Die Violinsonaten in Gestalt eines Fisches.



In diesem Feature zur Signatur 1715 blieben noch etliche Gedanken unausgesprochen. Lesen Sie dazu bitte die sich anschließenden Nachträge I bis V.

## Nachtrag I

Ich halte Bachs Toccata C-Dur für Orgel – gerne genannt: Toccata, Adagio und Fuge – für ein weiteres Tombeau auf den Tod des jungen Prinzen. Warum?

\*Bach spielt anhand der Ungewöhnlichkeit eines von Toccata und Fuge umgebenen Adagio-Satzes auf die Dreisätzigkeit des Concerto grosso an; das Concerto grosso führt unmittelbar zur Welt des 1715 verstorbenen Prinzen.

\*Beispielsweise die Tatsache, dass die ersten drei Pedaltöne der Toccata, nachdem das Pedal lange Zeit schweigt, an den ‚letzten Stundenschlag‘ der Kantate *Komm, du süße Todesstunde* erinnern oder die Tatsache, dass die Fanfarenmelodik des Fugensoggetto das Lied *Wachet auf! ruft uns die Stimme* assoziieren lässt, dass die dann im Soggetto folgenden Pendelfiguren das Bild der *Himmelsweide* evozieren und dass der Fugenschluss nach dem Ausblick auf *das große Fest* in eine Abruptio mündet: All das sind Argumente dafür, dass Bachs Toccata C-Dur als Orgelwerk ein weiteres Tombeau auf den allzu früh verstorbenen Prinzen darstellt.

\*Das Adagio enthält Ouverturenemblematisierung und weckt so die Assoziation auf den Anbruch eines ganz neuen Lebens. Ab Takt 9 des Adagios erklingt eine fünfgliedrige Katabasis mit Umfang einer None. Der Vergleich mit GT 1715 der Violinsonaten ergibt:

f' g' a' b' c'' des'' es'' f'' ges'' f''

lautet GT 1715 der Violinsonaten;  
daraus kann im spielerisch variierenden Umgang aus Krebsgang und ‚Krebs des Krebsganges‘  
mit Tiefton f' abgeleitet werden:

f'' ges'' f'' es'' c''  
f'  
c'' es'' f'' ges'' f'' es'' / es'' des'' des''

Transponiert um einen Halbton nach unten  
begegnet man diesem Aspekt in den Takten 9 / 10 / 11 / 12 / 13 des  
Adagios der Toccata C-Dur als

e'' f'' e'' d'' h'  
e'  
h' d'' e'' f'' e'' d'' / d'' c'' c''

Dieser Verlauf erklingt dort als Teil 3 einer Katabasis aus insgesamt fünf Teilen, die sich über  
fünf Takte erstreckt, ausgehend von Takt 9 und mündend in Takt 14.

Jeder dieser Elemente formuliert einen  
Tiefpunkt, der sich dann zu einem Hochpunkt im Umfang einer None aufschwingt und mit  
Seufzerfigur endet.

Daraus:

g''-e''-a' – e''-g''-a''-b''-a'' – g'' g''-f'' f''  
f''-d''-g' – d''-f''-g''-a''-g'' – f'' f''-e'' e''  
d''-h'-e' – h'-d''-e''-f''-e'' – d'' d''-c'' c''  
b'-g'-c' – g'-b'-c''-d''-c'' – b' b'-a' a'  
g'-e'-a – e'-g'-a'-b'-a' – g' g'-f' f'

## Conclusio:

Das Geschehen im Umfang einer None mit klar definiertem Tief- und Hochton korreliert strukturell mit  
GT 1715 der Violinsonaten [Satz 1 der Sonata V f-Moll, Takt 94].

Die fünfteilige Katabasis im Adagio der Toccata C-Dur, die gleichsam fünfmal den GT 1715 der  
Violinsonaten umkreist und darin fünfmal einen Tiefpunkt erzeugt, der erneut fünfmal immer tiefer erklingt,  
deute ich als Metapher für das Versenken des Sarges in das Grab hinab.

Wenn dann das Grave – Grab – in seiner schweifenden Harmonik und darauf die Fanfarenemblematisierung des Fugenthemas folgt, lässt diese Antithetik an Bachs Komposition der Worte *et expecto resurrectionem mortuorum* der h-Moll-Messe denken, die Bach dort auf zwei maximal verschiedene Weisen wiedergibt, nämlich zuerst im Ton des Geheimnisses, dann im Ton des Durchbruchs zum Licht und überschwänglichsten Jubels.

## Nachtrag II

Zum Vergleich:

Das einzige Originalwerk Bachs eines Concerto grosso für Cembalo solo legt Bach in seinem ‚Zweiten Teil der Clavierübung‘ nieder als ‚Concerto im italienischen Gusto‘, genannt: ‚Italienisches Konzert‘.

Dort vernimmt man im Mittelsatz in je 14 Schlägen einen Orgelpunkt auf C, dann auf Contra A. Im 13ten und 14ten Anschlag des Tones C formuliert die Oberstimme den Nonenakkord

c' e' g' b' d'' [c c]

Im 13ten und 14ten Anschlag des Tones Contra-A formuliert die Oberstimme den verminderten Nonenakkord

a' cis'' e'' g'' b'' [a'' a''].

Dies kennt man aus den in Nachtrag I benannten Elementen.

Zum Vergleich bietet sich weiter an:

\*Dass die Zahlen 13 und 14 für Bach eine hohe Bedeutung haben, zeigt sich anhand des Kanon 13 der 14 Canones, denn diesen Kanon 13 offeriert er symbolisch dem Betrachter, als er sich von Elias Haußmann 1747 portraituren lässt.

\*Ein Vergleich, der damit anhand der Struktur des Nonenakkordes durchaus konnotiert sein dürfte, ist Bachs Konzeption des WK II anhand der Rahmenordnung in 9 + 6 + 9 Werkpaaren sowie einer ebenso signifikanten Erweiterung dieses Rahmens durch 2 weitere Werkpaare. Diese Ordnung wird evoziert durch die Stücke, die Bach anhand der kleinsten Dreitaktart 3/8 sowie eines Stückes in 12/8 hervortreten lässt. Bezug zu 3/8 bzw. 12/8 haben – in Kürzeln gesprochen – die Stücke

Fg h   Fg G   Pr e  
sowie  
Pr Cis   Pr A.

Diesen Stücken stehen im Spiegel Stücke in gravitätischer geradtaktiger Manier gegenüber als

Pr C   Fg E   Pr g  
sowie  
Fg d   Fg b.

Die Struktur des Nonenakkordes ergibt sich als

c-e-g-b-d vs. a-cis-e-g-h

und bildet damit eine genaue Analogie zum Geschehen in Mittelsatz des Italienischen Concerto, wie weiter oben dargestellt.

Für die beiden Werkpaare Pr Cis und Fg b vs. Fg d und Pr A kann – jeweils auf eigene Art – eine besondere Idee der Durchdringung von Zweier- und Dreiermetrik erkannt werden.

Numerisch ergibt sich für die 3613 Takte des WK II anhand von

\*sechs Rahmenstücken bzw. drei Paaren, durch die sich die Ordnung aus

24 = 9 + 6 + 9 Paaren abbildet, die Summe von 9 x 6 x 9 Takten; anhand von

\*zwei weiteren Paaren als Signatur *Crux* auf den Grundtönen a, b, cis, d ergeben sich 211 Takte;

\*für alle übrigen 19 Paare ergibt sich das exakt Sechsfache der Taktsumme der Rahmenstücke, nämlich 6 x 9 x 6 x 9 Takte.

Im Überblick:



Hermeneutisch:

Psalm 119 ist der längste Psalm der Bibel. Dort eröffnet jeder der 22 Buchstaben des hebräischen Alphabets gemäß der Form des Akrostichons eine Versgruppe; der Psalmist gruppiert insgesamt 22 Gruppen zu je 8 Versen.

Gegenstand ist ein umfassender Lobpreis auf das Wort Gottes, seine Wohltaten und die Wahrheit und Weisheit seiner Ordnungen.

Doch plötzlich kehrt sich im letzten Vers die Blickrichtung um, indem Vers 176 aussagt:

*Ich bin wie ein verirrtes und verlorenes Schaf;  
suche deinen Knecht, denn ich vergesse deine Gebote nicht.*

Dabei gilt:

Das *Ich* des Psalmeters drückt sich aus durch die Zahl  $158 = 79 \times 2$  im Kontext von  $79 = 22$ ste Primzahl und im numerischen Kontext von

$22$ ste Pz  $\times 8 = 79 \times 8 = 22$ ste Pz  $\times 2 \times 2 \times 2 = 158 \times 2^2$  Takten der Toccaten in d, e und g.

$158 = 79 \times 2 = 22$ ste Pz  $\times 2$  ist Zahlenwert des Namens Johann Sebastian Bach.

Zum Vergleich:

Wer sich in WK I in Fuga a-Moll dem Regelbruch in der 118ten Halben im Verlauf des 22sten Themenauftritts stellt, kann in Psalm 118, Vers 22 folgende Antwort finden:

*Der Stein, den die Bauleute verworfen haben,  
ist zum Eckstein geworden.*

Hier tritt der Bezug der Psalmen 118 und 119 anhand der Bedeutung der Zahl 22 hervor:

Siehe Ps. 118, Vers 22 vs. Psalm 119 in  $22 \times 8$  Versen. Fuga a-Moll des WK I ist wie Toccata C-Dur für Orgel ein Tombeau; die ‚Sieben Toccaten‘ stehen dazu in sehr direktem Bezug.

#### Nachtrag IV

Die in Weimar entstandenen 17 Choräle können in ihrer ursprünglichen Form ebenfalls als ein Tombeau auf das Jahr 1715 aufgefasst werden. Dies geht aus folgendem Befund der Tonartenordnung hervor:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
F	G		Es		A	f			g		A		A		e	
		G		G		G			g		g		G		e	G

Dabei wird deutlich, dass die Choräle 3, 5, 7, 9, 11, 13 und 17 auf Grundton g erklingen, *nicht aber Choral 15.*

Meine Deutung nimmt dafür die Signatur *Anstelle von* als Basis:

\*Anstelle von Grundton g erklingt Grundton e als Choral 15;

\*Choral 15 lautet *Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt.*

Dieses Lied zum Abendmahl steht per se für die Aussage, dass Christus *an Stelle unser* das Leiden auf sich genommen hat:

*Durch das bitter Leiden sein  
half er uns aus der Höllenpein.*

\*Aufgrund von Bachs formaler Disposition ergibt sich:

1 Choral in e-dorisch nimmt gegenüber  
7 anderen, die auf Grundton g erklingen, als Choral  
15 eine Sonderstellung ein.

Und es ergibt sich so, dass unter

17 Chorälen der Choral  
15 diesen besonderen Ort einnimmt.

## Nachtrag V

zur Melodiezeile *Half er uns aus der Höllenpein* der 17 Choräle, Choral 15 vs.

22. Themenauftritt in WK I, Fuga a-Moll, 118te Halbe als GT 1717 in unmittelbarer Vorbereitung des GT 1720:

d'	e'	d'	h	g	a	h	a	g	fis	e			
<i>half</i>	<i>er</i>	<i>uns</i>	-	<i>aus</i>	<i>der</i>	<i>Höl</i>	-	<i>len</i>	-	<i>pein.</i>			
vs.													
e'	f'	e'	d'	c'	c'd'	c'b	a	h	cis'	h	a	g	fis'h'
													Urpunkt
													der

Signatur *Verworfen* – zum *Eckstein* geworden (Ps. 118, 22).

Auf den Urpunkt in der 118ten Halben der Fuga a-Moll folgt ab der 119ten Halben der weitere Verlauf.

## Notenbeispiele

### IMSLP

Johann Sebastian Bach: Kantate *Komm, du süße Todesstunde* BWV 161, hrsg. von Helmuth Osthoff, in: NBA, Serie I, Bd. 23, Kassel, Bärenreiter Verlag 1982, Plate BA 5054.

URL: <https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/3/38/IMSLP506455-PMLP150068-bachNBAI,23komm,dusuessetodesstundeBWV161fassungB.pdf>

Johann Sebastian Bach: *Das Wohltemperirte Clavier* Teil II, BWV 870-893, hrsg. von Alfred Dürr, in: NBA, Serie V, Bd. 6.2, Kassel u. a., Bärenreiter Verlag 1995, Plate BA 5086.

URL: <https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/23/IMSLP821763-PMLP05899-Bach--WTK2.pdf>

Johann Sebastian Bach: Sonata f-Moll für Violine und Cembalo obligato BWV 1018, hrsg. von Rudolf Gerber, in: NBA, Serie VI, Bd. 1, Kassel, Bärenreiter Verlag 1958, Plate BA 5012.

URL: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/fe/IMSLP497424-PMLP622010-bachNBAVI,1sonataVBWV1018.pdf>

Johann Sebastian Bach: *Die Kunst der Fuge* BWV 1080, hrsg. von Klaus Hofmann, in: NBA, Serie VIII, Bd. 2.1 und 2.2, Kassel, Bärenreiter Verlag 1995, Plate BA 5082.

URL: <https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/3/33/IMSLP724688-PMLP5843-bachNBAVIII,2.1diekunstderfugeBWV1080anhangInr.1-18und21inmodernerklaviernotation.pdf>

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

Koordination und Assistenz  
Thilo Frank

Kamera  
Dr. Jürgen Schöpf

Ton und Schnitt  
Alexander Hainz

Verschriftlichung und Notenbeispiele  
Andrea Dubrauszky, M.A.

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

Drittmittelprojekt an der  
Hochschule für Musik Würzburg  
Gefördert durch die  
*Stiftung Innovation in der Hochschullehre*

Hochschule  
für Musik  
Würzburg  
university of music



Stiftung  
Innovation in der  
Hochschullehre