



# Hermeneutik zu Bach

## Forschung und Forschungsergebnisse von Christoph Bossert

### Musikalische Tombeaus

Feature 7 – Weitere Ausführungen zu Tombeau 5

Die Signatur 1720

Maria Barbara Bach \*1684 / †1720

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 7 – Weitere Ausführungen zu Tombeau 5

Ich möchte gerne den bisherigen Diskurs noch einmal kurz Revue passieren lassen.

Tombeau 5 ist Gegenstand, also der Tod von Maria Barbara Bach, geboren 1684, begraben am 7. Juli 1720.

Wir sprachen von den *Sei Solo*, in denen der Gesamttakt 1719  das eigentliche Interesse war (Feature 5). Dadurch aber, dass es der Takt 15 der Allemanda d-Moll ist und der erste Abschnitt in Takt 16 schließt, wird der Takt 1720 zum Abschluss des ersten Abschnittes, dem weitere 1733 Takte folgen. In der exakten Mitte der *Sei Solo*, also in der Spanne der 15 Takte, die zwischen dem ersten Auftritt und der Wiederholung von 1719 liegen, erklingt die Signatur 1720 im Krebs .

Ein zweites Indiz waren in den Sonaten für Violine und Cembalo die Sätze 17-20 als Sonata f-Moll sowie die 7 x 7 x 17 Anschläge in Satz 19, dem Satz 3 der der Sonate f-Moll, die hier in Satz 20 übergehen. Daraus ergibt sich ein direkter Zusammenhang zum Begräbnis der Maria Barbara Bach am 7. Juli 1720.

Im *Wohltemperirten Clavier I* war es dann Takt 62 der Fuga a-Moll, in dem das eigentliche Urbild der Signatur 1720 als eine *clausula fugita* (geflohene Klausel = Trugschluss) erklang.



Dieses Geschehen hat zahlreiche Konnotationen. Voraus geht – wie bereits in früheren Features dargestellt – der Takt 59, dessen zweite Takthälfte der 118te Halbtakt ist, in dem der Ursprung der Signatur *Verworfen-zum Eckstein geworden* liegt. Es folgt dann in den Takten 60-62 ein Orgelpunkt mit einem darüber liegenden Duetto, den man mit den Schlusstakten des Choralvorspiels Nr. 26, dem Begräbnislied *Nun lasst uns den Leib begraben* aus den 36 Chorälen. Durch diese Konnotation kommt es dann zu der Aussage der dritten und vierten Choralzeile dieses Liedes: *Er [der Leib] wird am jüngsten Tag aufsteh'n und unverweslich herführgeh'n*.

So gehen dem Geschehen des Taktes 62 der Fuge a-Moll folgende Konnotationen unmittelbar voraus:

- die Signatur *Verworfen-zum Eckstein geworden*, gebunden an Takt 59
- die Aussage *und unverweslich herführgeh'n*, gebunden an Takt 60 und 61

Diese münden dann in die aufsteigende Figur des Taktes 62.

Somit ist dann auch die Rückbindung des *Wohltemperirten Clavier I* an die 36 Choräle, also Bachs Erstlingskompendium, damit auch ein weiterer Gegenstand, dem wir nachspüren können, wenn wir dieses Begräbnislied noch einmal vernehmen.

Die erste Choralzeile   
Nun laßt uns den Leib be - gra - ben.

lautet in ganz anderer Musikalität 

und ist der Beginn des Soggetto der Fuga G-Dur aus dem *Wohltemperirten Clavier I*. Die freudige Bewegung einer Gigue ist nur dadurch erklärbar, dass es hier um die Auferstehung geht: *Er wird am jüngsten Tag aufsteh'n und unverweslich herführgeh'n*. Anhand des symmetrischen Gegenstücks Praeludium e-Moll wird deutlich, dass dies auch so gemeint ist:



Der Bass formuliert  Das „geh'n“ ist dieses Perpetuum mobile,  
 und un - ver - wes - lich her - für - gehn.

das der Bass vorstellt und gegen Ende des Stückes in eine Prestoverision mündet, deren Gegenstand himmlische Freude und Lebendigkeit ist. Praeludium e-Moll hat dann in Fuga G-Dur sein symmetrisches Gegenstück.

In Praeludium e-Moll ist die letzte Choralzeile ausgedrückt, in Fuga G-Dur die erste Choralzeile. Gegenstand ist das Begräbnislied *Nun lasst uns den Leib begraben*, die Nr. 26 aus den 36 Chorälen.

Ein weiterer Rückbezug zu den 36 Chorälen der Neumeistersammlung ergibt sich für das *Wohltemperirte Clavier I* durch Praeludium B-Dur, einem Stück mit sehr bewegter 32telfiguration und einem Riss in der genauen Mitte des Stückes. Dieser Riss ist dann Synonym für das Bild des Todes.



An welches Geschehen bindet sich die Figuration um Takt 9 zurück?

Transponiert ist hier [anhand der von Takt 8 ausgehenden Tonfolge c<sup>♭</sup> - b<sup>♭</sup> / - b<sup>♭</sup>a<sup>♭</sup> - a<sup>♭</sup>g<sup>♭</sup> - g<sup>♭</sup>f<sup>♭</sup> - f<sup>♭</sup>e<sup>♭</sup> / ... f<sup>♭</sup>] der Epilog des Choralvorspiels Nr. 32 der 36 Choräle, *Alle Menschen müssen sterben* zu erkennen, der nach einer strahlenden Zweiunddreißigstel-Bewegung dort hinein mündet.

22

24 *adagio*

Genau dies: Zweiunddreißigstel bestimmen Praeludium B-Dur, insbesondere Takt 10 ff.

Auch die Dreiklangrückung des Epilog ist in Praeludium B-Dur in den Takten 3 bis 5 zu finden. Somit ist also erwiesen, dass Praeludium B-Dur, das auf Fuga a-Moll folgt, einen eindeutigen Rückbezug zu Nr. 32 *Alle Menschen müssen sterben* der 36 *Choräle* aufweist.

In dem, was ich als eine ‚große Herausforderung‘ bezeichne, ist ein weiterer Bezug zu nennen, nämlich das Ausbleiben einer regulären Beantwortung des Soggetto in Nr. 33 der 36 *Choräle*: *Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt.*

An der Stelle, an der der dritte Einsatz folgen sollte, erklingt zu den beiden Oberstimmen im Bass ab Takt 4 eine Gestalt ähnlich dem Soggetto der Fuga C-Dur, die das *Wohltemperirte Clavier I* eröffnet.

4 5 6

1 2 3 4

Das symmetrische Gegenstück zu Fuga C-Dur ist das Praeludium h-Moll und es stellt sich die Frage nach der Verbindung beider Stücke.

Zu Beginn des Praeludiums erklingen zwei aufsteigende Quartan, in Fuga C-Dur sind diese auf Dux und Comes verteilt und mit Durchgangsnoten versehen.

In gleicher Weise wie der Beginn des Praeludiums h-Moll ist auch ein Satz der Kantate *Was Gott tut, das ist wohlgetan* BWV 100 in Vers 2 beschaffen.

Der Bass des h-Moll-Praeludiums kehrt im Kantatensatz zu Beginn in D-Dur wieder, in den Takten 17-20 dann auch in h-Moll.

BWV 100 Was Gott tut, das ist wohlgetan, Vers 2

Es kann gar kein Zweifel bestehen, dass hier erneut eine Wechselwirkung aus Bachs Schaffen für Tasteninstrument zu Bachs Kantatenschaffen besteht. Die Wurzel ist vermutlich das Geschehen von Gesamttakt 1335-1338 in den 36 Chorälen der Neumeistersammlung des Choralvorspiels Nr. 33 *Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt*. Die dritte Beantwortung erfolgt anders als gedacht und formuliert stattdessen die Figur *Auferwecken*. ‚Auferwecken‘ ist in der Tat etwas anderes als wir von der Natur des sterblichen Menschen aus erwarten könnten.


Der Bass dieses Neumeisterchorales Nr. 33 ergibt an dieser Stelle die Analogie zur späteren Fuga C-Dur des *Wohltemperirten Clavier I*. So ergeben sich weitere Analogieschritte, nämlich Fuga C-Dur und deren symmetrisches Gegenstück Praeludium h-Moll, die erklärbar ist dies durch die Brücke der Signatur der aufsteigenden Quartan. Dies wiederum spielt hinüber zum Kantatensatz aus BWV 100 *Was Gott tut, das ist wohlgetan*. Praeludium h-Moll hat im *Wohltemperirten Clavier I* noch eine weitere singuläre Eigenschaft. Es ist das einzige Stück mit Wiederholung. Es steht an 47ter Stelle und ist umgeben von 46+1 Stücken und zählt 47 Takte, die sich in diesem singulären Fall wiederholen. Die Zahl 47 hat dann in meiner Theorie der Werkeinheiten eine enorme Bedeutung. Soweit also jetzt zum Geschehen im *Wohltemperirten Clavier I*. Weitere Schritte habe ich im vorangegangenen Feature aufgezeigt, z. B. anhand des Gesamttaktes 1720 in den Orgeltriosonaten, der auf den Takt 1 des letzten langsamen Satzes fällt, wenn dieser seine Wiederholung erfährt. Der Schluss der Allemanda D-Dur aus *Clavierübung I* ist ebenso der Signatur 1720 geschuldet.

Bach arbeitet also mit Motiven und Gesamttaktzahlen. Folgendes Beispiel soll aufzeigen, dass dies eine Systematik hat. In den Sechs Suiten für Violoncello solo BWV 1007-1012 hat Gesamttakt 1684 als Takt 71 ff. des Prélude Es-Dur eine enorme Ausdrucksweise. Bereits die Zahl 71 lässt aufhorchen, denn 71 ist Spiegelzahl zu 17 und gleichzeitig die 20te Primzahl und impliziert als Nennung der Zahl 71 die Zahlen 17 und 20. In diesem Takt verdunkelt sich die Musik nach es-Moll und dies ist für ein Streichinstrument eine äußerst ungewöhnliche Tonart.

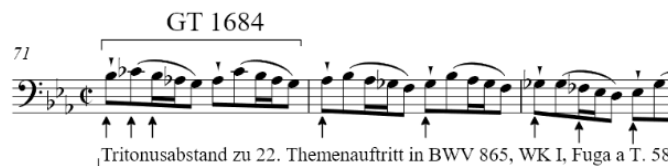
In Takt 80 steht die Musik auf einem Fes-Dur-Akkord, um dann wieder nach Es-Dur (T. 82) zurückzukehren

und so in einer Reprise den Beginn des Stückes  wieder aufzunehmen.

Es ist also ein Akt der absoluten Eintrübung, den man ab Takt 71 (GT 1684) vernimmt. Was liegt dabei vor? Man trifft hier auf den Verlauf des 22ten Themas auftrittes der Fuga a-Moll des *Wohltemperirten Clavier I*

, um einen Tritonus versetzt: In dem Fall in es-Moll:



Das ist dieses Geschehen . Die Durterz g erklingt im Tritonusabstand zu 22. Themas auftritt in BWV 865, WK I, Fuga a T. 58

Eintritt in die Reprise ab Takt 82 (s. o.). Nun bleiben noch die Töne des-c'-f' zu erkunden. Diese Töne werden in der Reprise formuliert:



Die Frage ist, wann der Ton f erklingt. Auf dieses f wartet man nun. Die Töne c und des waren bereits im Prélude in der Reprise gesetzt, der Ton des erklingt auch in der Allemande sehr deutlich in Takt 3, gefolgt vom Ton c. Prominent ausgesprochen wird der Ton f eigentlich nicht. Wir müssen uns bewusst sein, dass das nach oben führende f [als Ton h' im 22ten Themas auftritt der Fuga a-Moll] den Regelbruch darstellt. In Fuga a-Moll tritt anstelle einer zu erwartenden Terz eine Quart. Im *Invisibilium* können wir durch den *Inversus des Inversus* erfahren, dass sich tatsächlich die Kadenz erfüllt – *ist zum Eckstein geworden*. Es ist ein Schritt im *Invisibilium*.

#### 2. Allemande



Dementsprechend wird der Ton f nun ganz offenbar nur indirekt ausgesprochen, nämlich als Quinte des B-Dur-Akkordes am Schluss des Abschnittes I der Allemande Es-Dur:



Zwangsläufig ist der Ton f damit im Raum, obwohl er nicht prominent ausgesprochen wird. Was berechtigt mich zu dieser Aussage, die gleichzeitig eine Aussage über das *Invisibilium* ist? Ich sehe die Berechtigung darin, dass das Erreichen der Dominante in Gesamttakt 1720 erfolgt. Im Gesamttakt 1684 beginnt das Geschehen in es-Moll und es führt bis Gesamttakt 1720, bei dem sich der Abbruch des transponierten Soggetto der Fuga a-Moll erfüllt hat. Ich gehe soweit zu sagen, dass Bach in diesem Stück das *Invisibilium* komponiert. Etwas, das erwartet wird, tritt nicht realiter ein, sondern wird assoziiert, ist im Raum, ist imaginiert, wiewohl es keine unmittelbar direkt ausgesprochene Präsenz hat.

Das wäre jetzt die Aussage des Tombeau 5 – 1720 im Rahmen der sechs Solosuiten für Violoncello. In anderem Zusammenhang<sup>1</sup> habe ich diesen Suiten den Ort der *Vox Christi* für das Violoncello als einem Bassinstrument, das gleichzeitig in die höchste Diskantregion reichen kann, zugewiesen. Dazu gibt das Nachdenken über die Grundtonkonstellation Anlass, das Nachdenken über die Tonartenfolge und schließlich der numerische Befund von  $(42^2 \times 2) - 1$  Takten. Die Zahl 42 ist laut Matthäus 1, Vers 1-17 Christus zugewiesen als den 42 Generationen, die bis Jesus führen. „Minus 1“ was fehlt Christus? Ich zitiere Markus 13, 31-32: <sup>31</sup>Himmel und Erde werden vergehen, meine Worte aber werden nicht vergehen. <sup>32</sup>Von dem Tag und der Stunde aber weiß niemand, wissen die Engel im Himmel nicht, weiß auch der Sohn nicht, weiß allein der Vater.

1 DVVLIO – *Bach-Theorie - Ins Licht gerückt*: 02 Bach in Zahlenbildern – Eine Reise im Geiste, Zahlenbild 4, S. 12-15; Link: <https://innovation-orgellehre.digital/media/pages/bach-licht/02-bach-in-zahlenbilder-eine-reise-im-geiste/89e4ef99f4-1727352765/neue-wege-zu-bach-zahlenbilder-2024.pdf>

Die Solosuiten für Violoncello sind somit auch ein Zeugnis für das Eschaton. Sie verkörpern ein Reden über die letzten Dinge: *Himmel und Erde werden vergehen, meine Worte aber werden nicht vergehen*. Insofern ist der Auftritt des 22ten Themeneinsatzes der Fuga a-Moll, der hier in es-Moll erklingt, ein Postulat des Leidensweges und des Erlösungsweges, der durch Jesus erbracht ist. Es ist dies für mich ein weiteres sehr starkes Indiz, die Solosuiten für Violoncello als *Vox Christi* anzusehen, eingebettet in den Deutungshorizont, den ich diesen Werkeinheiten zumesse, bei der die *Vox Christi* Werkeinheit 13 ist.

Von den Goldbergvariationen war bereits die Rede. Dort ist ebenfalls die Tonart es-Moll der entscheidende Ort: 1575 Takte vergehen, bis es-Moll einmal durchschritten ist, weitere 344 Takte als  $1720 : 5$  schließen sich an: *Durch seine Wunden sind wir geheilt*.

Nun ist noch der Deutungsansatz für 1720 in der *Kunst der Fuge* zu nennen. In der *Kunst der Fuge* ist der Gesamttakt 1720 eine ganz deutliche Referenz für die Signatur *Auferwecken*. Dieser Befund, den ich nun weiter ausführen möchte, bedeutet, dass sämtliche Gedankenspiele, die eine andere Reihenfolge der *Kunst der Fuge* als die des Erstdrucks vorsieht, in die Irre führen.

Der Nachweis einer Plausibilität des Gesamttaktes 1720 – in Konnotation mit der Signatur *Auferwecken* – bedeutet, dass diese Gesamttaktzahl nur in der Respektierung des Erstdrucks zustande kommt. Allerdings muss ich Folgendes noch hinzufügen: Er kommt nur zustande, wenn man die Doppelung, die durch das Stück 14 *Contrap.* entsteht, hier ausklammert. Würde man das Stück miteinbeziehen, was für mich zum Vollendungsweg der *Kunst der Fuge* führt, würde sich das Gesamtgefüge der Rechenoperation um 98 Takte verschieben und wäre eine nächste Fragestellung, wohin dann der Gesamttakt 1720 fiel. Diese Fragestellung möchte ich im Moment ausklammern und die Berechnung ohne das Stück 14 *Contrap.* ausführen. Dann fällt der Gesamttakt 1720 auf den Takt 133 des *Canon II* in Wiederholung des Taktes 57, in dem die Sechzehntel-Triolen im Bass die Signatur *Auferwecken* zeigen:

Das Urbild hierzu lautet:  [BWV 161, Recitativo]  
bis Je - sus mich wird auf - - - er - wek - ken,

Dieser Auftritt in T. 133 ist zugleich der letzte von insgesamt vier Auftritten mit dieser Signatur. Erst im vierten Auftritt fällt er mit dem Gesamttakt 1720 zusammen.

Exakt die gleichen Noten – nur um eine Oktav versetzt – erklingen als Abschluss der Fuga a-Moll des WK I im vorletzten Takt:

Ich sprach von dem Stück *Contrap.* Es muss ja jederzeit legitim sein, Rechnungen durchzuführen, die heißen: Ich berücksichtige die beiden Strecken, die sich ergeben, wenn ich dabei das Stück, das eine absolut besondere Einzelstellung hat, ausklammere.

Diese nach oben weisende Gestalt der Signatur *Auferwecken* hat gleichzeitig noch eine Referenz mit dem *Canon triplex* der 14 Kanons, den Bach in Händen hält, als er sich von Elias Haußmann portraituren ließ:



In Gegenüberstellung beider Gestalten ist unverkennbar eine Gemeinsamkeit von parallelen Terzen gegeben, um dann als Teil des *Canon triplex* in den gleichen Verlauf einzumünden. Was ich in Terzen gespielt habe, um die Signatur *Auferwecken* mit einzubeziehen. Die Töne c-h-a kommen in der Tat in Soggetto II vor, so dass im Zusammenspiel dieser beiden Soggetti die Gestalt *Auferwecken* unmittelbar resultiert [siehe die Markierung hierzu].

So können wir dann also sagen: Das, was am Ende der Fuga a-Moll des WK I erklingt, wird von a-Moll (Re-Fa-La) nach G-Dur (Ut-Mi-Sol) transferiert und erhält die Gestalt des Zusammenwirkens von Soggetto II und III des *Canon triplex* der 14 Kanons, bei dem Soggetto I der Bass der „Goldbergvariationen“ ist.

Ich möchte noch eine Assoziation für das ‚Nach oben weisen‘ anführen, nämlich den Schluss der Allemande C-Dur von Johann Jakob Froberger, dem mutmaßlichen Schüler von Johann Ulrich Steigleder. Der Stecher hat in Frobergers aufsteigende Figur dessen Lamento auf den Tod des Kaisers Ferdinand III in Engelsköpfchen münden lassen, die die Schlussakkolade gleichsam umschweben. So entschwebt die Seele des Kaisers in himmlische Gefilde.




Foto: Österreichische Nationalbibliothek

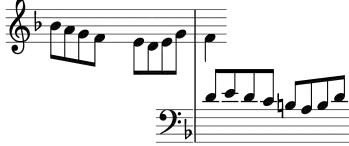
Ich denke, dass dies Kontexte eindeutiger Art sind.

So sind wir nun am Ende der Betrachtung von Tombeaus bei Johann Sebastian Bach. Tombeau 5 ist dann dem Jahr 1720 gewidmet, einem für Johann Sebastian Bach sicherlich absolut einschneidenden Ereignis seines ganzen Lebens. Dem geht der Tod dreier Kinder voran: Im Jahr 1713 die Zwillinge Johann Christoph und Maria Sophia, 1719 Leopold Augustus und dann zusätzlich im Jahr 1715 der Tod des Prinzen Johann Ernst von Sachsen-Weimar.



Es sind viele weitere Kinder gestorben, auch solche, die bereits das jugendliche Alter erreicht hatten und es ist kaum zu fassen, wie viele Todesereignisse Johann Sebastian Bach zu verkraften hatte. Das möchte ich gerne als eine Frage im Raum stehen lassen, um es vielleicht dahingehend weiterzuführen, dass man solche Ereignisse ohne den Glaubensgrund kaum bestehen könnte. Insofern meine ich, dass Bachs Komponieren sich des Glaubensgrundes vergewissert und dass die inneren unendlichen Kohärenzen und Stimmigkeiten des musikalischen Kosmos ihn immer weiter sicher sein und sicher werden lassen konnten über die Durchlässigkeit des irdischen Daseins hin zum himmlischen Dasein.



## Ergänzungen und Überleitung zur *Kunst der Fuge*


Ich wage die These, dass in der *Kunst der Fuge* alle 5 Tombeaus ihren Ort bekommen. Wer dem Diskurs gefolgt ist, weiß darum, dass die Signatur 23-2-1-7-1-3  den Abbruch der *Kunst der*


*Fuge* bestimmt (Feature 3). 

Die nächste Signatur 1-5-3-1-7-1-3  findet man dann, wenn man den Gesamttakt 1719 als Takt 15 der Allemanda d-Moll  der *Sei Solo* aufsucht. Aus dem Krebs dieses



Taktes ergibt sich die Folge 1-5-3-1-7-1-3  und dies ist das Hauptsoggetto der *Kunst der Fuge*:  Damit ist sowohl das Jahr 1713 mit den beiden Signaturen benannt als auch das Jahr 1719, das Sterben dieser drei Kinder.

Das Jahr 1715 kann ausgehend von der Gestalt des Taktes 94  als Gesamttakt 1715 in Nr. 17 des Gesamtgefüges der Sonaten für Violine und Cembalo als Satz 1 der Sonata V f-Moll gedacht werden. Ausgehend von diesem Takt wäre dies in der *Kunst der Fuge* mit einer kleinen Modifikation im Schluss das Soggetto III des *Contrapunctus 10* zu finden: 

Dessen Soggetto II ist das Hauptsoggetto und das Soggetto I wiederum führt uns zu Tombeau 5, nämlich der Signatur 1720:  Wie höre ich diese Signatur in diesem Stück?

Verbindet man die erste Note des Stückes mit Takt 3  – mit Entsprechung

in allen Stimmen – lässt sich die Figur 1720 der Fuga a-Moll aus WK I erkennen. Die Umkehrung dazu ist ein Geschehen von Grab, Dunkelheit und demgegenüber ein Geschehen der Auferstehung. Die Umgebung

dessen ist die Signatur *Eckstein*  in Relation zur Signatur *verworfenner Stein* ,

verbunden durch den sich anschließenden Verlauf als Geschehen der Auferstehung. Genau hier setzt dann das Soggetto III an (s.o.). Und dem Geschehen der Auferstehung ist nun Soggetto III geschuldet, indem es

über das g hinausgeht  wie im zweiten Einsatz auf Ton a deutlich zu sehen ist.

Dies bindet sich damit wieder zurück an das, was man aus Gesamttakt 1715 der Sonaten für Violine und Cembalo kennt.

Insofern sei nun im Blick auf die *Kunst der Fuge* gesagt: *Contrapunctus 10* wird zum Schlüsselstück der Vermittlungen sämtlicher Tombeaus. Dies wiederum bedeutet: Die Takte 23 bis 120 dieses *Contrapunctus 10* kehren im Erstdruck der *Kunst der Fuge* wieder als „Stück 14 *Contrap.*“.

Und dies hat die Musikwissenschaft mehr als 100 Jahre in Verwirrung geraten lassen.

Wie ich in der „Fünften großen Herausforderung“ darlege, entsteht aus der Wechselwirkung von *Contrapunctus 10* zu „Stück 14 *Contrap.*“ der Vollendungsdruck der Kunst der Fuge, nämlich dadurch, dass man an die 238 vollendet vorliegenden Takte der Fragmentfuge die Takte 23 bis 120 (= Takt 1 bis 98) anhängen kann. Und damit erhält man diesen Vollendungsdruck.

Soviel als Ausblick, um nun in folgenden Fragestellungen weiterzugehen: Wenn die *Kunst der Fuge* nun derart persönliche Signaturen hat wie Leben, Sterben, Auferstehen – was ist dann die *Kunst der Fuge* als Ganzes?

## Notenbeispiele

### IMSLP

Johann Sebastian Bach: *Das Wohltemperirte Clavier* Teil I, hrsg. von Alfred Dürr in: NBA, Serie V, Bd. 6.1  
Kassel, Bärenreiter Verlag 1989, Plate BA 5070.

Johann Sebastian Bach: Choräle der Neumeistersammlung, hrsg. von Christoph Wolff in: (1) *Orgelwerke*, New Haven:  
Yale University 1985, (2) in: NBA, *Orgelwerke*. Bd. 9, Kassel, Bärenreiter Verlag 2003, Plate BA 5181.

Johann Sebastian Bach: Sechs Suiten für Violoncello solo, Teil II (nach zwei anonymen Abschriften aus der 2. Hälfte  
des 18. Jahrhunderts), hrsg. von Hans Eppstein, in: NBA, Serie VI, Bd. 2, Kassel, Bärenreiter Verlag 1988,  
Plate BA 5068.

Johann Sebastian Bach: Die Kunst der Fuge, hrsg. von Klaus Hofmann, in: NBA, Serie VIII, Bd. 2.1, Anhang I,  
Kassel, Bärenreiter Verlag 1995, Plate BA 5082.

Johann Sebastian Bach: Kantate *Komm, du süße Todesstunde* BWV 161, eigene Darstellung nach NBA, Serie I, Bd. 23,  
Leipzig: Breitkopf & Härtel 1887. Plate B.W. XXXIII.

Johann Jacob Froberger, *Libro quarto di Toccate, [...] di Ferdinando Terzo*, Vienna 1656, Partita VI, *Lamento*  
(S. 112/113). In: Österreichische Nationalbibliothek, Vienna (A-Wn): Mus.Hs.18707. URL:  
<https://www.derstandard.at/story/2000132730280/das-libro-quarto-dedikationsband-fuer-kaiser-ferdinand-iii>

### Tobi's Notenarchiv

Johann Sebastian Bach: [BWV 1001-1006 Sonaten und Partiten für Violine allein](#)

Johann Sebastian Bach: Kantate *Was Gott tut, das ist wohlgetan* BWV 100,  
URL: [https://www.tobis-notenarchiv.de/bach/01-Kantaten/BWV\\_0081/BWV\\_0100\\_02.pdf](https://www.tobis-notenarchiv.de/bach/01-Kantaten/BWV_0081/BWV_0100_02.pdf)

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

Koordination  
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