

GRAVITAS ALS URPHÄNOMEN

Das Höchste, wozu der Mensch gelangen kann, ist das Erstaunen, und wenn ihn das Urphänomen in Erstaunen setzt, so sei er zufrieden [...] (Johann Wolfgang von Goethe)

Wenn das Kleinkind erlernt, auf beiden Beinen zu stehen, führt es seinen Kampf mit der Schwerkraft. Vom Grundsatz her: Jede Bewegung ist entweder abwärts hin zur Schwerkraft oder aufwärts entgegen der Schwerkraft gerichtet. Gravititas ist dann ein Begriff, der der menschlichen Erfahrung und der Reflexion der Schwerkraft Rechnung trägt.

Im Wechsel der Gezeiten zeigt sich, welche Kräfte neben der Erdanziehung auch die Kraft des Mondes ausübt. Genauso gut kann jeder mit Metallen experimentieren und an ihnen die Wirkung von Schwerkraft testen oder messen. Die Schwerkraft richtet sich gemäß den Lebensbedingungen auf der Erde am Erdmittelpunkt aus. Metalle oder der eisenhaltige Kern des Mondes bilden dazu Gegenkräfte. Hieraus ergibt sich das Wechselverhältnis von Kräften als ‚actio und reactio‘ = Energie.

Entsprechende Kräfte ergeben sich zwischen den Gestirnen, woraus die jeweiligen Umlaufbahnen resultieren. Ein anderes Kriterium ergibt sich gemäß diesen Umlaufbahnen für den Wechsel der Jahreszeiten. So bedingen sich aufgrund des jeweiligen Abstandes der Erde von der Sonne wärmere und kältere Jahreszeiten.

Pflanzen richten sich, um Photosynthese zu bilden, nach der Sonne hin aus. Unterhalb der Wasseroberfläche schwindet die Sonneneinstrahlung bereits nach relativ kurzer Distanz und mit zunehmender Wassertiefe wird es absolut finster und es baut sich ein höherer Druck auf. Dass selbst noch in 10.000 m Tiefe Meeresbewohner in völliger Dunkelheit mit den dann herrschenden Druckverhältnissen zurechtkommen, ist äußerst bemerkenswert.

Während die Schwerkraft nur eine Richtung kennt, nämlich die zum jeweiligen Mittelpunkt hin, bedarf es des Willens der Pflanzen- und der Tierwelt, um Bewegung zu generieren, die sich der Erdanziehung entgegengesetzt. Wer je von einer Lähmungserscheinung betroffen war oder ist, der weiß einerseits, wie selbstverständlich es den Lebewesen ist, diese Gegenkraft zu mobilisieren und der weiß andererseits, wie paralysiert man ist, wenn man diese Kraft nicht aufbringen kann. Physische Kräfte wirken gemäß den Gesetzen der Physik; psychische Kräfte sind willensbedingt und gehorchen den Kräften der Biosphäre, der Instinkte, der angeborenen Reflexe oder des Bewusstseins.

Daraus kann man ermessen, welches Wunder es bedeutet, dass Menschen in der Lage sind, eine Étude von Chopin künstlerisch auszuführen.

SZENENWECHSEL I

Jedem, der musiziert, ist in der musikalischen Praxis die Unterscheidung von ‚schwer und leicht‘ vertraut. Dass in dieser Wortwahl jedoch ein gewaltiges Paradoxon schlummert, ist vermutlich nicht genügend im Bewusstsein. Dies wird aus den letzten Sätzen aber absolut evident. Dazu lautet die Schlüsselerkenntnis: Während die Schwerkraft nur eine Richtung kennt, nämlich die zum jeweiligen Mittelpunkt hin, bedarf es des Willens der Pflanzen- und der Tierwelt, um Bewegung zu generieren, die sich der Erdanziehung entgegengesetzt.

In der Welt der Musik bedeutet ‚zur Schwerkraft hin‘ Akzent = Gestaltung der ‚schweren Zeit‘. So sehr dies im ersten Moment einleuchtend erscheint, so wenig ist dies angesichts der nun zu treffenden Schlussfolgerung plausibel, denn entsprechend würde nun die Aussage ‚von der Schwerkraft weg‘ bedeuten: Gestaltung der ‚leichten Zeit‘.

Nun weiß man aber, wieviel Schubkraft es bedarf, um eine Rakete, mit der man zum Mond fliegen möchte, von der Erdanziehung wegzubewegen, bis sie die Erdatmosphäre verlassen hat.

Anhand der Unterscheidung ‚Abstrich – Aufstrich‘ beim Geigenspiel zeigt ja dasselbe, wengleich in nuce: Abstrich = zur Schwerkraft hin vs. Aufstrich = von der Schwerkraft weg.

Also ist das Modell ‚schwer – leicht‘ für die musikalische Aufführungspraxis m. E. nicht logisch, weil nicht konsistent. Und es führt allzu zu einem gravierenden Irrtum. Der Irrtum besteht darin, dass dieses Modell suggeriert, die Kräfte würden im Takt immer vom Taktschwerpunkt, also von der Eins, weichen, als würden sie sich dann in der ‚leichten Zeit‘ gleichsam verlieren. Nun zeigt aber das Phänomen des ‚Auftaktes‘ im Einatmen oder im Aufstrich des Geigenspiels sofort das Gegenteil, nämlich eine Kraft, die sich, indem sie sich aufbaut, zur Eins hinführt, um sich dann in der Eins zu entspannen. Demgemäß komme ich zu folgendem Modell: Kräfte bauen sich auf die Eins hin auf und kumulieren im Schwerpunkt. Dann folgt Reduktion sowie erneuter Aufbau. An der Meeresswelle zeigt sich dies seit ewigen Zeiten und ebenso in der Welt der Lebewesen: Wachstum, Atem und Herzschlag sind so beschaffen; unser Wille ist so beschaffen.

So formuliert der große Philosoph Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*.

Ein Beispiel stellt sich mir in meiner Erinnerung vor Augen, wann auch immer ich im Orgelunterricht Bachs sogenanntes ‚Präludium C-Dur 9/8‘ zu besprechen habe. Vor vielen Jahren ereignete sich nämlich folgendes: Jemand artikulierte den jambischen Rhythmus des ostinaten Bassmotivs, das in Auftakt-Achtel und Viertel notiert ist und spielte das Achtel sehr spitz. Da im Pedal der Orgel eine Zunge registriert war, sprach diese nur sehr unvollkommen an, was für das Ohr sehr unbefriedigend war. Um den Sachverhalt aufzuklären, nahm ich Zuflucht zum Spiel des Violoncellos und fragte, wieviel Bogen denn beim Spiel der Achtelnote im Unterschied zum Spiel der Viertelnote ‚verbraucht‘ würde. Schnell war klar, dass jeweils die gleiche Strecke an Bogen zurückzulegen war, einmal im Auf- und einmal im Abstrich. Ich fragte nun nach der Konsequenz, die daraus zu ziehen sei, um damit einerseits aufzuklären, dass im Achtel gegenüber dem Viertel die gleiche Strecke mit doppelter Geschwindigkeit zurückgelegt werden müsse und um damit andererseits zum Schluss zu kommen, dass die Achtelnote damit energiegeladener und die Viertelnote demgegenüber deutlich entspannt klingen würde. Dabei verwies ich darauf, dass hier Gesetze der Physik zum Tragen kämen. Nur sehr widerwillig beugte sich damals der Schüler, um dies nun in eine neue Art von Artikulation an der Orgel umzusetzen. Spätere Reaktionen dieses Schülers zeigten mir, dass er zwar begriff, dass ihm nunmehr eine Erkenntnis ‚vom Grundsatz her‘ zuteil wurde, dass er aber mit meinen Ausführungen weiterhin haderte und diese eigentlich nicht anerkennen wollte.

Um das Problem zu umgehen, wählte ich fortan nicht mehr die Terminologie ‚schwer – leicht‘ heutiger Aufführungspraxis, sondern bis heute spreche ich von ‚aktiv und nicht aktiv‘. Je nach gegebener musikalischer Situation kann man sich dann, indem das Auge dem Notentext und das Ohr dem musikalischen Verlauf folgt, jeweils für den Grad musikalischer Aktivität oder Nicht-Aktivität entscheiden.

Die Fragen, die sich am Basso-ostinato-Motiv des Orgel-Praeludium C-Dur von Bach entzünden und die Lösung, die sich mir, wie gezeigt, als plausibel darstellt, vereinigt in sich das Urphänomen von Energetik und Gravitás, um von dort zur Dynamis zu gelangen. Von dort aus ist es ein nächstes Gebot der Logik, dass – wie es nicht an jedem Tag gleich hell oder gleich warm ist – auch nicht jeder Taktschwerpunkt gleich schwer gehandhabt werden sollte. Während das eine sich durch Physik bestimmt, bestimmt sich das andere durch künstlerisches Ermessen.

SZENENWECHSEL II

Von Johann Sebastian Bach sind aus seiner Zeit in Mühlhausen (1707 bis 1708) zehn Anweisungen zum Umbau der dortigen Orgel überliefert. Darin wird Bachs Wertschätzung des Aspektes *beste gravität / bessere gravität* in einer Orgel ersichtlich (siehe insb. Pkt. 4 und 5):¹

Disposition der neuen reparatur des Orgelwercks ad D: Blasii.

[...]

2. Die 4 alten bälge so da vorhanden, müssen mit stärkerem Winde zu den neuen 32 Fuß Untersaze und denen übrigen Bass Stimmen abtired werden.

3. Die alten Bass Windladen, müssen alle ausgenommen, und von neuen mit einer solchen Windführung versehen werden, damit mann eine einzige Stimme alleine, und denn alle Stimmen zugleich ohne Veränderung des Windes könne gebrauchen, welches vormahlen noch nie auff diese Arth hat geschehen können, und doch höchstnöthig ist.

4. Folget der 32 Fuß Sub Bass oder so genandter Untersatz von Holz, welcher dem ganzen Wercke die beste gravität giebet. Dieser muß nun eine eigene Windlade haben.

5. Muß der Posaunen Bass mit neuen und grösern corporibus versehen, und die Mundstücke viel anders eingerichtet werden, damit solcher eine viel bessere gravität von sich geben kan.

[...]

Was anlanget das Obermanual, so wird in selbiges anstatt der Trompette (so da herau genommen wirdt) ein

7. Fagotto 16 Fußithon eingebracht, welcher zu allerhandt neuen inventionibus dienlich, und in die Music sehr delicat klinget. [...]

In einer Diskussion mit Martin Rost (Marienkirche Stralsund) zur Stellwagenorgel von 1659 stellte dieser mir folgende These vor: Es falle bei Stellwagens Art der Zungenintonation auf, dass Stellwagen der Natur des Zungenklanges, nämlich dem natürlichen Anwachsen der Klangintensität zur Tiefe hin, offenbar sehr gezielt entgegengewirkt habe, um eine zu laute Basslage zugunsten der Polyphonie entschieden zu verhindern. Da Stellwagen aus Mitteldeutschland stamme, sei J. S. Bach mit einem Orgeltypus wie dem Stellwagens sicherlich vertraut gewesen. Wenn Bach nun seinerseits die Gravitát einer neuen Orgel besonders lobend hervorhebt, dann ließe dies darauf schließen, dass sich hier ein Stilwandel hin zu mehr Bassvolumen vollzogen habe und dass Bach, indem er die Gravitát einer neuen Orgel würdigte, sich darüber bewusst gewesen sei, dass es sich um eine Neuerung handele und dass er diese explizit guthieß.

¹Quelle: Bach-Archiv Leipzig, jsbach biografie online (J. S. Bach Biographie online) → Wirkungsorte → Mühlhausen → Kirche Divi Blasii → Vorschlag zum Umbau der Orgel. URL: <https://jsbach.de/bachswelt/dokumente/1708-februar-muehlhausen-js-bachs-disposition-fuer-den-umbau-der-orgel-der?backlink=%2Forte&selector=%23hot5%20a!%2Fbachorte%2Fkirche-divi-blasii>

Folgende Aspekte geben einen zusammenfassenden Überblick über Bachs Verständnis von Gravität:

1) Mühlhausen (Bach wirkte dort an St. Divi Blasii 1707 bis 1708):

Im Hauptwerk fordert Bach *anstatt der Trompette* [8'] ein *Fagotto 16'* [...] *zu allerhand inventinibus*;

im Pedal fordert er *32 Fuß Sub Bass* sowie *neue und größere Corporibus* für den *Posaunen Bass* [siehe oben].

2) Weimar:

An seinem Amtssitz als Hoforganist (1708 bis 1717) sorgt Bach u. a. für einen neuen Untersatz 32' (siehe Umbau durch Heinrich Nicolaus Trebs 1712).

3) Disposition (vermutlich) für die 1732 durch Heinrich Gottlieb Herbst erbaute Orgel der Schlosskirche in Lahm im Itzgrund:

Die dortige zweimanualige Orgel enthält im Pedal Quint Grosso 12' sowie Posaune 32'.

4) Naumburg, St. Wenzel (1746):

Bach veranlasste oder goutierte den Bau von Posaune 32' im Pedal sowie im Hauptwerk den Bau von Bombard 16', Principal 16' und Quintatön 16'.

Die Wertschätzung der Posaune 32' in Mitteldeutschland und insbesondere in Thüringen zeigt sich beispielsweise auch an der Orgel zweimanualigen Orgel in Gauerstadt, erbaut um 1800 von Johann Caspar Haueis und Johann Georg Hofmann. Zugunsten der Posaune 32' verzichtete man auf Posaune 16. Damit nahm man die Octav-Lücke zur Pedal-Trompete 8' in Kauf.

SZENENWECHSEL III

Das Stichwort Gravität weist in diverse sehr grundsätzliche Richtungen. Dies macht sich insbesondere fest am astrophysischen Aspekt der Gravitation fest und führt von dort zu Stichworten wie Schwerkraft, Tag und Nacht sowie zu Aspekten, in denen Gewicht bzw. Gewichtung eine wesentliche Rolle spielen.

1) Gravitation:

Gemäß der Entdeckung durch Isaak Newton (1643 – 1727) gilt die Schwerkraft als Grundprinzip kosmischer Kräfteverhältnisse, woraus sich jedwede physikalisch messbare Kraft unserer irdischen Verhältnisse herleitet und bemisst. Daraus: Tag und Nacht und der Übergang zwischen beiden Extremen als Dämmerung.

2) Das Stundengebet der monastischen Kultur:

Die Ordnung im Tagesablauf der Stundengebete ist: *Laudes, Mittagshore (Terz, Sext, Non), Vesper, Complet*.

3) Aufführungspraxis:

Thesis und Arsis als Wechselverhältnis zwischen Betonung und Nicht-Betonung, auch ‚Senkung‘ und ‚Hebung‘ oder Akzent und Nicht-Akzent; daraus: Auf der Ebene der Musiktheorie, der Musikästhetik und der Musikgeschichte wird der Vergleich von Musik und Sprache immer wichtiger (vgl. Thrasybulos Georgiades, ‚Musik und Sprache: Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe‘; Berlin / Göttingen 1954); Nikolaus Harnoncourt, ‚Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis‘; Salzburg 1982). Für Sprache gilt grundsätzlich die Unterscheidung zwischen gesprochener Sprache (Prosa) und dem künstlerisch gestalteten Versmaß (*Jambus*,

Trochäus, Daktylus; der Hexameter). Künstlerische Rezitation ist Deklamation. Deklamation zielt auf Deutlichkeit ab. Deutlichkeit wird durch phonetisch wirksame Gewichtung generiert. Im Sprachgebrauch korreliert dazu das Wort *gravierend* = schwerwiegend.

4) Etymologisch:

Eine *Gravur* (18. Jh. mittel-niederländ.: *graven* und franz. *graver* = eingraben; daher dt.: Graben; Grab) hält gewichtige Gedanken oder Sachverhalte fest. Auch gibt es den Sprachgebrauch, dass sich etwas *ins Gedächtnis eingegraben* hat.

5) Verlust des geozentrischen Weltbildes:

5/1) Geistesgeschichtlich: Der Wechsel vom Mittelalter zur Neuzeit bedeutet einen gravierenden epochalen Wandel. Er geht einher mit den grundlegenden Entdeckungen in der Astronomie und bewirkt den Wechsel vom geozentrischen zum anthropozentrischen Weltbild. Mental bedeuteten die neuen astronomischen Erkenntnisse aufgrund dessen, dass die Vorstellung, die Erde sei Zentrum des Kosmos, aufgegeben werden musste, eine gravierende Erschütterung in Glaubensfragen und ebenso in der eigenen Selbstgewissheit.

5/2) Psychologisch: Aufgrund des Verlustes des geozentrischen Weltbildes war eine gänzlich neue Art der *Selbstvergewisserung* notwendig geworden. In der Musikgeschichte beobachtet man eine gewisse Zeit später die Ablösung der Tenor-Zentrierung der niederländischen Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts durch das Generalbassprinzip des 17. und 18. Jahrhunderts. So schafft sich die musikalische Kunst ihre Art der Selbstvergewisserung anhand der *Gravitas*. Zugleich aber artikuliert sie anhand des ‚Drama per musica‘, des *Stylus phantasticus* und des *Stile concitato* eine neue Art der Affekthaltigkeit, wie sie in Musik zuvor noch vollkommen unbekannt war.

5/3) Musikgeschichtlich: Zu Beginn des 17. Jahrhunderts werden die neuen affektgeladenen Stilprinzipien wie beispielsweise das *Recitativo* und das monodische Prinzip der *Aria* insbesondere durch die ‚Florentiner Camerata‘ verwirklicht. Dafür schuf die Renaissancezeit, die mit der Rückbesinnung auf die griechische und römische Antike einherging, insofern musikgeschichtlich eine wesentliche Voraussetzung, als damit auch die Rückbesinnung auf die griechische Dramentheorie einherging.

5/4) Dramentheoretisch: Die griechische Tragödie und deren Konzept von Krisis und Katharsis sowie der Peripetie als dem dramatischen Wendepunkt führt zu Beginn des 17. Jahrhunderts zum ‚Drama per Musica‘ und von dort zu Oper und Oratorium sowie davon ausgehend zur Kantate. Das Konzept der ‚Erregung der Affekte‘ lautet:

5/4.1: Erregung von ‚Furcht und Mitleid‘, um von dort zur Katharsis als einem Akt der inneren Reinigung zu gelangen;

5/4.2: Das Momentum der Peripetie ist das dramatische Schlüsselmoment, der ‚Dreh- und Angelpunkt‘, denn hier ist der Ort der Entscheidung darüber, ob der Held gewinnen oder verlieren, also scheitern wird.

5/4.3: Anhand der Peripetie als dem dramaturgischen Zentralmoment ist einsichtig, dass ‚Erschütterung‘ ein Teil dieses Konzeptes der Selbstvergewisserung ist. Erschütterung vs. *Gravitas* ist dann rhetorisch im Konzept des Widerstreits von *Confutatio* und *Confirmatio* als ein Widerstreit von Kräften verankert. Folgt man den Ausführungen hierzu in Johann Matthesons Schrift ‚Der vollkommene Kapellmeister‘ (1739), so ist dieser Widerstreit der Kräfte eingebunden in den Verlauf der sechs Redeteile *Exordium und Narratio* (Einleitung), *Propositio* (Hauptteil), *Confutatio und Confirmatio* (Aspekte der Widerlegung und Aspekte der Bekräftigung) sowie *Peroratio* (abschließende Bekräftigung).

5/4.4: In der Bibel hat die Peripetie ebenfalls einen zentralen Ort als die frohe Botschaft über die Errettung des Menschen aus Schuld, Not und Todesnot durch die Kraft der Auferstehung Jesu Christi von den Toten. Die Passio Jesu wird vielfach in Passions-Oratorien ausgestaltet. Der Ort der Peripetie erfährt dabei biblisch einmal eine geistliche und einmal eine weltliche Verortung: Einmal fordert der Hohepriester Kaiphas von Jesus Klarstellung, einmal der römische Statthalter Pilatus. Beide Male könnte Jesus freikommen, doch indem Jesus bekennt, dass er der Sohn Gottes ist, zieht dies unausweichlich sein Todesurteil nach sich. Am Ort der Peripetie vernimmt man in Bachs Matthäuspassion dann die Arie *Aus Liebe will mein Heiland sterben*.

6) Musiktheoretisch:

Wiewohl seit der griechischen Antike das Versmaß als literarisches Gestaltungsprinzip in der gebildeten Welt in Gebrauch war, wird in der monastischen Kultur der Gregorianik wie generell im Liturgiegesang das metrisch nicht gebundene „freie“, also schweifende Prinzip der musikalischen Zeitgestaltung angewandt. Im Zuge der Renaissancezeit kommt es – jenseits volkstümlicher Tanzmusik – im Abendland zur Herausbildung polarer Gestaltungsprinzipien wie insbesondere des Taktus als Ablösung schweifender Prinzipien wie insbesondere der Gregorianik. Noch in der Vokalpolyphonie der Niederländer (siehe dazu: Knud Jeppesen 1892 – 1974, Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie, Leipzig 1930 / 1935) hat bis Ende des 16. Jahrhunderts die Einteilung von Partituren durch Taktstriche noch immer weit eher die Aufgabe, eine optische Ordnung im Sinne von Synchronizität herzustellen und meint noch nicht eine stärkere Hervorhebung des Taktakzentes, denn die einzelnen Sänger agieren ihrerseits lediglich anhand von Stimmbüchern der einzelnen Stimmlagen (*Tenor, Altus, Bassus, Diskant*). Siehe dazu: Siegfried Hermelink (1914 – 1975): *Dispositiones modorum* (1960). Ab dem 17. Jh. begegnet man dann im Zuge einer Dramatisierung musikalischer Verläufe der *Seconda prattica*. Zugleich gewinnen Taktakzent und Bassbetonung ebenso wie andererseits die freie Deklamation innerhalb des *Stylus phantasticus*, sofern es dem jeweiligen Affekt dient, immer mehr und mehr an Präsenz.

7) Das 17. Jh. schafft eine Polarisierung musikalischer Parameter:

7/1) Die Polarität metrisch gebundener Aufführungspraxis als *prima prattica* vs. metrisch freier Aufführungspraxis (*Seconda prattica* als „*Stylus phantasticus*“);

7/2) Konsonanz vs. Dissonanz spitzt sich im Stimmungssystem der Mitteltönigkeit zu (1/4-Komma zu als Gebrauch von 8 reinen Terzen vs. 4 zu großen Terzen als verminderte Quartan).

7/3) Der nächste Epochenschritt führt dann in Fischers *Ariadne Musica* zum erstmaligen Gebrauch neuer Tonarten wie insbesondere der Tonart cis-Moll und der enharmonischen Polarität

c-e
X
e-his;

dies wird bei Fischer deutlich am Vergleich des Beginns von *Praeludium C-Dur* vs. *Praeludium cis-Moll*.

Dass Bachs *Das Wohltemperirte Clavier* dessen Antwort auf Fischer, zeigt sich in vielfältiger Weise, so in WK I anhand der Hervorhebung der Fuga cis-Moll anhand von drei Soggetti, anhand von Soggetto I in der Formulierung cis-His-e-dis-cis und anhand von 115 Takten als der längsten Fuge innerhalb des WK I.

In Bachs WK II bezieht sich Fuga E-Dur in Tonart, Themenwahl und Taktart auf Fischers Fuga E-Dur der *Ariadne Musica*. In beiden Werken repräsentiert sie anhand des Notas in 4/2

das Momentum der *Gravitas*. Im formalen Aufbau des WK II stellt Fuga E-Dur anhand von notiertem 4/2-Takt vs. real gegebenem 3/1-Takt zugleich eine paradoxe Klimax dar. Von dort aus kommt man für die Stellung der Fuga E-dur in 4/2 vs. 3/1 sowie aufgrund der Tatsache, dass nun mit Praeludium e-Moll erstmals ein Stück in 3/8 erklingt, zu folgender Polarität:

C-E [4/4 – 4/2 vs. 3/1] – e-G [3/8 – 3/8] – g-h [4/4 – 3/8]

7/4) Dissonanz wird als *schwer*, hingegen die Konsonanz als Auflösung der Dissonanz als *leicht empfunden* (siehe 7/8: *Punctus contra punctum*).

Für Bachs Gebrauch der Enharmonik steht gleichsam paradigmatisch insbesondere dessen *Phantasie g-Moll für Orgel*. Dort begegnet man der Verwechslung von b in ais als Wechsel *Exclamatio* vs. *Leitton* sowie von fis in ges als Wechsel *Leitton in Moll-Terz*.

7/5) Bassus vs. Diskant bedeutet eine Polarisierung, die mit den Neuerungen des 17. Jahrhunderts und dem nun beginnenden ‚Generalbass-Zeitalter‘ einhergeht. Insbesondere in *Recitativo* und *Aria* findet das Prinzip ‚Bassus vs. Diskant‘ oder ‚Bassus vs. zugehöriges Stimmengefüge‘ ihren Niederschlag.

7/6) Tutti vs. Solo bzw. Ripieno vs. Concertino bedeutet eine Polarisierung, die mit den Neuerungen des 18. Jahrhunderts und Namen wie Corelli und Vivaldi einhergeht.

7/7) Polyphonie vs. Homophonie bedeutet eine Polarisierung, die erst ab den Neuerungen des 17. Jahrhunderts möglich wird. Im Momentum der Homophonie erfährt der Generalbass, der keinesfalls nur vertikale, sondern auch anhand der Klauselbildung horizontale und somit polyphone Ebenen aufweist (siehe dazu das Lehrvideo von Edoardo Bellotti; vgl. auch weiter unten Pkt. 12), aber auch der Cantionalatz und die Art der Begleitung des Kirchenliedes im Gemeindegesang eine besondere Zuspitzung.

7/8) Das Prinzip ‚Punctus contra punctum‘ ist Inbegriff des polaren Prinzips als Vermittlung zwischen Gegensatzpaaren wie höher vs. tiefer / führende Stimme vs. Kontrapunkt / Konsonanz vs. Dissonanz und Konsonanz als Auflösung der Dissonanz (siehe 7/2);

Weitere Ebenen des Prinzips ‚Punctus contra punctum‘ als einer Spannung aus Polarität und Einheit sind:

7/9) vertikal gerichtete *Gravitas* vs. horizontal gerichtete Deklamation und Cantabilität;

7/8) gerader Takt vs. ungerader Takt;

7/9) Taktakzent vs. Synkope = Gegenakzent;

7/10) unterschiedliche *Tempi* und dazu korrelierende Figuren;

7/10.1: Tempowahl und Figurensprache führt zu unterschiedlichen Affekten;

7/10.2: Es tritt *Gravitas* und tänzerische Leichtigkeit in ein neues polares Verhältnis;

7/11) In Oper vs. geistliches Konzert, Kantate, Oratorium treten weltliche und geistliche Musiksprache in ein Verhältnis.

7/12) Ab dem 16. Jahrhundert entwickelt die Instrumentalmusik zunehmend eigenständige Idiome; diese Idiome führen zu einer neuen Art der Polarität zwischen Vokalmusik und Instrumentalmusik.

7/13) Im Fugen-Typus der von Italien her entwickelten *Canzona alla francese* wird das Soggetto in zwei Teilen, nämlich einmal im geraden und einmal im ungeraden Takt durchgeführt. Die Orgeltoccata, wie sie sich in der zweiten Hälfte des 17. Jh. in Norddeutschland herausgebildet hat, bildet diese Polarität die Grundlage von in der Regel zwei fugierten Abschnitten. Die norddeutschen Orgelmeister kamen nun aber zusätzlich auf die Idee, diese beiden Fugen gleichsam einzuhegen mittels eines toccatierenden Anfangsteils, eines häufig rezitativisch geprägten Mittelteils sowie eines bekräftigenden und abrundenden Schlussteils (vgl. oben Pkt. 7/1). Im Typus der norddeutschen Orgeltoccata werden somit alle seinerzeit bekannten und wechselseitig polaren Stilmittel in einer sehr grundsätzlichen Weise bewusst versammelt und so gebündelt, dass nun wiederum Polarität die einzelnen Abschnitte

in ein antithetisches Verhältnis setzt, jedoch zugleich anhand der Grundsätzlichkeit dieses Verbundsystems und ihrer immanenten Symmetrie eine übergeordnete Einheit entsteht.

8) Der Basso ostinato: Im Zuge dessen, dass der Bass in Form des Generalbasses das 17. und 18. Jahrhundert als Momentum der Gravititas wesentlich mitprägt, kommen geradtaktige Bassgerüste auf. Im Barock gibt es kaum einen Komponisten von Rang, der hierzu nicht seinen Beitrag geleistet hätte. Man konstatiert in den Basso-Ostinato-Kompositionen Ciaccona, Chaconne oder Passacaglia zumeist den ungeraden Takt in $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{2}$ (Ausnahme: Juan Cabanilles, Passacalles in d) und demgegenüber ausnahmslos Verläufe anhand vier- oder achtaktiger Modelle. Eine große Ausnahme unter den Basso-ostinato-Kompositionen ist die mit Einleitung, Zwischenspielen und Coda ausgestattete Komposition Bachs *Wir glauben all an einen Gott* aus ClavierÜbung III. Der Basso ostinato ist dabei der metrische Regelfall – in deutlich später Zeit greift hier der Begriff der Phrase –; die fugierten Abschnitte des Stückes sowie die Quintfallsequenzen sind demgegenüber in ihren Verläufen deutlich weniger vorhersehbar, woraus sich eine Reihe energetischer Aufladungen ergeben.

Der Aspekt der Gravititas wird in Bachs Passacaglia c-Moll dadurch auf das Äußerste zugespitzt, als in Takt 8 des Basso ostinato Tiefton C erreicht wird. Meines Erachtens sollte dieser Ton – der m.E. mit der Signatur *letzter Stundenschlag* einhergeht – eine klare Zentrierung durch Betonung erfahren. Konsequenz: Takt 1 führt zu Akzent in Takt 2, sodass daraus jeweils ein deutlicherer Taktakzent auf Takt 2, 4, 6 und 8 fällt. Auf Tiefton C würde in Erwägung der *semantischen Aufladung* dabei das Hauptgewicht entfallen. Von Interesse ist dabei die Beobachtung, dass allen Takten 1 bis 7 stets ein Auftakt vorangestellt ist, nur nicht Takt 8.

9) Das ‚atmende‘ Prinzip:

Heinrich Bessler (1900 – 1969) arbeitet in verschiedenen Aufsätzen zu Fragen der Metrik das zweitaktige Prinzip als tragende Ebene heraus; hierzu zieht er beispielsweise Bachs Ostinathema der Passacaglia c-Moll heran (Bessler, *Bach als Wegbereiter*, S. 5; Ernst Apfel und Carl Dahlhaus, *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik*; Hugo Riemann, *Rhythmik und Metrik*, S. 21, 23, 25; *Große Kompositionslehre*).

Im Plädoyer für das zweitaktige Prinzip, das er das ‚atmende Prinzip‘ nennt, argumentiert Bessler gegen die Idee, dass der Taktakzent in jedem Takt gleich stark hervorzuheben sei. Mit Blick auf meine Ausführungen zu Pkt. 8 und Tiefton C der Passacaglia eröffnen sich hier nächste Diskurse (siehe Pkt. 10). Einerseits möchte ich Besslers These klar dahingehend unterstreichen, dass im gegebenen Fall nur jeder zweite Takt eine vernehmbare Betonung erhalten sollte. Zugleich aber sehe ich aufgrund von Tiefton C die Notwendigkeit, dass nicht die Takte 1, 3, 5 und 7, sondern die Takte 2, 4, 6 und 8 eine Betonung erfahren.

10) Aus dem von Heinrich Bessler entwickelten Ansatz ergeben sich, wie u. a. aus den Punkten 8 und 9 hervorgeht, nächste Diskurse:

10/1) Da hieraus ganz offensichtlich eine Differenzierung in Richtung Artikulation (gebundenes vs. dichtes vs. offenes Spielen) und gradueller Handhabungen des Taktakzentes erwächst, bedeutete Besslers Standpunkt historisch gesehen eine Abwehr des seinerzeit generell verbreiteten nivellierenden Legatospiels.

10/2) Besslers Standpunkt, in die Handhabung des Tactus-Prinzips an sich zu insistieren, dieses jedoch aus sich heraus weiter differenziert als ein ‚atmendes Prinzip‘ gehandhabt sehen zu wollen, sieht sich im Zuge der Entwicklung von Aufführungspraxis seit den 1980er Jahren einem Standpunkt gegenüber, der den Taktakzent zum Generalprinzip erhebt. Doch ist es in meinen Augen ein Trugschluss zu glauben, dass jedem Taktakzent die gleiche Bedeutung zukommen sollte, denn dann wäre das Ergebnis die Reduktion auf Marschmusik.

11) Die Sarabande und die Gavotte als die großen Ausnahmen:

Unter den Tanzsätzen erhält die Sarabande zusätzlich zum Hauptakzent einen Gegenakzent auf Taktteil 2. Im Sinne der semantischen Aufladung und im Wissen darum, dass Johann Sebastian Bach den Sarabande-Rhythmus jenseits von Suite oder Partita in seinen freien Stücken wie in Choralbearbeitungen gerne heranzieht, sehe ich folgende Semantik als gegeben an: Der Tactus hat drei Zählzeiten, wobei ausnahmsweise auch die Zwei innerhalb des Sarabande-Rhythmus eine generelle Betonung erhält. Die Drei und die Zwei innerhalb der Drei ist bei Bach konnotiert mit der Heiligen Trinitas und einer Verneigung vor Christus. Denn in Christus erkennen Christen den Sohn Gottes und den Heiland der Welt: *Wer mich sieht, der sieht den Vater* (Joh. 14, 9).

Als Beleg hierfür darf gelten: WK I, Præludium es-Moll in 3/2. Kein anderes Stück des WK I steht in dieser Taktart; nur allein dieses Stück hat Bach innerhalb seines gesamten Œuvres in der Tonart es-Moll gesetzt.

12) Generalbass und Polyphonie:

Edoardo Bellotti sieht, ausgehend von Lehrtraktaten wie Spiridionis a Monte Carmelo (1615 bis 1685, gest. in Bamberg; sein bürgerlicher Name ist Johann Nenning), Nova Instructio 1670 / 1671, dass die Lehre des Generalbasses immer mit der Lehre polyphoner Stimmführung und Klauselbildung einherging (vgl. dazu weiter oben Pkt. 7/7). Dieses Lehrbuch ist als fiktiver Dialog zwischen Lehrer und Schüler gestaltet. Das satztechnische Denken wird dort dahingehend geschult, dass dieser zur gleichzeitigen Handhabung des horizontalen und des vertikalen Klangprinzips im Sinne einer beständigen Wechselwirkung von Polyphonie und Homophonie befähigt wird.

13) Partimentospiel:

Das Partimentospiel dient seit dem Übergang zum 18. Jahrhundert der Lehre der Improvisation. Beispielsweise werden fugierte Sätze nur bis zur Zweistimmigkeit notiert. Dann erfolgt eine sehr sparsame Andeutung der weiteren thematischen Einsätze in der Zuordnung zu Generalbass-Ziffern. Bei Pasquini finden sich Sonaten für zwei Tastenspieler in Partimento-Manier. Dabei wird der Satz improvisatorisch angereichert. Eine ähnliche Praxis wird man im Notat der Orgelkonzerte Händels annehmen dürfen. An diesen Beispielen wird deutlich: Strenge – horizontal gedachte – Satztechnik steht in permanenter Wechselwirkung zu – vertikal gedachtem – Generalbass und wurde so pädagogisch vermittelt.

14) Das Phänomen der Synkope:

Das Wesen der Synkope und der Vorhaltbildung als ein Moment der Gravitas in der Wirkung von ‚Spannung‘: Griech. *synkopein* heißt im Wortsinn *zerschlagen*. Am Beispiel der niederländischen Vokalpolyphonie bis hin zu einem Soggetto wie dem der sog. dorischen Fuge von J. S. Bach, BWV 538, wird deutlich, dass eine Reihung von Synkopen prinzipiell ohne Begrenzung als Dauerzustand musikalischer Spannung denkbar wäre, dem musikalisch nur dadurch Einhalt geboten werden kann, indem sich erneut ein Akzent auf metrisch schwerer Zeit einstellt. Damit geht dann musikalisch die Klauselbildung einher.

14/1) Ich empfehle dazu folgende Übung: Deklamieren sie das Soggetto der Orgelfuge in d von J. S. Bach. Gehen Sie dann nicht zum abschließenden Grundton d, sondern deklamieren sie improvisatorisch weitere Synkopen. Sie werden feststellen, dass sich nun anhand des synkopierten Rhythmus gleichsam ein Schwebезustand einstellt und dass der Übertritt in den *Schwerpunkt* willentlich herbeigeführt werden muss.

14/2) Im Tonsatz ist das Momentum der Synkope mit der Satztechnik des *Durezza e ligature* unmittelbar verknüpft. Diese Satztechnik ist Inbegriff einer organistischen Praxis des *gravitätischen Spiels* auf der Orgel.

15) Punctus contra punctum:

In der Synkope verwirklicht sich insbesondere im Verhältnis zweier Stimmen das Prinzip von *Punctus contra punctum*. Bereits im Wort *Kontrapunkt* ist aufgrund des intendierten antithetischen Prinzips der Gegenbewegung das Momentum der Energetik und aufgrund der Majorität von Soggetto gegenüber der Minorität von Kontrapunkt das Momentum der Gravitatis impliziert. Dem trägt insbesondere die *Fugue grave* als Ausprägung des Ricercar-Typus Rechnung.

16) Das Capriccio:

Dieser Fugentyp intendiert, wie sein Name sagt, Überraschung und Regelbruch. Es wird damit ein Gegenüber geschaffen, indem ein allgemein zu unterstellender Erwartungshorizont und unerwartete Besonderheiten, die sich allerdings dann zumeist an den aufmerksamen Kenner richten, zueinander ins Wechselverhältnis treten. Das Besondere ist als Abweichung von der Regel ‚gravierend‘ und somit eine Spielart der Gravitatis.

17) Das Prinzip der Klauselbildung:

Der musikalische Satz sucht sich gerne auf metrischer Ebene durch Synkopen und auf harmonischer bzw. polyphoner Ebene durch Vorhaltbildung in seinem Gehalt anzureichern. Zudem wird dadurch wird das musikalische Fortschreiten als ‚spannungsreich‘ erlebt. Spannung bedeutet dann auf psychologischer Ebene: Das prinzipiell Schwingende des musikalischen Verlaufs wird insbesondere mittels Synkopen oder Vorhalte ‚aufgehalten‘, als ob sich ab und an kleine Hindernisse in den Weg stellen würden. Die Klauselbildung ist demgegenüber dann eine Art ‚normatives Prinzip‘, das gewissermaßen ‚Ordnung‘ schafft, indem es im Unterschied zum Besonderen das Allgemeine vertritt und als Regulativ wahrgenommen wird. Doch im nächsten Schritt kann der Komponist – wie es an Bachs *Tocatta F-Dur* in musikgeschichtlich singulärer Weise deutlich wird – nun auch die Erwartungshaltung, die diesem Regulativ durch den Hörer entgegengebracht wird, einmal bestätigen und einmal mittels *Trugschluss* als der *Clausula fugita* enttäuschen. Das Momentum der Gravitatis wird an einem Kommentar Mendelssohns hierzu deutlich, wenn er am 3.9.1831 aus Sargans schreibt: *Die f Dur Toccata mit der Modulation am Schluss klingt als sollte die Kirche zusammenstürzen. Das war ein furchtbarer Cantor.*

...Wenn eine Kirche einstürzt, so ist dies letztlich eine Frage der Gravitatis...

An Texten von Kantaten Bachs wie *Der Schluss ist schon gemacht* oder *so schlage doch, du letzter Stundenschlag* liegt nahe, die *Clausula* im Wortsinn von *claudere* = *schließen* als Figur einzusetzen. Von dort komme ich beispielsweise zur Signatur *Letzter Stundenschlag*.

WK I, Fuga a-Moll: Das Momentum des Regelbruches in der 118. Halben dieses Stückes im Verlauf des 22. Themenauftritts führt anhand der Signatur *anstelle von* zu etwas, was in Bachs Schaffen von singulärer und somit erheblicher und gravierender Bedeutung ist. Die hermeneutische Aufarbeitung dessen ist andernorts zu leisten (siehe: ‚Hermeneutik zu J. S. Bach, Feature 6). Hier nur so viel:

Sichtbar / hörbar ist im Verlauf des Xten Inversus-Auftrittes als dem 22sten Themenauftritt:
g-fis‘-h‘ anstelle g-fis‘-a‘,
daher: Regelbruch.

Sinnstiftende Aufklärung dieses Regelbruches ergibt sich erst anhand des
‚Schrittes *Darüber hinaus*‘
als einem Schritt vom *Sichtbaren und Hörbaren in den Vorstellungsraum*,
der unsichtbar bleibt und nur dem inneren Ohr erfassbar wird.

Vollzieht man in diesem Sinne nun am konkret vorliegenden Regelbruch
g-fis'-h'
im Geiste dessen erneute Inversion als
e'-f-c,
so ergibt sich im Geiste der Ansatz zu Diskant- und Bassklausel.
Die Tatsache, dass das Momentum des Regelbruches
in der 118. Halben dieses Stückes im Verlauf des 22. Themenauftritts
seine Verortung erfährt, kann nun auf semantisch-hermeneutischer Ebene anhand von
Psalm 118, 22

als eine Grundaussage über den Heilsplan Gottes überführt werden.

Man kann somit zu folgender Begriffskette gelangen:

Thesis: Verworfen – zum Eckstein geworden – biblische Grundaussage – Gravititas –

Antithesis: Musikalische Beispielebene als

Visibilium (Regelbruch g-fis'-h') – Invisibilium (im Geiste: e'-f-c) –

Verortung in WK I, Fuge a-Moll in deren 118. Halben im Verlauf des 22. Themenauftritts –

Synthese: Rückschluss

a) auf Ps. 118, 22 – daraus: e'-f-c als Bass-Diskantklausel; daraus:

Kadenz als Symbolum der Metapher *Eckstein*;

b) Begriffskette Klauselbildung – Abschluss – Bekräftigung – Gravititas

Dabei enthält diese Sicht ihre besondere semantische Aufladung dadurch, dass die Metapher *Eckstein* die Bezeichnung dafür ist, was einem Bauwerk letzte Stabilität verschafft – Stabilität = Wirkkraft = Gravititas –; doch im Falle der Fuga a-Moll ergibt sich diese Wirkkraft im Geiste als eine Kraft, die sich dialektisch verhält zu den realen Kräften, wofür der Regelbruch g-fis'-h' steht.

18) Thesis und Arsis als Prinzip von ‚Spannung und Entspannung‘, von ‚aktiv und nicht aktiv‘ (siehe dazu auch den zweitletzten Absatz unter ‚Szenenwechsel I‘):

Künstlerisch artikulierte Sprache unterscheidet Versmaß und Reim im Gedicht oder Lied von Prosa im Roman oder im Essay. Diese beiden Kategorien sind damit von der alltäglich gesprochenen Prosa unterschieden. In jeder Art der Artikulation von Sprache gibt es betonte und nicht betonte Silben, genannt Thesis und Arsis. Da jedem Reden, das sich mitteilen möchte, eine Intention zugrunde liegt, ergibt sich Erwartung und somit Spannung. Wenn Spannung stetig anwachsen würde, wäre dies ein Sonderfall. Der Normalfall tendiert zum Ausgleich zwischen Spannung und Entspannung. In der Antike ist die Rede als eine *Kunst*, die man *Rhetorik* nennt, ein zentraler Gegenstand des gesellschaftlichen Lebens. Seinen Ausgangspunkt hat die Rhetorik in der Verteidigungsrede vor Gericht: Nur wer rhetorisch überzeugt, kann Richter und Geschworene dazu bewegen, eine Anklage fallen zu lassen und den Beschuldigten gegebenenfalls vor dem Tod zu bewahren.

Das Aufmerksam-machen auf das rhetorische Prinzip war ein wichtiger Ausgangspunkt der historisch informierten musikalischen Aufführungspraxis der vergangenen fünfzig Jahre. Hier verdient Nikolaus Harnoncourt für seine Schrift „Musik als Klangrede“ oder die unter Helmut Walcha verfasste Dissertation „Die Wiedergabe der Orgelwerke von Johann Sebastian Bach“ von Jakobus Kloppers noch heute Dank und Aufmerksamkeit.

Um aber dem Gefüge von Thesis und Arsis künstlerisch gerecht zu werden, bedarf es der subtilen Differenzierung und einer angemessenen Handhabung von Deklamation. Dabei ist die oberste Aufgabe, musikalischen Verläufen als einem Gewebe zu begegnen. Begreift man Musik als eine Beispielebene, so werde ich über die Metapher ‚Gewebe‘ zu einer Metapher ‚vom Grundsatz her‘ geführt, wie ihn Bach in seiner Kantate *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*

BWV 106, die unter dem Namen *Actus tragicus* bekannt ist, geschrieben hat: *In ihm weben, leben und sind wir* (Apg. 17, 28). Und es führt mich zum Gedanken *Als sei Klang ein Wesen*, der im Zuge einer Orgelweihe an der Musikhochschule Trossingen und der darauffolgenden Tagung zum Thema ‚Neue Orgelmusik‘ 1997 das Motto war. Daher empfehle ich, in Fragen der Handhabung von Tasten eine Haltung, die ich ‚aktiv und nicht aktiv‘ nenne.

19) Bachs Schulung einer *cantablen Art des Spielens*:

Diese Worte verwendet Bach in der Vorrede zu seinen 15 Inventionen und 15 Sinfonien. In der Urschrift finden diese Stücke sich – allerdings anders aufgereiht – im Klavierbüchlein für W. Fr. Bach, begonnen am 22. Januar 1720. Somit dürfte Bach seinen ältesten Sohn wie auch seine anderen Kinder vorzugsweise in der ‚cantablen Art des Spielens‘ unterrichtet haben. Später wird C. Ph. E. Bach über seinen Traktat ‚Die wahre Art, das Clavier zu spielen‘ sagen, dass er alles von seinem Vater gelernt habe. Was könnte die cantable Spielart mit dem Aspekt der ‚Gravitas‘ zu tun haben? Meine Antwort: Deklamation, Dynamis, aktiv und nicht-aktiv sind Kennzeichen der ‚cantablen Art‘ und sind zugleich eine Konkretion von Energetik und Gravitas.

20) Das vollgriffige Accompagnement:

An der insbesondere durch Johann David Heinichen (1683 – 1729) überlieferte Generalbasspraxis (Der General-Bass in der Composition 1728), in der er *das vollgriffige Accompagnement* beschreibt, wird deutlich, wie klar sich das Bass-Prinzip in Richtung des 18. Jahrhunderts immer mehr als die neue bestimmende Kategorie durchsetzt. Dabei geht es entwicklungsgeschichtlich zunehmend um die Frage, wie groß der je nach Art des Satzes individuell gestaltete Anteil polyphoner oder homophoner Prinzipien ist und wie sich demnach das Verhältnis zwischen beiden Prinzipien jeweils darstellt. Dabei bildet sich Polyphonie als ein Gewebe melodischer Verläufe als Korrelationen im Bereich der Horizontale ab, während der auf dem Generalbass gegründete Zusammenklang als vertikale Ordnung ab.

21) Aspekt der Generalbasspraxis bei Bach:

Gemäß der Idee des vollgriffigen Accompagnements gestaltet Bach beispielsweise im langsamen Satz der Flötensonate h-Moll den dort ausgeschriebenen Generalbass. Der aufführungspraktische Umgang mit dem Generalbass als Genre des 17. und 18. Jahrhunderts hat von Land zu Land, ja von Komponist zu Komponist unterschiedlichste Differenzierungen hervorgebracht und ist daher ein eigenständiges Gebiet von Forschung und Lehre (siehe dazu insbesondere: Jesper Christensen, Die Grundlagen des Generalbassspiels im 18. Jahrhundert, Kassel 1992).

In diesen Zusammenhang gehört auch das Überlegato am Cembalo, insbesondere im Bass. Es ist absolut üblich, bei Dreiklangbrechungen ein Überlegato anzuwenden. Im Bass führt die Applikation zu einer Unterstreichung des Aspektes der Gravitas.

22) Obligates Pedalspiel:

Im Laufe des 17. Jahrhunderts emanzipiert sich in Norddeutschland das Pedalspiel an der Orgel. In seiner Schulzeit in Lüneburg lernt J. S. Bach – man denke an Georg Böhm's Orgelpräludium C-Dur und seine ab dort entstehenden Abschriften norddeutscher Orgelmusik – die Großrahmigkeit des Pedalsolos und die Anforderung des obligaten Pedalspiels kennen. Im Vorwort zu seinem *Orgelbüchlein* weist Bach explizit auf die Anforderung des obligaten Pedalspiels hin.

Eine Sonderform des obligaten Pedalspiels ist das Spiel mit Doppelpedal. Ich leite die Idee des norddeutschen Doppelpedalspiels so her: In Frankreich kennt man seit dem 16. Jh. den Vortrag eines Cantus firmus durch die kraftvollen brillanten Zungenstimmen im Pedalwerk, begleitet durch ein Plein Jeu im Grand d'Orgue. Der Cantus firmus ist eine Tenor-Stimme, grundiert durch einen Bass als tiefster Stimme des Grand Jeu. Da beide Stimmen gravitätischer Art sind, können nun nicht nur eine, sondern beide Stimmen im Pedal erklingen, wenn dieses, wie es in Norddeutschland der Fall ist, entsprechend ausgelegt ist (siehe auch Pkt. 24: a due bassi).

Bachs sechs Triosonaten für Orgel stehen im pädagogischen Konzept des obligaten Pedalspiels die Spitze. Im Unterschied zu den hierzu korrelierenden Stücken in Bachs Kammermusik als Sonaten mit obligatem Cembalo und Violine, Flöte oder Viola da Gamba als Partner muss die Frage erlaubt sein, wer – außer Wilhelm Friedemann Bach – unter Bachs Söhnen oder Bachs Schülern in der Lage war, die raschen Stücke der Orgeltriosonaten tatsächlich ausführen zu können, von anderen Organisten ganz zu schweigen. Ein Violoncello könnte in den Flöten- oder den Violinsonaten jederzeit die Basstimme unterstreichen. Doch nun wird derartige Beweglichkeit dem Organisten abverlangt. Hinzukommt nun ein weiterer und in der Tat höchst bemerkenswerter Umstand: Ganz im Unterschied insbesondere zu Georg Philip Telemann hat Bach nur eine einzige Triosonate als barocke Kammermusik im eigentlichen Sinne geschrieben, nämliche eine Triosonate für zwei Soloinstrumente sowie Basso continuo. Es ist die Triosonate c-Moll des Musikalischen Opfers.

23) Triosonaten für Orgel mit 16' als Bassfundament:

In Sonate VI, Satz 1, ergibt sich aus Takt 3 ein klarer Beleg für die 16'-Lage, denn andernfalls entstünde hier kein Quartsextakkord, sondern aufgrund Stimmkreuzung würde sich ein Sextakkord ergeben, der dort aufgrund der Logik des Generalbasses nicht intendiert ist. Zudem spricht die Nähe genau dieses Satzes zur Idee des Concerto grosso ebenfalls für ein 16'-Fundament. Weitere Beispiele finden sich in Satz 2 der Triosonate II c-Moll, Takt 36 bis 38.

Am Beispiel des Mittelsatzes der Triosonata IV e-Moll kann man auch noch einen anderen Reiz entdecken, sofern man sich bei den beiden Melodiestimmen für die 16'-Lage in Streicherregistrierung entschieden möchte: Man würde dann je ein 8'-Streicherregister eine Oktave tiefer spielen und so in diesem Satz eine ergreifende Wirkung erzielen.

Ein frappierendes Beispiel für einen Triosatz ist schließlich Bachs Bearbeitung des Beginns des Concerto d-Moll nach Vivaldi, BWV 596: Nachdem Bach nun in Weimar per Orgelumbau den Untersatz 32' zur Verfügung hat (siehe weiter oben ,Szenenwechsel II), registriert er das Pedal mit 32' und 8', das Manual hingegen mit zwei 4'-Principalregistern. Im Laufe des Satzes lässt er in der linken Hand den Principal 8' hinzutreten, sodass ab da die barocke Triosonate in eine Art *a-due-bassi*-Wirkung umschlägt.

24) A due bassi:

Unter Pkt. 22 war bereits von der äußerst ambitionierten und daher exklusiven Praxis des Doppelpedalspiels in Norddeutschland die Rede. Bei Bach wären insbesondere drei Stücke zu nennen: Der Schluss des Orgelpraeludium D-Dur BWV 532, die Variante BWV 653b *An Wasserflüssen Babylon* der 17 Choräle und die 75 Takte aus Clavierübung III *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* BWV 686. In letzterem Fall greift man in der Praxis gerne zu dem, was man ,niederländische Praxis' nennt: Man spielt im Manual zusätzlich zum notierten vierstimmigen Satz eine fünfte Stimme, die der Tenor-Melodie im Pedal entspricht, als ob man nun diese Stimme exklusiv mit Pedalkoppel erklingen ließe.

Einen Sonderfall des ‚á due bassi‘ ist BWV 660 *Nun komm, der Heiden Heiland* der 17. Choräle. Es handelt sich dabei um einen Triosatz mit coloriertem Cantus firmus, dem zwei absolut gleichberechtigte Bassstimmen unterlegt sind, von denen aber nur die eine im Pedal erklingt. Manche registrieren hierfür je ein Streicherregister in 8‘-Lage und denken dabei an eine Aria mit zwei obligaten Gamben. Ich meine, dass sich auf Basis der insgesamt drei Sätze BWV 659 bis 661 zu diesem Adventslied die Hermeneutik dieser Sätze sich so herleitet: Satz 1 = Strophe 1, wohl auch Strophe 2; Satz 3 *pro organo pleno* = Strophe 5, wohl auch Strophe 4. Bleibt für Satz 2 ‚á due bassi‘ Strophe 3 mit dem Topos *fuhr hinunter zu der Höll / und wieder zu Gottes Stuhl*. Folglich steht hier der ‚stile concitato‘ Pate und die Registrierung könnte im Pedal mit Posaune 16‘ und in der linken Hand mit Fagotto 16‘ ausgeführt werden. Es wäre damit ein Szenario der ‚Hölle‘ gegeben, das dann mit Bachs erster Kantate *Christ lag in Todesbanden* vergleichbar wäre, wo es heißt: *Ein Tod den andern fraß*.

25) Cembalo mit 16‘:

Nachdem im Laufe des 17. Jh. in Norddeutschland zunehmend neben dem obligaten Pedalspiel und des Doppelpedals auch die Grandezza des Pedalsolo in Schwang kam – wobei man, dessen ungeachtet, im Umkreis von Arp Schnitger beispielsweise in Ganderkesee oder Uttum zunächst noch pedallose Orgeln vorfindet, die erst in deutlich späterer Zeit um ein Pedal erweitert wurden –, macht das Pedalspiel auch vor dem Cembalo und dem Clavichord nicht halt – Warum?

Angesichts des schnell verklingenden Tones muss dies ja besonders erstaunen; warum also eine zusätzliche Pedalklavatur? Solche Instrumente waren die Übungsinstrumente der Organisten, denn für das Üben auf einer Kirchenorgel war ja stets ein Kalkant erforderlich.

Um dem Klang einer Kirchenorgel wenigstens ähnlich sowie der Anforderung des obligaten Pedals gerecht zu werden, erhielt das Pedalcembalo und durchaus auch das Pedalclavichord die 16‘-Lage.

Ein nächster Schritt ist dann, auch das Hauptmanual des Cembalos mit einem 16‘-Register auszustatten. Es kann jederzeit für möglich gehalten werden, dass jenes zweimalualige Cembalo, das Bach im Auftrag von Fürst Leopold II. von Sachsen-Anhalt-Köthen bei Michael Mietke (geb. zw. 1656 und 1671; gest. 1719) in Berlin 1718 bestellt hatte und 1719 persönlich dort abholte, ein 16‘-Instrument war. Die große Cadenza des fünften Brandenburgischen Konzertes kann man damit in direkte Verbindungen bringen. Leider muss dieses Instrument, das sich noch 1784 in Köthen befand und als reparaturbedürftig galt, später als verschollen gelten (Eintrag 1784 in der fürstlichen Musikalienkammer: *Das große Clavecyn oder Flügel mit 2 Claviaturen, von Michael Mietke in Berlin, 1719, defect*).

Es darf als sicher gelten, dass Bach in seiner Leipziger Zeit für seine Konzerte im ‚Zimmermannschen Kaffeehaus‘ ein Cembalo auf zwei Manualen mit einem 16‘ des Orgel- und Cembalobauers Zacharias Hildebrand sowie zusätzlich ein Pedalcembalo mit 16‘ im Manual und auch im Pedal zur Verfügung hatte. Die Cembalobau-Werkstätte Neupert in Bamberg entwickelte aktuell ein neues 16‘-Cembalo in historischer Bauweise. Als Vorlage hierzu diente ein zweimaliges 16‘-Cembalo aus dem Jahr 1734 von Hieronymus Albrecht Hass (heute im Instrumentenmuseum in Brüssel).

Eine andere Variante ist das dreimanualige Cembalo, wie es sich heute als ein Instrument mit 8‘ / 8‘ 4‘ / 4‘ im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg vorfindet (Inscription: Bartholomeo Christofari Patavinus fecit Florentiae 1703; Inschrift vermutlich gefälscht). Die

Maximal-Variante dürfte das 1740 von Hass erbaute dreimanualige Cembalo mit 16'-Register repräsentieren.

26) Die Begleitpraxis im protestantischen Liedgesang als Frucht der Reformation:

Lange beherrschte die Alternativ-Praxis das Orgelspiel, indem sich Chorgesang und Orgel abwechselten, sei es bei den liturgischen Elementen der Missa im katholischen Ritus oder im Wechsel vokaler Figuralmusik und Orgel im protestantischen Raum. Da aber die Reformation die Gemeinde – die Braut Jesu Christi – möglichst aktiv beteiligt sehen mochte und da dieser Gesang kraftvoll und leuchtend sein sollte, ergab sich hierfür Zug um Zug für die Orgel im protestantischen Raum eine neue Rolle, nämlich die einer Begleitfunktion. Dabei wurde es üblich, dass zwischen den einzelnen Choralzeilen jeweils ein kleines Zeilenzwischenstück improvisiert wurde. Aus Bachs Arnstädter Zeit haben sich derartige Beispiele eindrücklich überliefert. Dabei wird klar, dass die Orgel zuweilen im vierstimmigen Satz, zuweilen aber auch darüberhinausgehend im ‚vollgriffigen Accompagnement‘ gespielt wurde, um mit Heinichen zu sprechen (siehe Pkt. 20).

27) Die ‚Choralzeile‘:

Was hat die Choralzeile mit dem Stichwort ‚Gravitas‘ zu tun? Alles, was existiert, hat als Körper eine Dimensionierung und ist somit der Schwerkraft unterworfen. Eine Choralzeile wird gesungen oder gespielt. Hierbei liegt eine Dimensionierung von Zeit und musikalischer Gestalt vor, nicht aber eine körperlich wahrnehmbare Gestalt. Jedoch aufgrund ihrer Metrik ergeben sich deklamatorische Gewichtungen. Somit wird eine Choralzeile dann auch Beispielebene für Gravitas.

Dies lässt sich anhand der Choralzeile ‚*Ein feste Burg ist unser Gott*‘ eindrücklich unterstreichen: Das Wort ‚Burg‘ wird in diesem Lied zum bestimmenden Bild. Dieses Bild ist plastisch und metaphorisch; da es sich gut einprägt, hinterlässt es für jeden, der diesem Bild begegnet, einen Eindruck. Worte wie ‚Eindruck‘ und ‚einprägsam‘ deuten auf Gravitas.

Die sprachliche Bildmetapher, die Martin Luther seiner Kirchenlieddichtung zu Psalm 46 mitgibt, enthält angesichts der von Luther 1528 geschaffenen Melodie ein wundervolles Paradoxon: Welche wahrhaft wehrhafte Burg liegt schon unten im Tal, wie es die Melodie in ihren ersten vier Tönen suggeriert? Es wäre ein absolut Leichtes gewesen, den vierten Ton auf das Wort ‚Burg‘ nach oben zu setzen! Angesichts des so verorteten Paradoxon erhält das Wort ‚Burg‘ noch mehr Gewicht – Gravitas. Was ist dabei wohl Luthers Intention? Die Burg auf dem Grund unseres Herzens, die Burg als Glaubensgrund, die Burg dessen, der uns Schutz gewährt, indem er vom Himmel herabgekommen und für uns Menschen Mensch geworden ist.

28) Die Choralzeile als Urbild der späteren ‚Phrase‘:

Man könnte die Choralzeile aufgrund ihrer festen kulturellen Verankerung möglicherweise sogar als Urbild aller späteren Idee von ‚Phrase‘ und ‚Phrasierung‘ erachten. Von Interesse ist dabei dann die Emanzipation im Sinne instrumentaler Musik, die ab dem 17. Jahrhundert immer mehr Raum einnimmt. Pachelbels Arien mit Variationen, Bachs Goldbergvariationen und Mendelssohns ‚Lieder ohne Worte‘ sind dann Beispiele derartiger Emanzipation. Angesichts dessen, dass man Pachelbels *Hexachordum Apollinis* als dem Inbegriff von Aria und Variationen historisch in sehr engem Zusammenhang mit der Nürnberger Literatengesellschaft des ‚Pignesischen Blumenordens‘ sehen kann, kann man Nürnberg gar als eine Wiege dieses Emanzipationsprozesses sehen.

Hugo Riemann (1849 – 1919) und dessen Schüler Max Reger (1873 – 1916) sind sehr wichtige Exponenten der musikalischen Kultur Deutschlands um 1900. Mit Hugo Riemann verknüpft sich wesentlich die Terminologie und die Idee von ‚Phrase‘ und ‚Phrasierung‘. Auch wenn man Riemanns Auftaktidee, nämlich ihrer Bindung an den Taktakzent, nicht folgt, bleibt doch wesentlich, wie sehr das musikalische Denken bis heute ungebrochen weltweit durch ‚Phrase‘ und ‚Phrasierung‘ bestimmt wird. Regers Phrasierungen nehmen dabei mitunter riesenhafte Dimensionen an und können doch im nächsten Moment unterbrochen werden durch kleinteilige Partikel. Bereits Robert Schumann sprach von der ‚musikalischen Prosa‘ (vgl. Hermann Danuser, *Musikalische Prosa. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 46, Regensburg 1975). Auch mit Blick auf Reger spricht man gerne von ‚musikalischer Prosa‘. Diese zeigt sich auf der Orgel insbesondere in Regers freien Phantasien op. 29, 46 und 57; doch zeitgleich arbeitet Reger um 1900 an seinen sieben Choralphantasien op. 27, 30, 40/1, 40/2 sowie 52/1, 52/2 und 52/3. Hier also geben sich ‚Choralzeile‘ und ‚Phrase‘ gleichsam die Klinke in die Hand.

29) Affirmation als eine Form von Gravititas:

In Pachelbels ‚*Hexachordum Apollinis*‘ (1699) und in Bachs ‚*Vierter Theil der ClavierÜbung*‘ (1742) wird der Typus der *Aria* zu einer Setzung. Sie wird dort jeweils Ausgangspunkt harmoniekonstanter Variationen. Die Affirmation, die der *Aria* darin insbesondere bei Bach im Zuge musikalischer Formgebung zuteil aus wird, zeigt, welche hohe Wertschätzung *Cantabilität* als etwas ‚vom Grundsatz her‘ erfährt.

Die Stellung der *Aria* präsentiert sich stellt sich dabei so dar:

- a) ClavierÜbung (CIÜ) I bis III gehen voran;
- b) CIÜ I bis III zeigen unterschiedliche Grundtöne und unterschiedlichste Formgebungen;
- c) CIÜ I führt, wenn man dem Verlauf B-c-a-D-G-e folgt, in CIÜ II/1 nach F; CIÜ II steht formal als Italienisches Concerto vs. Französischer Overture und tonartlich als F vs. h unter größter innerer Spannung; CIÜ III wird zwar durch die Rahmentonart Es-Dur begrenzt, doch in sich widerstreiten unterschiedlichste Tonarten.
- d) CIÜ I bis III sind demnach formal kompositorisch auf innere Spannung hin ausgerichtet, was sich insbesondere durch den Tritonus mitteilt: CIÜ I enthält den Tritonus B-e, CIÜ II den Tritonus F-h, CIÜ III die Tritoni Es-A, c-fis und a-Es; CIÜ IV hingegen weist keine Tritonuskonstellation auf.
- e) CIÜ IV, beginnend mit der *Aria*, ist zu all dem das Gegenmodell: Ein Grundton bestimmt eine Abfolge von 32 Stücken, gegliedert in *Aria*, 30 Variationen und *Aria da Capo*.
- f) CIÜ IV zählt 1919 Takte, CIÜ I bis IV und KdFg zählen

$$\begin{aligned}
 &3751 + 1513 + 1957 + 1919 + 2135+239 \\
 &= \\
 &1919 + 1919 \times 5 \\
 &= \\
 &959 + 1 + 959 + 959 \times 5 + 5 + 5 \times 959
 \end{aligned}$$

Takte, woraus der exklusive Ort der 1919 Takte der CIÜ IV erneut ersichtlich ist. Exklusivität ist etwas von Gewicht; daraus: Gravititas. Die fünf Takte im Ausdruck für CIÜ I bis III und KdFg ergeben sich in *Passepied II H-Dur* in Abschnitt 2, Durchlauf 2, Takte 4 bis 8 als dem einzigen Ort innerhalb von $1919 \times (1+5)$ Takten, in welchem die Tonart *gis-Moll* erklingt, wobei sie dabei in Durchlauf 2 und somit in Wiederholung erscheint. Das Momentum der Wiederholung kann man als Aspekt der Unterstreichung auffassen; daraus: Gravititas. Zugleich gilt: Nur in *Passepied II H-Dur* wird innerhalb der 1919×6 Takte die sonst respektierte Höchstgrenze von drei Vorzeichen durch fünf ersetzt; dabei sind *H-Dur*

und gis-Moll Parallel-Tonarten. Hieraus wird erneut ein maximal exklusiver Ort ersichtlich. Exklusivität führt zu Gravitās.

g) CIÜ II/2, CIÜ IV und KdFg zeigen anhand der Grundtöne h, g und d innerhalb der 6 x 1919 Takte die größte Konstanz eines Grundtones. Dabei ergeben sich

$$\begin{aligned} 1062 + 1919 + 2135 + 239 \\ = \\ 5355 \\ = \\ 35 \times 153 \\ \text{Takte.} \end{aligned}$$

Hermeneutisch:

Größte Konstanz eines Grundtones ist ein Aspekt von Gravitās.

Die Progression h-g-d bedeutet eine Relation von Terz, Grundton und Quint als 3 zu 1 zu 5; dazu korreliert numerisch die Aussage der Taktsummen, die zur Gesamtsumme von 35 x 153 Takten führt.

Daraus: 351 = 1+2+n+26; 26 ist Zahlenwert des Gottesnamens JHWH; zu 351 ist 153 die Spiegelzahl; die Zahl 153 steht gemäß Joh. 21 für die Erwählung zu Gottes Reich.

26 = 5+6+5+10 kann als Abfolge aus Quint, Sext, Quint und Dezim verstanden werden. Mit der Folge fis '-g' -fis' -d'' beginnt die Französische Ouverture h-Moll in CIÜ II/2.

h) CIÜ/2 Französische Ouverture h-Moll zählt 1062 = 118 x 9 Takte;

hermeneutisch (zum Vergleich):

Ps. 118, 9: Es ist gut, auf den Herrn vertrauen und sich nicht verlassen auf Fürsten.

Dies ist eine Aussage von größtem Gewicht, denn sie bezieht sich auf das, was konstant und verlässlich bleibt und somit gewiss ist; Gewicht = Gravitās.

i) $35 \times 153 = 1062 + 1919 + 2135 + 239 = 118 \times 9 + 3 \times 1431$;

Die Zahl 1431 ist eine besondere Zahl; Besonderheit = Exklusivität = Gravitās:

$3 \times 1431 = 3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 53 = 1+2+n+53$

Hermeneutisch:

3³ darf als Verherrlichung der göttlichen Trinitas gelten; Beleg: CIÜ III in 3³ Stücken und Rahmentonart Es-Dur [Chr. Fr. D. Schubart zur Tonart Es-Dur: „Der Ton der Liebe [...] durch seine drey B, die heilige Trias ausdrückend“; siehe: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, 1780].

3³ x 3 = 81; 81 ist Zahlenwert des Namens Maria Barbara.

53 siehe Jes. 53, 3: Er war der Allerverachtetste und Unwerteste, voller Schmerzen und Krankheit; siehe Jes. 53, 5: Aber er ist um unsrer Missetat willen verwundet und um unsrer Sünde willen zerschlagen. Die Strafe liegt auf ihm, auf dass wir Frieden hätten und durch seine Wunden sind wir geheilt.

Zu 53 ist 35 die Spiegelzahl; 35 ist Zahlenwert des Christusmonogramms IHS.

30) Aria vs. Tanzmusik:

Bach nennt seine an Takten längste Suite für Cembalo ‚Französische Ouverture‘. Insgesamt sechs Partiten sowie die Französische Ouverture als CIÜ I sowie CIÜ II/2 stellt Bach innerhalb der Gesamtkonzeption aus CIÜ I bis IV der Form der Aria mit Variationen in CIÜ IV gleichsam programmatisch gegenüber. Die Suite alias Partita oder Partia wird im Barock zunehmend Ausdruck des Adels, während Kirchenlied, Recitativo und Aria als Elemente der barocken Kantate dazu gewissermaßen den Gegenentwurf darstellen. An Bachs Kantatenschaffen und der Ausarbeitung seiner Motetten, Passionen oder Messen wird deutlich, wie sich ganz generell die Formensprache seiner Zeit hinsichtlich metrischer,

sprachlicher oder dramatischer Konzepte auf vielfältigste Art durchdringen – oder anders ausgedrückt: Wie sich anhand formaler Konzeption unterschiedlichste Pointierung, Zuspitzungen und Gewichtungen kompositorisch erzielen lassen. Dabei bedeuten Pointierung, Zuspitzung und Gewichtung Aspekte von Gravititas.

Sofern man, wie soeben ausgeführt, anhand von ‚Aria vs. Tanzmusik‘ die Ebenen geistlicher und weltlicher Musik gleichsam antithetisch verortet sehen möchte, dann stellt die Aria in CIÜ IV sich dazu als eine Synthesis dar, denn zweifellos ist die Aria der CIÜ IV eine Sarabande und somit ein Tanzsatz. Indem sich aber die Sarabande einerseits durch Dreizeitigkeit und andererseits durch die zusätzliche Betonung des zweiten Taktteils auszeichnet, kann der Typus der Sarabande – geht man von Bachs musikalischen Bewusstsein aus – als ein Christussymbol schlechthin verstanden werden. Dass die Sarabande nicht einen, sondern zwei Taktakzente aufweist, führt dann zu einem weiteren Aspekt der Gravititas.

31) Drama per musica (siehe Pkt 5; insb. Pkt 5/4):

Die Pointierung „Aria vs. Tanzmusik“ ist ein Beispiel dafür, dass das kulturelle Empfinden bzw. die Ästhetik der Barockzeit ohne den Begriff der Polarität nicht erfassbar ist. Man wird dabei sogar so weit gehen müssen, dass polares Denken im Barock zur Grundanschauung wird. In der Florentiner Camerata bricht sich Polarität als ein vom Grundsatz her neues musikalisches Denken, ‚Seconda prattica‘ genannt, zu Anfang des 17. Jahrhunderts Bahn. Triebfeder dessen ist die Idee, dass die Theateraufführungen im Griechenland der Antike von Musik getragen waren. So kam man in der Florentiner Camerata zu den neuen Formen des ‚modernen‘ Musikdramas von Oper auf weltlicher Ebene und von Oratorium auf geistlicher Ebene.

Aber was ist Drama? Dramatik kann nur entstehen, wenn sich Gegensätze inszenieren wie ‚gut und böse‘, wie ‚hell und dunkel‘, wie ‚sanft und erregt‘. In der Natur führen Temperaturoegensätze zu Gewitter. Gewitter wird im *stile concitato* anhand von Geräuschbildung bei Streichinstrumenten mittels Tonrepetition nachgeahmt. Auf physischer und psychischer Ebene hat dies eine Wirkung auf Herzschlag und Atem. So wird das, was fortan das Barockzeitalter musikalisch kennzeichnet, *Affekt* genannt. Hierbei ist Körper, Seele und Geist gleichermaßen involviert. Der europäische Humanismus hat in diesem Konzept nun einen umfassenden musikalischen Ausdruck gefunden.

Freilich ist eines dabei weiter sorgfältig als Frage im Blick zu behalten: Die Frage der Angemessenheit. Die musikalische Darstellung der Passio Jesu im Passions-Oratorium will – gemäß dem Prinzip der ‚Erregung von Furcht und Mitleid‘ als Katharsis – zu Herzen gehen, und doch muß jede Form der Aufführung zugleich einen transpersonalen Aspekt wahren. Aus beidem, nämlich dem personalen und dem transpersonalen Aspekt, ergibt sich dann das polare Prinzip der barocken Ästhetik als Ausdruck von Polarität u n d Einheit, nämlich als ein Akt, darin zu innerer Balance zu gelangen.

32) Polarität ist unabdingbar mit Energetik verknüpft:

Dass das Universum, in dem wir uns vorfinden, durch den Urknall hervorging, kann als sicher gelten – was je davor war und ob je etwas davor war, ist uns Menschen vermutlich nie erfahrbar. Die Tatsache, dass die Kräfte, wie sie im Urknall freigesetzt wurden, noch heute an der Expansion des Weltalls ablesbar sind, übersteigt jede Vorstellung über die Gewalt dieses Geschehens, auch wenn Zahlen dieses Geschehen abbilden können.

Die schiere Gewalt und Entladung riesiger Energie ist seither die Triebfeder des Universums und der in ihr waltenden Gravitation. Im Kosmos bewegen sich außer Staubwolken und Gesteinsbrocken insbesondere Körper in Kugelgestalt. Jeder Punkt darauf hat seinen

Gegenpol. Je nach Lichteinfall, der durch den zentralen Stern generiert wird, gibt es eine Tag- und eine Nachtseite, sodass Polarität daher immerwährend und auf unterschiedliche Weise wirksam ist.

33) Kompositorische Reflexion anhand polarer Strukturen:

In Bachs gewichtigem Lehrwerk *Das Wohltemperirte Clavier* (WK I; WK II) kann man unter anderem auch Bachs Handhabung des Gegensatzes von Gravitas und Leichtigkeit mit großem Gewinn studieren. Ich möchte hierzu fünf Beispiele anführen.

33/1) Die Schlüsse in folgenden Stücken des WK I

Pr Cis, D, d; Fg A, a, b sowie Fg Cis und P r b:

Jeweils erklingt der überwiegende Teil der Präludien in Cis, D und d in filigraner Manier.

Dann ereignet sich eine Art Peripetie und ein überraschend vollgriffig gespielter Schluss führt relativ unvermittelt zu nicht geringem Erstaunen, wenn nicht zu Irritation.

Gemäß des in WK I nachweislich kompositorisch durchgeführten Symmetriekonstruktes sind dazu die Fugen in A, a und b die Gegenstücke. Fuga a-Moll weist einen siebenstimmigen Schluss auf und Fuga b-Moll ist eine fünfstimmige Fuge in durchgängig gravitätischer Manier. Davon unterscheidet sich Fuga A-Dur in grundsätzlicher Weise. Damit könnte sich nun möglicherweise das Folgende verbinden: WK I ist als ein Lehrwerk konzipiert. Sollte der ‚Schüler‘ auf das Symmetrieprinzip gestoßen sein und sollte er in den fünf genannten Stücken das Gravitas-Moment erkannt haben, dann führt dies den ‚Schüler‘ eben genau zu der Frage, wie sie nun vorliegt: Worin könnte in Fuga A-Dur – trotz aller Leichtigkeit – ein Gravitas-Moment zu erkennen sein?

Der Schlüssel dazu liegt meines Erachtens in Fuga a-Moll und der dort in der 118ten Halben im Verlauf des 22sten Themenauftritts anhand der Tonfolge g-fis'-h' verorteten Signatur *Verworfen – zum Eckstein geworden*. Dies sei in aller gebotenen Kürze skizziert:

f'-gis-e ist die Mitte des Soggetto der Fuga a-Moll; dazu lautet die Signatur: *Sterben müssen*.

g-fis'-h' verkörpert den Regelbruch g-fis'-h' a n s t e l l e g-fis'-a'; daraus folgen viele nächste hermeneutische Aspekte. Entscheidend ist für den Regelbruch g-fis'-h' gemäß Ps.

118, 22 die Zuordnung zur Signatur *Verworfen* als Confutatio und für die Lösung *im Geiste e'-f-c* die Zuordnung zur Signatur *Zum Eckstein geworden* als Confirmatio.

a' – gis'-cis“ steht am Beginn der Fuga A-Dur; Ton a' ist durch *Tmesis* – griech. temnein = zerschneiden – von den Tönen gis' und cis“ strikt getrennt.

Das Soggetto der Fuga A-Dur nimmt damit das Momentum des Regelbruchs der Fuga a-Moll vorweg;

Fuga b-Moll eröffnet im Soggetto mit b'-f'-ges“ und steht somit zu g-fis'-h' in unmittelbarer Korrelation.

Hieraus ergibt sich anhand der Fugen in A, a und b die Kette a'-gis'-cis“ zu g-fis'-h' zu b'-f'-ges; dabei treten auch die Figur der *Tmesis* im Soggetto der Fugen in A und b zum Regelbruch der Fuga a-Moll in Korrelation.

Hermeneutischer Versuch:

a ist Eins = Alpha; im Soggetto der Fuga A-Dur steht a' – gis' am Anfang und die Töne e“ und a“ führen als Ton 13 und 14 des Soggetto zum höchsten Ton a“; was dann folgt, entspricht anhand der Tonfolge d“-cis“-dis“-e“ der Signatur Der ist Mensch geboren – und unverweslich herfürgeh'n.

So darf man wohl anhand der Töne 1, 2, 13 und 14 des Soggetto der Fuga A-Dur als

a' - gis'.....e“-a“

sprechen von

a) Symbolum Alpha et Omega;

b) Signatur Eckstein;

c) Symbolum Unio mystica [Ton 1 und 2 als Ausgangspunkt, Ton 13 und 14 als Climax]

Conclusio:

Gravitas ist hier ein Momentum im Geiste.

In Fuga Cis-Dur findet ebenfalls ein filigranes Gewebe einen gravitatischen Abschluss und im symmetrischen Gegenstück Praeludium b-Moll ist die Gravitas für das gesamte Stück das Charakteristikum. In Fuga Cis-Dur kann man jedoch ebenso wie in Fuga A-Dur das Momentum einer Gravitas *im Geiste* ausfindig machen, indem man im Themenkopf drei Signaturen verknüpft sehen kann, aus denen sich ein umfassendes Symbolum der *Trinitas* ergibt. Die Basis hierfür ist die Tonfolge

gis' – ais' – gis' – fis' – gis' – eis'';

daraus:

gis-ais-gis-eis

5 – 6 – 5 – 10

X

J H W H

[in hebräischer Sprache wird von rechts nach links gelesen]

gis-fis-gis-ais-gis-fis-gis – gis-cis

Signatur Du wahrer Gott und Davids Sohn

[siehe den Eingangssatz der gleichnamigen Kantate]

gis-ais-gis-fis-gis-cis-dis-cis

Ve – ni cre-a-tor spi - ri - tus

Hermeneutisch-numerisch:

Aus der Gliederung der Praeludien in Cis, D, d vs. Fugen in A, a, b sowie Fuga Cis und Praeludium b ergibt sich anhand der Grundtöne die Signatur Crux

a b

X

cis d

Numerisch:

381 + 79 = 127 x 3 + 22ste Pz = 460 Takte

46

=

11822

257

Zum Vergleich:

Erstes Drittel und drittes Drittel aller Stücke in WK I in

257 x 6 Takten, darin:

Fg a, Pr B, Fg cis, Pr D in

257 Takten;

257

=

11822

46

Über die Zahl 46 gibt Joh. 2, 19 bis 22 Auskunft, über die Zahl 11822 Ps. 118, 22.

Die Schlüsselaussage lautet:

*Brechet diesen Tempel ab und drei Tagen will ich ihn aufrichten –
er aber redete von dem Tempel seines Leibes.*

Das Abbrechen des Tempels korreliert mit Regelbruch; hierzu korreliert Gravitass.

*127 ist die 31ste,
31 ist die 11te,
11 ist die 5te,
5 ist die 3te,
3 ist die 2te,
2 ist die erste Primzahl.*

*Der zweite Glaubensartikel bekennt Christus, den Eckstein, die Radix als die ‚Wurzel Isai‘:
Du Sohn Davids aus Jakobs Stamm, mein König und mein Bräutigam.*

79 = 158 : 2 = 22ste Pz:

*158 ist Zahlenwert des Namens Johann Sebastian Bach;
22 Buchstaben zählt das hebräische Alphabet;
durch diese 22 Buchstaben kommt das WORT GOTTES in die Welt.*

33/2) Der mittige Bruch in WK I, Pr B (Rückbindung an 36 Choräle, Epilog in Nr. 32): Ein derartiges Momentum des Bruches ist ein Regelbruch; ein filigraner Abschnitt aus 10 Takten wird jäh unterbrochen durch Akkordik und Laufwerk; Takt 20 kehrt als Schlusstakt wieder zur filigranen Setzweise zurück. Praeludium B-Dur zeigt vielfältige Verwandtschaften zu Choral 32 *Alle Menschen müssen sterben* der 36 Choräle (siehe dazu ‚Hermeneutik zu Bach‘). Eine davon ist der Verlauf f‘-es‘-es‘-d‘-d(es)‘-c‘-c‘-b‘-b‘-A / B der Takte 11 bis 20. Er entspricht der Diskantbewegung im Epilog im Choral 32 *Alle Menschen müssen sterben*. Eine andere Verknüpfung ist die der Dreiklangrückung Es-F-g des Epilogs zur Dreiklangrückung B-C-d der Takte 3, 4, 5 des Praeludium B-Dur und der Progression D-C-b‘‘ in den Takten 11, 13 und 15 sowie die Progression b-c-d-es-f-g-a-f-b in beiden Stücken. Dieses Beispiel zeigt die schroffste Art einer Confutatio, die kompositorisch bewusst anhand der Polarität von filigraner und gravitatischer Setzart gestiftet wird.

Das symmetrische Gegenstück zu Praeludium B-Dur ist die Fuga á 3 Soggetti cis-Moll. Sie repräsentiert in Teil 1 die gravitatische Setzart, um mit Soggetto II dann ein eher filigranes Momentum zu stiften. Dies fällt von der Quint zum Grundton hin ab, woraus sich dann die Korrelation zur Progression f‘-es‘-es‘-d‘-d(es)‘-c‘-c‘-b‘-b‘-A / B der Takte 11 bis 20 des Praeludium B-Dur ergibt. Fuga cis-Moll ist mit 115 Takten das längste Stück des WK I.

$$\begin{aligned} &460 + 115 + 20 \\ &= \\ &595 \\ &= \\ &119 \times 5 \\ &\text{Komplement:} \\ &2135 \\ &= \\ &119 \times 5 + 77 \times 20 \\ &= \\ &22 \times 70 + 5 \times 119 \end{aligned}$$

Hermeneutik:

46 x X	<i>Heilsaussagen gemäß der Worte ‚und in drei Tagen will ich ihn aufrichten‘</i>
115	<i>Vermutlich ist Ps. 115 gemäß der Trauungskantate ‚Der Herr denket an uns und segnet uns‘ Traupsalm der Eheleute Bach</i>
20	<i>20 Takte des Praeludium B-Dur in unmittelbarem Rückbezug zu Choral 32</i> <i>Alle Menschen müssen sterben der 36 Choräle deuten im Zusammenhang</i> <i>damit, dass die Takte 26 und 62 des vorangehenden Stückes Fuga a-Moll</i> <i>Träger der Gesamttakte 1684 und 1720 als den Lebensdaten von Maria</i> <i>Barbara Bach sind, auf das Jahr 1720 als (17)20.</i>
95	<i>ist Zahlenwert des Namens Maria Barbara Bach</i>
59	<i>ist Zahlenwert für AGNUS, das Lamm Gottes</i>
119	<i>Ps. 119 ist mit 22 Gruppen zu je 8 Versen in 176 Versen der längste Psalm der</i> <i>Bibel; er führt als Akrostichon alle 22 Buchstaben des hebräischen Alphabets</i> <i>durch; daher:</i>
22	<i>DAS WORT GOTTES</i>
77	<i>Zahlenwert für AGNUS DEI</i>
70	<i>Zahlenwert für den Namen JESUS</i>

33/3) WK I, Stücke in 3/8 und Stücke in 6/4 und 3/2 als Stücke in der kleinsten und der größten Dreitaktart als Spielart für Leichtigkeit vs. Gravitas
Pr Cis und Fg F erklingen in 3/8; zusammen zählen sie $104 + 18 = 176$ Takte.
Die symmetrischen Gegenstücke sind Pr fis Fg b in 4/4 und 3/4 zu $24 + 75 = 99$ Takten.
Pr cis, Pr es und Fg fis erklingen in 6/4, 3/3, 6/4; sie zählen $39 + 40 + 40 = 119$ Takte.
Die symmetrischen Gegenstücke sind Pr F, Fg As und Fg B in $18 + 35 + 48 = 101$ Takten.

Dass die Vermittlung zwischen kleinster Dreitaktart 3/8 zur größten als 3/2 sowie zu geradzahligem Metren und die Vermittlung zwischen filigraner und gravitatischer Setzart mit den Zahlen 119 und 176 und somit zu *Psalm 119 und seinen 176 Versen* kompositorisch in eine enge Korrelation gebracht ist, erscheint als evident.

Hermeneutisch:

Ps. 119, 176 Ich bin wie ein verirrtes und verlorenes Schaf; Herr, suche deinen Knecht, denn ich vergesse deine Gebote nicht.

Hierzu korrelieren dann die Zahlen 99 und $100+1 = 101$, denn sie stehen dann für das biblische wohl vertraute Bild der 100 Schafe und dem guten Hirten. Am Bild des verirrtten und verlorenen Schafes macht sich alles fest, was vom Grundsatz her Krankheit, Rettung und Heilung steht.

All dies sind grundsätzlichsste Aspekte, die i m G e i s t e Aspekte der Gravitas sind.

33/4) WK I, Stücke mit Signatur *Eckstein*

Durch sechs Stücke, nämlich Pr E, Fg e, Pr f, Fg Fis, Pr G und Fg g werden in deren Anfängen WK I anhand von

h'-e''-dis''-e'',
h'-e''-dis''-e'',
c''-f''-e''-f'',
cis''-fis''-eis''-fis'',
d'-e'-fis-g,
d'-es'-fis-g.

Aussagen zur Signatur *Eckstein* ersichtlich. Die Gesamtsumme an Takten ist 176. Gemessen als der Semantik des Verses 176 aus Ps. 119 vom verirrtten und verlorenen Schaf ist aufschlussreich, dass die übrigen je zwei Stücke des zweiten Drittels aus WK I 139×3 Takte

zählen. Musikalisch können diese 10 Stücke in Relation zur Signatur *Nun lasst uns den Leib begraben* gesetzt werden.

Hermeneutisch:

Ps. 139, 3 Ich gehe oder liege, so weißt du es und siehst alle meine Wege.

Da kein Psalm der Bibel und auch kein anderes Kapitel der Bibel 176 Verse erreicht, drückt sich in der Zahl 176 ein Maximum aus. Dasselbe gilt für die Aussage ‚und siehst alle meine Wege‘. Dies sind weitere wesentliche Aspekte der Gravitas.

33/5) WK II, Pr C, Fg E, Pr g vs. Pr e, Fg G, Fg h

Aus Pkt. 33, 3 ging für WK I die Vermittlung zwischen kleinster Dreitaktart 3/8 zur größten als 3/2 sowie zu geradzahligem Metren und die Vermittlung zwischen filigraner und gravitätischer Setzart hervor. Dies kann man anhand von Pr e mit Gegenstück Fg G sowie Fg h in 3/8 und andererseits Pr C und Fg E mit Gegenstück Pr g in gleicher Weise beobachten, denn diese sind gravitatische Stücke in 4/4, 4/2 und 4/4. Die große Besonderheit macht sich dabei an Fuga E-Dur fest, die in 4/2 notiert ist, aber in 3/1 erklingt.

Es ergibt sich dabei folgende dialektische Formgebung:

Thesis

Pr C und Fg E erklingt in gravitätischer Manier in gerader Taktart,
wobei 4/2 die größte denkbare gerade Taktart ist;
es erklingt jeweils das Genus major;
von Pr C und Fg E werden insgesamt 9 Werkpaare eingefasst.

Antithesis

Pr e und Fg G erklingen in filigraner Manier in der kleinsten denkbaren Dreitaktart,
wobei Pr e und Fg G symmetrische Gegenstücke sind;
es erklingt einmal das Genus minor, einmal das Genus major;
von Pr e und Fg G werden insgesamt 6 Werkpaare eingefasst.

Synthesis

Pr g und Fg h: Pr g erklingt in gravitätischer Ouverturen-Manier, Fg h in 3/8;
es erklingt jeweils das Genus minor;
von Pr g und Fg h werden insgesamt 9 Werkpaare eingefasst.
Aus diesen sechs Rahmenstücken einer Ordnung von
9 + 6 + 9 Werkpaaren resultieren 9 x 6 x 9 Takte.

Es wird dann sichtbar, dass Pr Cis hierzu genau korreliert, indem es ausnahmsweise zweiteilig ist und die Tarten 4/4 und 3/8 als Praeludium und Fugato 24 + 26 = 50 Takte umfassen. Nun ist eine Kette zu Stücken / Teilen in 3/8 auf den Grundtönen h, g, e und cis ersichtlich, wobei Pr e und Fg zu einander in Symmetrie stehen und in Pr Cis nur eine Hälfte des Stückes in 3/8 erklingt. Dies führt zur Signatur *Eine Zeit, zwei Zeiten und eine halbe Zeit* (siehe Dan. 12, 7).

Setzt man nun die Kette aus den Grundtönen h, g, e, cis bis a fort, so findet man in Pr A die Taktart 12/8, hervorgehend aus 4 x 3/8. Die symmetrischen Gegenstücke zu Pr Cis und Pr A sind Fg b und Fg d. Fg b hat die Eigenschaft, dass sie wiewohl in 3/2 notiert, auch in 2/2 erklingen könnte; Fg d weist eine Kombination aus duolischem und triolischem Rhythmus auf. Somit zeigen alle vier Stücke auf je eigene Art eine Vermittlung von Zwei- und Dreizeitigkeit. Die Summe an Takten: 211.

Hermeneutisch:

211 ist Spiegelzahl zu 112; 112 ist Zahlenwert für CHRISTUS.

In WK II beträgt das Komplement zu 9 x 6 x 9 + 211 Takten 9 x 6 x 9 x 6 Takte.

Diese numerische Aussage korreliert mit einer semantischen Aussage von umfassendem Gewicht:

Signatur
Patrem omnipotentem
 gemäß der Folge
 g g g e g h c
Pat - rem om - ni - po - ten - tem
 Signatur
Crux
 A b
 X
 Cis d
 Signatur
Braut Christi
 gemäß der zwölftönigen Folge
 C, c, c, Cis, cis, cis, D, D, d, Es, Es, dis, dis, E, e, F, F, f, f
 vs.
 Fis, Fis, fis, fis, G, g, As, As, gis, gis, A, a, a, B, B, b, H, H, h

Welch ein Fest aus
 P o l a r i t ä t u n d E i n h e i t !

34) Acht symmetrische Werkzyklen oder ‚Werkeinheiten‘:
 An acht ‚Werkeinheiten‘ kann man beobachten, wie Bach anhand eines jeweiligen symmetrischen Konstruktes Polarität und Einheit gemäß dem Prinzip Stück und symmetrisches Gegenstück konzipiert. Dabei muß jeweils ein gemeinsames und zugleich exklusives Merkmal klar erkennbar sein. Diese acht in sich symmetrisch konzipierten Werkeinheiten sind:

36 Choräle
 17 Choräle
 Sonaten für Violine und Cembalo
 Sei Solo für Violine
 Das Wohltemperirte Clavier (I)
 Sechs Triosonaten für Orgel
 Clavierübung II
 Das Wohltemperirte Clavier (II)

34/1) Das Symmetriekonstrukt des Wohltemperirten Clavier ‚vom Grundsatz her‘:
 Ein Praeludium im Genus major auf Grundton c
 korreliert zu

einer Fuge im Genus minor auf Grundton h.

In diesem Sinne bilden immer je drei gegensätzliche Elemente Stück und Gegenstück,
 doch dieser prinzipielle Gegensatz wird durch ein exklusives gemeinsames Momentum
 überbrückt.

34/2) Exemplarische Betrachtung des Symmetriekonstruktes in WK II:

Pr C Fg E Pr e Fg G Pr g Fg h
 Rahmenstücke einer Ordnung von 9+6+9 Werkpaaren
 Fg C Fg f Pr Fis Pr h
 Schlüsse der Fugen und Anfänge der Präludien
 Pr c Pr E Fg E Pr F Fg fis Pr g Fg g Fg H

Ausgehend vom drittletzten Takt des dritten Stückes:
 Ton-zu-Ton-Spiegelungen
 Fg c, dis, g, As Pr dis, E, As, H
 Schlüsse der Fugen als Confutatio; Beginn der Praeludien mit Katabasis
 Pr Cis Fg d Pr A Fg b
 Erweiterung der Rahmenstücke zu C E g b d vs. A Cis e G h
 Fg Cis Pr F Fg fis Pr b
 Pr c Fg H
 Signatur *Patrem omnipotentem*
 Pr cis Pr Es Fg gis Fg B
 Signatur *Schlange – Erlösung, dignum et justum est*
 Fg cis Fg F Pr fis Pr B
 Signatur *Patrem omnipotentem* in Stücken zu 3/16
 Fg cis Fg d Fg F Pr fis Fg F Pr fis Pr A Pr B
Heute wirst du mit mir im Paradies sein
 Pr D Fg a
 Signatur *Nonenakkord – 22.Th.A.*
 Fg D, dis, E Pr g, As, a
 Signatur 43 vs. Signatur *Ouverture*
 Pr d Fg e Pr G Fg A
 Stile concitato
 Fg d Pr Es Fg gis Pr A
 Signatur *Dignum et justum est*
 Signatur *Re Fa Fa Mi La Re a-f-c-h-e-a 1-6-3-8-5-1; 16 x 3851 = 61616*
 Pr Es Fg gis
 Herzstück der Progression 3/16 zu 3/8 zu 3/4 zu 3/2 zu 3/1
 Fg Es Pr f Fg Fis Pr gis
 Signatur *Majestas – Sospiratio*
 Pr dis E As H Fg c dis G As
 Signatur *Narratio – Confutatio, Signatur Patrem omnipotentem*
Himmel und Erde werden vergehen, meine Worte aber werden nicht vergehen
 wie
 Fg dis Pr As
 Pr E Fg g
 Fg E Pr g wie Pr E Fg g wie Pr c Fg H wie Pr F Fg fis
 Ton-zu-Ton-Spiegelungen
 Pr e Fg G wie Fg E Pr g wie Pr C Fg h
 Rahmenstücke
 Fg e Pr G wie Pr d Fg A
 Stile concitato
 Pr F Fg fis wie Pr c Fg H wie Pr E Fg g wie Fg E Pr g
 Ton-zu-Ton-Spiegelungen
 Fg F Pr fis wie Fg cis Pr B wie Fg d Pr A
 3/16 vs. 12/8
 Pr f Fg Fis wie Pr gis Fg Es
 Signatur *Sospiratio – Majestas*
 Fg f Pr Fis
Ruhet wohl, ihr heiligen Gebeine – O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen
 Fg f Pr Fis wie Fg C Pr h
 Signatur *Du wahrer Gott und Davids Sohn*
 Signatur *Alpha et Omega*

34/3) WK I vs. WK II als

C-dis, E-g, As-h vs. C-E, e-G, g-h

In WK I erscheint die Folge C-dis, E-g, As-h als eine plausible Gliederung zu 8 + 8 + 8 Werkpaaren. Die Rahmenstücke sind dann

Pr C, Fg dis, Pr E, Fg g, Pr As, Fg h.

Diese zählen 300 Takte. Die Restsumme beträgt 367 x 5 Takte.

Hermeneutisch:

Dieser Befund verstärkt die Sicht darauf, dass das WK I einerseits ein musikalisches Tombeau auf den Tod von Maria Barbara Bach ist und sich andererseits Heilsaussage vom Grundsatz her abbildet. Für den Aspekt des Tombeaus stehen die Gesamttakte 1684 und 1720, für den

Aspekt der Heilsaussage steht der Gesamttakt 1717. Damit sind die Takte 26 und 62 sowie Takt 59 der Fuga a-Moll berührt.

300 = 1+2+n+24; 24 ist Symbolzahl der Erfüllung der Zeit

367 = 365+2 = 366+1 ist Symbol der Ewigkeit

5 Durch seine Wunden sind wir geheilt (Jes. 53, 5)

Die Rahmenstücke in WK II beruhen auf der Antithese gravitatisch geradtaktig vs. filigran in kleinster Dreitaktart. Sie zählen 9 x 6 x 9 Takte und bedingen eine Gliederung in 9 + 6 + 9 Werkpaare. Die Erweiterung des Rahmens in der Struktur c-e-g-b-d vs. a-cis-e-g-h führt zu weiteren 211 Takten. Alle übrigen Stücke zählen das exakt Sechsfache der Rahmenstücke.

34/4) WK I vs. WK II, darin

Fg a-Pr B-Fg cis-Pr D in 257 Takten vs. Pr A-Fg b-Pr Cis-Fg d in 211 Takten

Für WK I kann anhand der Gliederung in 16 + 16 + 16 Stücke gelten:

Erstes und drittes Drittel in 257 x 6 Takten; deren Mittenstücke zählen 1 x 257 Takte;

im zweiten Drittel zeigen die Stücke Pr E, Fg e, Pr f, Fg Fis, Pr G und Fg g die Signatur *Eckstein* in der Summe von 176 Takten; alle übrigen Takte zählen 139 x 3.

Stellt man Vers 176 aus Ps. 119 und Ps. 139, 3 gegenüber, so bedingen sich beide Verse wechselseitig.

Numerisch ergibt sich aus WK I vs. WK II:

$$\begin{aligned} &2135 \\ &= \\ &257 \times (1+5) + 176 + 139 \times 3 \end{aligned}$$

$$\begin{aligned} &3613 \\ &= \\ &9 \times 6 \times 9 + 211 + 6 \times 9 \times 6 \times 9 \end{aligned}$$

34/5) WK II, darin

Fg cis, Fg F, Pr fis, Pr B

mit Bezug 3/16

Aus cis-eis-fis-ais ergibt sich mit Vergleich zu
fis-ais-cis-eis im Tritonus zu c-e-g-h
die Signatur *Patrem omnipotentem*

Auch Fg d zeigt die Struktur 3/16; Gegenstück ist Pr A in 12/8.

Aus

Pr A, Pr B, Fg cis, Fg d

mit Bezug 3/16 ergibt sich die Signatur *Crux*.

Aus dreimal Signatur *Crux* ergibt sich

Fg F Pr fis Pr A Pr B zu Pr A Pr B Fg cis Fg d zu Fg cis Fg d Fg F Pr fis
als

f-ges-a-b zu a-b-cis-d zu cis-d-eis-fis

als Stücke in 3/16, Pr A in 12/8

*Eilt, eilt – wohin? Eilt nach Golgatha,
eure Wohlfahrt blüht all da*

34/6) Die Frage nach der numerischen Mitte des Konstruktes der acht Symmetriekonstrukte

Die acht Werke sind:
36 Choräle
17 Choräle
Sechs Sonaten für Violine und Cembalo
Sei Solo für Violine
Das Wohltemperirte Clavier (I)
Sechs Triosonaten für Orgel
ClavierÜbung III
Das Wohltemperirte Clavier (II)

Summe an Takten:
18291
=
 $31 \times 59 \times 5 + 1 + 5 \times 59 \times 31$

Die numerische Mitte ist verortet in WK I, Fg cis, Takt 91.
Dieser Takt zeigt einen Regelbruch, der das Soggetto III, das der Signatur *Eckstein* folgt, in eine gänzlich andere Gestalt überführt:

	Gis	cis	cis / cis	His	Ais	His	cis	dis	His / E	[Dis, Cis]
Takt	90		91						92	

Darin sind die strukturellen Elemente aller drei Soggetti der Fuga cis-Moll enthalten.

Diesem Takt 91 der Fg cis gehen in WK I 419 Takte voraus.
420 Takte vor Schluss des WK I zu 419 Takte vor Schluss erklingt in
Fuga a-Moll als Verlauf des 22sten Themenauftritts:
e'-f'-e'-d'-c' - c'-d'-c'-b - // - a-h-cis'-h-a - g-fis'-h'
strukturell
f-e-d-c-b // cis-h-a-g-fis

Die beiden Regelbrüche sind demnach numerisch exakt spiegelbildlich verortet. Daraus:

2135
=
419 + 1297 + 419

Hermeneutisch:

419 ist die 81ste Pz; 81 ist Zahlenwert des Namens Maria Barbara

2197 ist die 211te Pz; 211 ist Spiegelzahl zu 112; 112 ist Zahlenwert für CHRISTUS.

35) Das Kleinste und das Größte:

35/1) Ein Kind erlebt nur wenige Atemzüge oder einige Stunden und stirbt.

Dies geschah am 23. 2. 1713 im Hause der Familie Bach in Weimar. Andrea Dubrauszky stellte mir vor etwa 20 Jahren folgende Frage: Kann man dieses Datum musikalisch abbilden?
Lösung: $23 = 5+18 = e+s = es / 2-1-7-1-3 = b-a-g-a-c$.

In der Fragmentfuge der Kunst der Fuge enthält der Takt 176 die erste wörtliche Nennung der Folge es-b-a-g-a-c; mit $176 = 22 \times 6$ Versen ist der längste Psalm der Bibel, Ps. 119, charakterisiert.

Zuvor beschließen transponierte Folgen wie b-f-e-d-e-g und f-c-h-a-h-d das im Auftakt zu Takt 115 beginnende Soggetto II. Ebenso wird der Abbruch der Fragmentfuge hierdurch

bestimmt. Der letzte Auftritt dieser Folge tritt im Autograph der Fragmentfuge nach 119 Doppeltakten in Takt 239 ein. Dort geht er aber in singulärer Weise nicht aus dem Soggetto II, sondern aus dem Soggetto III hervor:

b / a-c' / h-cis'-d' / - cis'-h-cis' / d'-e'-d'-c'-h-a-h-d'

und bricht damit ab.

Zum Vergleich:

Gis cis cis / cis His Ais His cis dis His / E [Dis, Cis]

in WK I, Fuga cis-Moll, T. 90 bis 92.

Der tiefste mögliche Auftritt des Soggetto II erfolgt ab Auftakt zu Takt 181 in g-Moll, sodass in Takt 185 eine weitere wörtliche Nennung der Folge es-B-A-G-A-c möglich wird. Es ist dies der letzte Auftritt von Soggetto II vor Eintritt des Soggetto III b-a-c-h-cis-d im Auftakt zu Takt 194.

Das Kleinste und das Größte heißt dann in der Bach-Theorie von Christoph Bossert (siehe: Hermeneutik zu Bach, ‚Ins Licht gerückt‘): Die von ihm postulierten Werkeinheiten 2 bis 12 sind Ausdruck ‚musikalischer Tombeaus‘ in

158 x 167

Takten. Darin bestimmt die Signatur 23-2-1-7-1-3 die beiden letzten Takte. Sie führen in WE 12 zum Abbruch.

35/2) Es sind aber zwei Kinder Johann Christoph und Maria Sophia, die am 23. 2. 1713 geboren werden. Nachdem das eine noch am selben Tag stirbt, folgt ihm am 15. 3. 1713 das Kind Maria Sophia. So gilt auch hier die Frage, ob das Datum 15. 3. 1713 musikalisch abbildbar ist. Nachdem der Zahl 15 kein Ton zugeordnet werden kann, bleiben folgende zwei Methoden:

1 5 3 1 7 1 3

ist eine Folge aus

Grundton, Quint, Terz, Grundton, Septim, Grundton, Terz

oder ist eine Tonfolge

a e c a g a c

Diese Tonfolge entspricht transponiert dem Hauptsoggetto der Kunst der Fuge

d a f d c d f

als

d a f d cis d e f g f e d

Das Kleinste und das Größte heißt dann in der Bach-Theorie von Christoph Bossert (siehe: DVVLIO, Bach-Theorie - Ins Licht gerückt‘):

In den von ihm postulierten Werkeinheiten 1 bis 11 bildet sich ein biographisch-chronologischer Schaffensprozess bis zu WK II ab.

WE 12 ist dann ‚Die Kunst der Fuga‘, beginnend mit der Signatur 1-5-3-1-7-1-3.

Die Anordnung der WE 1 bis 11 kann, wenn sie in sich rückläufig verstanden wird, die Form eines Kelches annehmen:

$$\begin{array}{r}
\text{WE} \\
1, 2 \quad \quad 11 \\
3, 4 \quad 9, 10 \\
5 \quad 8 \\
+ + + \\
6 \quad 7 \\
\text{in} \\
47 \times (46 \times 3 + 23 \times 9 + 17 \times 5 + 14 \times 8) \\
\text{Takten.}
\end{array}$$

Sofern der konstante Faktor 47 auf Ps. 47 bezogen wird, ergibt sich Ps. 47, 5 folgende Referenz:

*Er erwählt uns unser Erbteil, die Herrlichkeit Jakobs,
den er liebhat.*

Die WE 1 bis 12 reichen dann bis zum Abbruch der Fragmentfuge und umfassen

$$\begin{array}{r}
59 \times 8 \times 59 \\
= \\
59 \times 118 \times 2 \times 2 \\
= \\
118^2 \times 2
\end{array}$$

Takte (siehe: DVVLIO, Bach-Theorie – Ins Licht gerückt, ‚Die Werkeinheiten 1 bis 12‘).

35/3) Fragt man für die $2135+239 = 2374$ Takte der Kunst der Fuge, die von den Signaturen 1-5-3-1-7-1-3 und 23-2-1-7-1-3 umschlossen werden, nach deren innerer Mitte, so findet sich diese in Contrapunctus 11, Takt 146 bis 149 in singulärer – gravierender – Hervorhebung der dort erklingenden Themen in e-Moll, was im Werkganzen allein dort so geschieht. Dann gilt:

$$\begin{array}{r}
2135+239 \\
= \\
2374 \\
= \\
15 \times 79 + 4 + 15 \times 79 \\
= \\
4 \\
+ \\
158 \times 15
\end{array}$$

Hermeneutisch:

79 ist die 22ste Pz; 22 Buchstaben zählt das hebräische Alphabet;

22 + 15 = 37 zählt das Christusmonogramm XP in der Zuordnung

22 = X = griech. Chi; daraus: Christus, 15 = P = griech. Rho, daraus: Rex

158 = 2 x 22ste Pz ist Zahlenwert des Namens Johann Sebastian Bach.

Zum Vergleich:

Die Kunst der Fuga

$4+9+5 + 10+20+13+18+19 + 4+5+17 + 6+20+7+1 = 18+80+26+34 = 158$

gemäß dem lateinischen Alphabet; darin gilt: $i = j = 9, u = v = 20$

35/4) Die Tonfolge g-a-c' ist Teil des Kanon triplex á 6 des Bach-Bildnisses von Elias Haußmann. Die Töne g-a-c'-h-a-g bilden dort das Soggetto II ab, das im Alt erklingt. Das Bach-Bildnis bildet den Kanon triplex, dessen Substanz zwei Takte bzw. acht Viertel umfasst, in drei Takten gut lesbar ab, als präsentiere Bach diese drei Takte dem Betrachter über alle Zeiten hinweg als sein Vermächtnis in nuce.

35/5) Nach dem 23. 2. 1713 vergehen 6 Tage bis dann erneut eine Woche später der gleiche so gravierende Wochentag wiederkehrt. Nachdem dann weitere 6 und 1 und 6 Wochentage vergangen sind, ist dieser letzte sechste Wochentag der 15. 3. 1713. Im Zahlenbild: 61616.

35/6) Strukturen weniger Takte in Relation zu 61616 Takten

Aus der jahrelangen intensiven Beschäftigung mit Bachs instrumentaler Musik für ein bis vier Instrumente ging meine ‚Theorie der Werkeinheiten‘ hervor. Aus ihr ergaben sich 61616 Takte. Erst etwa 10 Jahre, nachdem sich die Annahme dieser Zahl 61616 anhand zahlloser Befunde als immer plausibler erwies, fiel Martin Sturm jene biographische Erklärung dieser Zahl auf, wie ich sie unter Pkt. 35/5 beschrieb.

Die Zusammensetzung dieser 61616 Takte kann hier nicht Gegenstand sein. Nur so viel sei gesagt: Enthalten ist hier Bachs kammermusikalisches Schaffen für ein bis vier Instrumente. Zu einem Werkkatalog aus 18 sog. Werkeinheiten (WE) und den 14 Canones kommen als ‚Schritt darüber hinaus‘ weitere Ausdrücke hinzu. Dabei ‚entzündet sich‘ alles daran, dass Bach in der Kunst der Fuge anhand von Cadenza und Abbruch diesen ‚Schritt darüber hinaus‘ gleichsam einfordert und provoziert. Hierdurch werden die Ausführungen zu ‚Ins Licht gerückt‘ näher Auskunft geben. In den 61616 Takten sind dieser Theorie nach enthalten:

a) Werkeinheiten (WE) 1 bis 12;

b) Cadenza I, Transitus I, Distinctus I (Dist.), WE 13;

c) WE 14 // 15, Dist. II, WE 16 // WE 17 // WE 18, Dist. III, 14 Canones // Dist. IVa, b, c sowie Transitus II, Silencium, Cadenza II.

Summe an Takten aus den drei großen Teilbereichen:

$118^2 \times 2 + 2 \times 2 \times 37 \times X \times 2 \times 2 + 118^2 \times 2 = 61616$; daraus im Zahlenbild:

$$\begin{array}{r}
 61616 \\
 = \\
 2 \times 2 \\
 \times \\
 3851 \\
 \times \\
 2 \times 2 \\
 = \\
 37 \\
 \times \\
 2 \times 2 \\
 + \\
 118^2 \times 2 \quad + \quad \times \quad + \quad 118^2 \times 2 \\
 \times \\
 2 \times 2
 \end{array}$$

Eine Struktur weniger Takte, die sich exakt in Relation zur Zahlenaussage 16×3851 setzen lässt, ist die exakte numerische Mitte aus 61616 Takten. Bereits ihre Verortung ist eine Gravitas:

Beschreibung dieses Ortes: Im
zweiten großen Ausdruck des
zweiten Großteils in deren
zweiter Suite in deren
zweitem Tanzsatz in der deren
zweitem Abschnitt im Übertritt zum
zweitletzten Takt vor Übertritt in die
zweite Wiedergabe des
zweiten Abschnittes im
zweiten Tanzsatz der
zweiten Suite im
zweiten großen Ausdruck im
zweiten Großteil.

Es handelt sich dabei um WE 13 als ‚Sechs Suiten für Violoncello solo‘, Courante d, vier
Schlusstakte.

Was findet man dort vor: Die obere Linie betont mehrfach die Spitzentöne f[♯] und e[♯];
die untere Linie geht von d-Moll aus, berührt den Ton b und kadenziert anhand der Töne a und
d ab. Daraus:

d-b – f-e-a-d.

Im parallelen Ende von Abschnitt 1 erklingt derselbe Verlauf um eine Quint versetzt als

a-f – c-h-e-a.

Damit ist folgende Gleichsetzung möglich:

$$\begin{array}{r}
1-6 - 3-8-5-1 \\
\text{zu} \\
16 \times 3851 \\
= \\
61616
\end{array}$$

Dieselbe Struktur ergibt sich, wenn man in der Kunst der Fuge Auftritte des Hauptsoggettos
wahrnimmt, die folgende Prämisse erfüllen:

Auf Stufe V, also der Stufe des Comes, in Umkehrung mit Dux-Ende.

Beobachtung: Die Töne a, f, c-h und e erklingen jeweils den melodischen Umkehrpunkten;
daraus:

d[♯] – a-c-e – f-e-d – c-h-c-d – e – [a];

dazu in Relation: 1 6 3 8 5 (1).

Zwölf derartige Auftritte sind in den 2135 Takten aller vollendeten Stücke der Kunst der Fuge
nachweisbar.

Somit erfüllt sich die Aussage über ‚Strukturen weniger Takte in Relation zu 61616 Takten‘

a) anhand des numerischen Zentrums von 61616 Takten sowie

b) anhand von zwölf Sonderauftritten des Hauptsoggettos der Kunst der Fuge.

35/7) In Weiterführung zu Pkt. 35/5 lässt sich sagen:

$$1 + 6+1+6+1+6 + 1$$

Der eine Tag ist dann der 23. 2. 1713.

Es führen 6+1+6+1+6 Tage zum 15. 3. 1713.

Am darauffolgenden Tag kehrt jener Wochentag des 23. 2. 1713 wieder.

Meine Bach-Theorie benennt einen Prolog, einen Hauptteil und einen Epilog. Der Hauptteil umfasst 61616 Takte, der Prolog stellt allem die Kunst der Fuge zu 2135+1+238 Takten *voran* und lässt in einem Epilog aus 177 + 257 + 288x2 Takten *folgen*, wobei dort hermeneutische Schlüsselstücke des Hauptteils wiederkehren.

Der Übergang vom Prolog in den Hauptteil ist ohne jeden Bruch. Er lautet gemäß der Signatur 23-2-1-7-1-3:

b'-a'-g'-f'-e'-d'-e'-g' ///	f'
cis'	/// d'-e'-d'-c'-h-a-h-d' / c h a g i s a
	g g g / a h c' h c' a / g
	<i>Der Tag der ist so freu - - den-reich</i>
Im Prolog:	Beginn des Hauptteils
T. 238 der Fragmentfuge	WE 1, 36 Choräle, Choral 1

35/8) Die Gesamtsumme aus Prolog, Hauptteil und Epilog umfasst dann

$$\begin{aligned}
 & 2135+1+238 + 61616 + 1010 \\
 & = \\
 & 65000 \\
 & = \\
 & 50 \times 26 \times 50 \\
 & = \\
 & 1362 \\
 & + \\
 & 2 \\
 & + \\
 & 1010 + \frac{211 \times 2 \times 365}{5} + 2+2 + \frac{365 \times 211 \times 2}{5} + 1010 \\
 & \text{Takte.}
 \end{aligned}$$

Denn siehe, ich bin bei euch alle Tage bis an der Welt Ende.

GT 1362 der KdFg ist Cp 13a, T. 26. Dort erklingt die Tonfolge

h''-a''-g''-fis'' – f'-e'-d'-c'

als Signatur *Verworfen – zum Eckstein geworden*. Voran geht in Takt 25 Ton e'''. Es folgt mit Auftakt zu Takt 27 anhand von f'e'-c' / c° = Signatur *Eckstein* ein durch *Regelbruch* initiiertes Thema auftritt des colorierten Hauptsoggetto. Doch in Takt 29 folgt ein weiterer Regelbruch: Die reguläre Fortführung des Soggetto bleibt aus; *an die Stelle dessen* tritt völlig unvermittelt in Takt 29/30 die Formulierung

a f a d' / c'

und es folgen Orgelpunkte auf den Tönen

c', f', e'.

Hermeneutik des Geschehens der KdFg als ein Geschehen von der Passio in die Auferstehung Jesu anhand der

Takte 25 [Ton e'''], 26 [h-a-g-fis-f-e-d-c], 27/28 [Colorierung des Hauptsoggetto in C-Dur], 28 / 29ff [a-f-a-d' // c' – f' – e' als Orgelpunkte]:

*Und es geschah ein großes Erdbeben, denn siehe,
ein Engel des Herrn kam vom Himmel herab, wälzte den Stein vom Grab
und setzte sich darauf.
Die Hüter aber erschranken vor Furcht und wurden, als wären sie tot.*

Dies ist – im Sinne des Prologs – dann Metalepsis (Vorwegnahme) der WE 12 und der drei Vollendungsausdrücke in Distinctius IVa, b, c. Metalepsis bedeutet dann biblisch das, was die Schriften der Propheten als den Ratschluss Gottes weissagen. In Jesus Christus wird dieses Wort Fleisch und wohnt unter uns.

Dies ist dann Inbegriff dessen, was Gravititas vom Grundsatz her und als Symbolum bedeuten kann.

36) Die klanglich höchstmögliche Erscheinung der Töne g^{‘‘}-fis^{‘‘}-h^{‘‘} im Credo II in Bachs-h-Moll-Messe ist eine gravierende Erscheinung. Sie erklingt dort zu den Worten ‚*invisibilium*‘. Es liegt nahe, dieses Geschehen in Rückbindung an der Regelbruch g-fis[‘]-h[‘] in WK I, Fuga a-Moll in deren 118ter Halben im Verlauf des 22sten Themenauftritts als Lösung dafür zu erachten, dass das Wort ‚*invisibilium*‘ vom Grundsatz her eigentlich nicht sinnhaft vertont werden kann. Da der Ort der 118ten Halben im Verlauf des 22sten Themenauftritts in Fuga a-Moll jedoch den Übertritt von der sichtbaren Ebene g-fis[‘]-h[‘] in die des Invisibilium e[‘]-f-c zwingend voraussetzt als einen Akt *im Geiste*, ist die Tonfolge g^{‘‘}-fis^{‘‘}-h^{‘‘} dann vom Grundsatz her Lösung dafür, das Wort ‚*invisibilium*‘ komponieren zu können.

Der Aspekt der Gravititas ergibt sich dann so:

- a) Das Geschehen g^{‘‘}-fis^{‘‘}-h^{‘‘} fordert den Sopranistinnen enorme Kraft ab, diese Tonfolge in so hoher Lage präzise und klanglich schön zu präsentieren.
- b) Das Ereignis g-fis[‘]-h[‘] in WK I, Fuga a-Moll bestimmt numerisch in Fuga a-Moll deren 118te Halbe im Verlauf des 22sten Themenauftritts;
das Ereignis g-fis[‘]-h[‘] in WK I, Fuga a-Moll ist in den WE 1 bis 12 numerisch im Schnittpunkt 3 zu 5 verortet als

$$118^2 \times 2 = 59 \times 8 \times 59 = (118^2 : 2) \times 3 + (118^2 : 2) \times 5.$$

37) Klangliche Differenzierung kann zu klanglicher Polarität führen:

In der Orgel ist eine wesentliche Unterscheidung die zwischen Grundstimmen und Aliquoten wie ebenso die zwischen Grundstimmen und Klangkronen. Im Zuge der Differenzierung der Grundstimmen als sog. *Unterscheidliche*, wie sie ab ca. 1670 im Orgelbau innovativ hervortritt, kommt es zunehmend zur Wertschätzung des gleichzeitigen Gebrauchs mehrerer Grundstimmen. Eine Disposition wie die von Wender 1703 in Arnstadt zeigt, dass derartige Mischungen überzeugen und fortan auch Bachs Registrierkunst mitbestimmt haben.

Im Gebrauch der Unterscheidlichen differenzieren sich dann weitere Parameter bezüglich Schärfe oder Sanftheit der Ansprache, Fülle und Schlankheit, höherem oder geringerem Anteil an Teiltönen sowie der Hervorhebung unterschiedlicher Teiltöne als Eigenschaften von Klangfarben. Sofern man Grundstimmen gleichzeitig mit anderen Grundstimmen im einmanualigen Verbund gebraucht, komme ich zum Begriff *Grundstimmenplenum*. Das Phänomen der Unterscheidlichen mit bis zu fünf Achtfußstimmen des Hauptwerks ist seit Orgeln in Hermannstadt (Vest, 1672), Prag (Mundt, 1673) oder Amorbach (Schleich, 1685) im süddeutschen Kulturkreis bekannt.

Zu Arnstadt: Seit Johann Friedrich Wender in Arnstadt 1703 fünf Achtfuß-Stimmen im Hauptwerk baut und J. S. Bach diese Orgel 1703 abnimmt und anschließend vier Jahre dort

als Organist amtiert, ist das Prinzip der Unterscheidlichen auf's Engste mit Bachs Empfinden von Orgelklang konnotiert. Der gleichzeitige Gebrauch mehrerer dieser Stimmen wird durch den Bach-Schüler Agricola als *fremde Wirkung* charakterisiert und dem Gebrauch in früherer Zeit gegenübergestellt (siehe Glossar, Artikel ‚Fremde Wirkung‘). Nach Auffassung von Christoph Bossert liegt es nahe, den Gebrauch eines ‚Grundstimmenplenums‘ insbesondere in Zusammenhang zu sehen mit Bachs Concerto-Transkriptionen der Weimarer Zeit (1707 bis 1717). Bachs Einrichtung des Concerto d-Moll BWV...nach Vivaldi zeigt, wie Bach den neu durch Trebs hinzugefügten Untersatz 32‘ einsetzt und dass er die Dynamik, wie sie von Vivaldi in den Takten...bis...intendiert hat, umformt in ein Organo pleno. So wird deutlich, dass Bachs Praxis hier sehr deutlich Aspekte der Gravitas berührt.

In der Bach-Zeit bildet sich in Partituren nun zunehmend auch die Terminologie ‚piano‘ und ‚forte‘ heraus. Musikgeschichtlich dürfte der Gebrauch der Unterscheidlichen als ein Stimulus späterer Entwicklungen der Empfindsamkeit, des Sturm und Drang zu sehen sein. Im Orgelbau werden diese Prinzipien von Generation zu Generation weitergegeben und werden so auch zu einer Wurzel für die Entwicklung von Orgelklang im 19. Jahrhundert. Gerne wird dafür der Begriff der ‚Grundtönigkeit‘ verwendet, der zumeist pejorativ gebraucht wird und daher seinerseits kritisch hinterfragt werden muß, denn guter Klang lebt immer vom Raffinement des Teiltonspektrums.

38) Von der Polarität als Grundphänomen zum Tactus in der Musik:

Der Begriff der Polarität ist naturwissenschaftlich durch Elektron und Neutron definiert. In der Geisteswelt impliziert der Begriff der Polarität das in der Philosophie Hegels entwickelte Prinzip der Dialektik aus These, Antithese und Synthese. Das Verständnis des Tactus als Unterscheidung von Thesis und Arsis, das Verständnis einer Choralzeile oder eines Verbundes unterschiedlicher Choralzeilen als Kirchenlied bis hin zum „Stück“ als Grundlage abendländischer Musik impliziert die Setzung von These und Antithese vom Grundsatz her.

Wahrnehmung beruht auf Unterscheidung. Das Momentum der Differenzierung stimuliert auf hörpsychologischer Ebene Aufmerksamkeit und Interesse am Hören. Aus der Summe antithetischer Erfahrung erwächst jedoch unweigerlich der Wunsch nach Entspannung, sodass man demnach sagen kann: Spannung wird generiert durch These und Antithese; Antithetik findet ihre Zuspitzung im Konflikt. Das tonale Prinzip ermöglicht Entspannung anhand der Rückkehr zu Basismomenten wie beispielsweise der Rückkehr zur Grundtonart.

39) Ellipse:

Während das Mittelalter die Perfektion des Kreises zum höchsten architektonischen Maßstab erhob, hat sich der Barock für die Ellipse entschieden. Geometrisch sind in ihr zwei Brennpunkte wirksam. Der Kreismittelpunkt zertrennt sich demnach in zwei Mittelpunkte, die zu einander symmetrisch stehen. Dies generiert zum einen Symmetrie, zum anderen jedoch Spannung in Permanenz. Von dort aus gelangt man im geistigen Umgang mit dem Phänomen der Ellipse zur Frage von ‚Polarität und Einheit‘. In der Natur kennt man das Extrem des ‚Gewitters‘. Dies tritt ein, wenn sich zunächst extreme Spannungen in Form elektrischer Aufladung gebildet haben, um dazu dann einen Spannungsabbau zu schaffen.

In der Kunst ist das Drama die Form, um Spannungszustände als Handlung physisch und psychisch erlebbar zu machen. Allerdings wäre das ‚Drama per Musica‘ in der Renaissancezeit so noch nicht denkbar. Worin bestand dann ‚der Schritt darüber hinaus‘?

Erst das Denken in der Kategorie der Dynamis, also der energetischen Aufladung sowie die künstlerischen Errungenschaften eines Stylus phantasticus und eines Stile concitato oder einer

Haltung, die das Bildnis über den Bilderrahmen hinaustreten lassen möchte und die anstelle der Kreisform das Elliptische sucht, schuf dafür die Voraussetzung. Wenn man dann weiter nach einer Ursache ‚vom Grundsatz her‘ sucht, was da in der Welt der Kunst geboren wurde und anhand des Barockzeitalters Gestalt gewann, gelangt man zum Wechsel vom geozentrischen zum anthropozentrischen Weltbild: Der Verlust der Gewissheit, die Erde sei Zentrum des Universums, musste durch eine neue Gewissheit kompensiert werden. Nun rückte der Mensch ins Zentrum des Universums. Doch was für ein wankelmütiges Wesen steht nun im Zentrum! Ein Wesen, dass sich über Spannung und Dynamis bewusst wurde, sucht sich nun nicht mehr das Absolutum der Vollkommenheit, den Kreis, als Symbolum, sondern die zwei Brennpunkte der Ellipse.

40) Tanz, Ballett, Elastizität:

Es liegt in der Natur der Sache, dass der Barock sich zum Drama per Musica und seiner Welt des Gegensatzes wiederum eine Gegenwelt schafft, nämlich den Tanz, konnotiert mit einer Bildwelt des Schäferidylls oder der Illusion, wie Grazien in einem Park lustwandeln. Das Volk schafft sich den Tanzreigen, der Adel die diversen Tanzformen und Galanterien. Für die Musik heißt dies im Terminus einer Kategorie vom Grundsatz her: Alles, was sich nicht am Stylus phantasticus ausrichtet, ist der Elastizität verpflichtet. Die Elastizität ist das, was jeder Musik einerseits Noblesse gibt und ihr andererseits zur Wahrheit verhilft: Natur lässt sich nicht ungestraft manipulieren. Alles bedarf des inneren Ausgleichs – Elastizität ist die Form des beständigen Ausgleichens, selbst wenn die eine Kraft im konkreten Augenblick einmal mit größerer Vehemenz daherkommt, so findet sich anhand des Modells der ‚Elastizität‘ immer auch ein angemessener Ausgleich der Kräfte. Auf der Ebene einer guten Spieltechnik ist Elastizität das A und O – ich nenne dies, um nun organisch von der Spieltechnik zur Wahrnehmung durch das Hören und zum Bewusstsein zu kommen: Mentale Durchlässigkeit. Aus dieser mentalen Durchlässigkeit wird Elastizität zum Schwungrad und zum Schwingenden, was dann zum nächsten Urphänomen führt: Der Schwingung.

41) Polarität und Einheit:

Ich nenne den Zeitraum vom 17. Jh. bis zum Ersten Weltkrieg *die Dur-Moll-tonale Epoche* und sehe darin letztlich das Junktum aus *Polarität und Einheit* als Grundlage dieser Epoche. Neben den unermesslichen Kunstleistungen dieser Epoche war es ein intellektueller Akt, in Polarität und Einheit eine universelle Bedeutung zu erkennen auf allen Ebenen der Musik, also dem Komponieren, dem Improvisieren, der Aufführungspraxis zur Anwendung zur bringen. Mit dem Junktum aus Polarität und Einheit, das die Dur-Moll-tonale Epoche als tragende Kategorie charakterisiert, geht eine zweite Kategorie einher, nämlich die Kategorie der Mitteilung. So komme ich zu dem Schluss, dass die Dur-Moll-tonale Epoche sich musikalisch vom rhetorischen Prinzip her versteht und demnach eine Frucht des europäischen Humanismus darstellt.

Wenn John Cage und mit ihm viele Komponisten des 20. Jh. zum Schluss kommen, dass das sprachliche Prinzip Töne Zwecken unterwirft und dass dieser Art der Verzweckung einer ‚Wahrnehmung von Klang an sich‘ im Weg steht und folglich überwunden werden muß, so ist man Zeuge einer nächsten Neudefinition von Musik ‚vom Grundsatz her‘.

42) Passacaglia c-Moll:

In diesem Orgelwerk Bachs erkenne ich den Dreiklang bzw. vertikal intendierte Verläufe als Thesis und den Tetrachord bzw. horizontal intendierte Verläufe als Antithesis. Von dort aus komme ich unter der Prämisse ‚Polarität und Einheit‘ zu folgender Sicht:

Die Exposition von Dreiklang als Thesis und Tetrachord als Antithesis sowie eines daraus gewonnenen Syntheseschrittes sehe ich bereits im Ostinatothema selbst als gegeben an. Die Variationen 1 bis 5 sind dann die Entfaltung dessen:

Variatio 1, 2 entfaltet die dreiklangbasierte Thesis und Variatio 3 die tetrachordbasierte Antithese. Daraufhin komponiert Bach in Variatio 4 und 5 zwei unterschiedliche Arten der Vermittlung zwischen diesen Gegensätzen, indem Variatio 4 den horizontalen und Variatio 5 den vertikalen Aspekt betont. Das Momentum der Synthese beruht in Variatio 4 auf einer Koppelung des rhythmischen Aspekts aus Variation 1 und 2 mit der Linearität von Variatio 3. In Variatio 5 tritt dann an die Stelle der Linearität eine Betonung des vertikalen Aspekts.

In den dann folgenden Variationen 6 bis 8 zeigt Var. 6 den aufwärts gerichteten Tetrachord, Var. 7, den abwärts gerichteten Tetrachord. In Variatio 8 gehen Tetrachorde gleichzeitig auf- und abwärts. Es kommt hierbei zu empfindlichen Dissonanzen und Querständen, damit diese Art der Synthese allein auf Basis horizontaler Verläufe überhaupt gelingen kann. Daher bezeichne ich Variatio 8 als *Pseudosynthesis*, denn ihr mangelt es an der Verknüpfung mit dem Dreiklang. Die insistierende Dreiklangbetonung der Variatio 9 resultiert demnach aus einer rhetorisch motivierten Rückkehr zum Dreiklang als der Basis und Thesis des Werkganzen.

Es hat sich demnach in einer Gruppe der Variationen 6 bis 8 und 9 die Abfolge umgekehrt, indem nun nicht die These – der Dreiklang – am Anfang steht, sondern die Antithese – der Tetrachord. Dies ist die klassische Gegenprobe, die die Rhetorik ‚Confutatio‘ nennt. Und nicht nur das: Auf Basis des Tetrachords entfaltet sich in Var. 6 bis 8 die Abfolge Thesis – Antithesis – Synthesis, worauf dann in Var. 9 der Rückbezug zur eigentlichen Thesis folgt. Im Unterschied zur ‚Pseudosynthesis‘ der Var. 8 bildet nun in Var. 10 der Basso Ostinato zusammen mit Generalbassakkorden die Basis, auf der sich ein kontinuierlicher horizontaler Verlauf erstreckt. In der Gleichzeitigkeit vertikaler und horizontaler Struktur erkenne ich in Variatio 10 damit die erste *wirkliche Synthesis*. Nächste Syntheseschritte erfolgen nach meiner Auffassung in Variatio 13, 16, 18 sowie 19 und 20.

Variatio 13 nimmt dabei folgende Sonderrolle ein: Nur hier erscheint das Ostinato-Thema durch motivische Colorierung völlig eingewoben in den dreistimmigen Satz, während das Ostinato-Thema sonst immer – auch in der Dreiklangsfiguration der Variatio 9 – gegenüber den übrigen Stimmen eine antithetische Stellung einnimmt. Im Unterschied dazu werden in Variatio 19 und 20 alle Stimmen gleichermaßen ostinat, wodurch der Basso ostinato erneut seine sonst implizite antithetische Stellung verliert. Doch dies geschieht in Variatio 19 und 20 gegenüber Variatio 13 in genau gegenteiligem Verständnis.

Variatio 16 gestaltet Bach als Synthesevariation so: Synthese aus absteigendem Dreiklang als Thesis und permutiertem Tetrachord in Gestalt der Kreuzfigur als Antithesis. Hierbei durchdringen sich nun Dreiklang und permutierter Tetrachord auf höchst eindruckliche Weise. Aus dieser Struktur hat Bach auch den Beginn seines Orgelbüchlein geformt und in Bezug gesetzt mit dem Choral *Nun komm, der Heiden Heiland*. Damit tritt ein nächster ‚gravierender‘ Aspekt zu Tage: Der Aspekt der semantischen Aufladung als Disziplin der Hermeneutik.

*Absteigender Dreiklang
permutierter Tetrachord
als Kreuzgestalt
Synthesis-Gestalt*

Gott kommt in diese Welt

*Krippe und Kreuz; zum Vergleich: Kreuz und Krone
Siehe Leonhard Hutter, Compendium locorum theologicorum:
Die zwei Naturen, die göttliche und die menschliche Natur sind
in der einen Person Jesu Christi vereint*

Nachweis der Synthesis in Variatio 16 bis 20:
 Variatio 16 bezieht sich zurück auf Var. 10

Var. 10 Zwei Elemente übereinander
 Var. 16 Zwei Elemente ineinander

Variatio 17 bezieht sich zurück auf Var. 8

Var. 8 zwei Elemente einzig aus Tetrachord als ‚Pseudo-Synthesis‘
 Var. 17 vier Töne des linearen Tetrachords werden anhand einer Reduktion auf drei Töne in den Terzdurchgang überführt und dadurch ‚erhoben‘, indem allein hier Sechzehnteltriolen erklingen

Variatio 18 bezieht sich zurück auf Var. 5 und 4

Der Rückbezug zu diesen ersten Synthesevariationen wird an der Pedalstimme (siehe Var. 5) und am Diskant (siehe Var. 4) ersichtlich

Variatio 19 / 20 bezieht sich zurück auf Var. 2 / 1

Im Diskant der Var. 1 und 2 breitet sich die Silhouette des Ostinatothemas aus. Entsprechend vergrößert sich in Var. 19 / 20 der Dreiviertel- zum Dreihalbetakt und es stellen sich ostinate Figuren ein.

In Bachs Passacaglia c-Moll zeigen sich somit ‚gravierende‘ Aspekte in großer Vielzahl anhand des Basso ostinato, anhand der Grundsätzlichkeit der Polarität Dreiklang – Tetrachord und anhand der Systematik, wie daraus Synthesebildung gewonnen werden kann, wobei diese Synthesebildung in sich dialektisch aufgeladen ist anhand der ‚Pseudosynthesis‘ sowie der Singularität der Variatio 17 in Sechzehnteltriolen. Eine weitere Aufladung ist der Prozesscharakter dieser Synthesis-Formulierungen bis hin zum ‚fixus-Moment‘, der nun auch die Manualstimmen ostinat und als Anaphora (Aneinanderreihung) von Kreuzesfiguren bzw. als Dornenkrone erscheinen lässt. Eine weitere Aufladung ist die metrische Dehnung zur Hemiole als Augmentation dessen, was in Variatio 17 Sechzehnteltriolen sind. Diese Augmentation unterstreicht das Momentum des Ostinato, das zuvor nur dem Bass vorbehalten war.

Die Synthesevariationen lassen sich ‚vom Grundsatz her‘ so darstellen:

Synthesis aus	Variatio	4	8	16
		5	10	20

Dass dies sich darstellt in vier Gruppen zu je fünf Variationen, führt zur Gestalt des Crucifixus:

5	+	5
	+	
5	+	5

Aus vier Gruppen zu je fünf Achteln formt sich dann zu Beginn des ‚Thema fugatum‘ der Achtel-Kontrapunkt.

Eine letzte semantische Aufladung:

Der Verlauf der 21 Verläufe zu je acht Takten lässt sich auffassen als Gliederung in

$1 + 5 + 3 + 1 + 7 + 1 + 3 = 21$ Verläufe des Basso ostinato:

- 1 Ostinato solo als Vorstellung der ‚Gesamtthese‘
- 5 Var. 1 bis 5 als Explicatio der Gesamtthese
- 3 Var. 6 bis 8 als Confutatio der Gesamtthese
- 1 Var. 9 als Affirmatio durch Rückkehr zum Dreiklang
- 7 Var. 10 bis 16 als ‚Schritt darüber hinaus‘ in Form dreier Synthesisbildungen in Var. 10, 13 und 16; daraus: $1 + 2 + 1 + 2 + 1 = 3+4 = 4+3 = 7$ Variationen
- 1 Var. 17 als ‚Schritt darüber hinaus‘ in Gestalt einer singulären Variation mit Sechzehnteltriolen, wobei dem vormaligen Tetrachord (Var. 6 bis 8) nun ein Ton genommen ist, sodass die Vierer-Formation nun erhoben ist in eine neue Gestalt – *die neue Creatur*
- 3 Var. 18 bis 20 als ‚Schritt darüber hinaus‘ durch weitere Syntheseschritte unter Rückbezug auf Var. 5/4/3 sowie auf die Doppelvariation 1/2.

Damit kann Christoph Wolff widersprochen werden, der Bachs Passacaglia c-Moll als ein sehr frühes Werk eingestuft sehen möchte. Da die Signatur *1-5-3-1-7-1-3*, die sich auf den 15. 3. 1713 bezieht, derart klar mit den formalen Aspekten dieses Werkes übereinbringen lässt, erscheint plausibel, seine Entstehung in Bachs Weimarer Zeit ab 15. März 1713 anzusetzen. Entsprechend gilt dann auch für die Entstehung des Orgelbüchleins.

Auch die in der Sekundärliteratur weithin kolportierte Idee, Bach habe sein Ostinatothema gemäß dem Christe-Thema aus dem Livre d’Orgue von André Raison entlehnt, soll hier zumindest in ihrer Ausschließlichkeit relativiert werden, denn es ist auch der Bezug zur Choralzeile *Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf* höchst evident; Beleg:

es	d	es	f	g	as	f	g
<i>Herr</i>	<i>Gott,</i>	<i>nun</i>	<i>schleuß</i>	<i>den</i>	<i>Him -</i>	<i>mel</i>	<i>auf</i>
c	g						

So, transponiert nach a-Moll, zu sehen in: *36 Choräle, Choral 4 in Symmetrie zu Choral 33*

Schließlich noch dies:

Der Basso ostinato beginnt mit der Signatur *1-5-3* und schließt auf dem tiefsten Ton der Orgel, also mit Ton C als Grundton (,1‘; Abstieg zur Tiefe hin: Tod, Grab, Gravitas; Beleg: Affinität zu Bachs Kantate *Komm, du süße Todesstunde*, BWV 161).

Hält man nun Ausschau nach einer Formulierung von *1-7-1-3*, so gelangt man zur letzten Formulierung in Variatio 20 vor Übergang in das ‚Thema fugatum‘.

Nun ist bezeichnend, dass auch das Hauptsogetto der Kunst der Fuge, das dort gleichsam ‚ostinat‘ in 284 Aufritten durchgeführt wird, gleichermaßen der Signatur *1-5-3-1-7-1-3* gewidmet ist, wobei dazu in der Fragmentfuge bis hin zu deren Abbruch die Signatur *23-2-1-7-1-3* in Erscheinung tritt.

Damit noch immer nicht genug:

1-5-3 entspricht dem Dreiklang, *7-1-3* als g-a-c führt prinzipiell zum Tetrachord und zugleich in Gestalt von g-a-c‘-h-a-g zu Sogetto II des Kanon triplex im Bach-Bildnis von Elias Haußmann.

Aus *1-5-3* und *1-7-1-3* ergibt sich für $1+5+3+1+7+1+3$ Sätze der Passacaglia c-Moll ein Alpha et Omega in Gestalt der Polarität aus Dreiklang (c-g-es) und Tetrachord (h‘-c‘‘-d‘‘-es‘‘) – wie im Ostinato per se vorgegeben als c-g-es – es-f-g-as.

Den 21 x 8 Takten der Variationen stehen dann 21 x 6 Takte der Fuge gegenüber, wenn man die beiden letzten Takte der Fuge, die mit dem Wort *Adagio* gekennzeichnet sind und somit im

halben Tempo gedacht werden können, numerisch nicht als 2, sondern *realiter* als 4 Takte bemisst. Daraus ergibt sich dann im Ganzen erneut das Verhältnis

4 zu 3

alias

Tetrachord vs. Dreiklang.

Wenn sich daher im Geiste $21 \times (8 + 6) = 21 \times 14 = 42 \times 7$ Takte ergeben, ist die eschatologische Zeitangabe der Bibel über *Eine Zeit, zwei Zeiten und eine halbe Zeit* (Dan. 12, 7 und Off. 12, 14) nicht weit. Eine Prüfung der Proportio

$84 \times (1 + 2 + 1/2)$

hat folgendes Ergebnis:

Eine Zeit 84 Takte = 10 ½ Sätze zu je acht Takten führt zu *Ostinato, Var. 1-9 und Mitte in Var. 10. Genau dort ist der Tiefpunkt der tetrachordbasierten Diskantstimme auf der V. Stufe erreicht, die sich dort in drei Abstiegen entfaltet: Empfangen durch den heiligen Geist / geboren / gestorben und begraben //*
Zwei Zeiten Am dritten Tage auferstanden / aufgefahren in den Himmel
[Dreiklang es ‘-g‘-c‘‘] / Dort sitzt er / Von dort wird er kommen
Eine Zeit In Takt 252 sind $84 \times (1 + 2)$ Takte durchschritten. In T. 252 erklingt eine Kadenzierung auf Stufe V.
In Takt 253 beginnt somit ein neuer Abschnitt. In der Fuga bekräftigen dann noch die Themenauftritte 11 in f im Bass und 12 in c im Diskant das polare Geschehen im Werkganzen.
 $253 = 1+2+n+22$ kann dabei als Symbolum gesehen werden, dass nun Zug um Zug alle 22 Buchstaben des hebräischen Alphabets ausgesprochen sind:
Das Wort Gottes hat sich erfüllt; die Zeit ist nahe herbeigekommen.

Dass ‚Polarität und Einheit‘ vom Grundsatz her die Maßgabe von Bachs Passacaglia c-Moll ist und dass ‚Einheit‘ als Satztypus der Synthesis zu verstehen ist, hat nun vielfältige Belege erfahren. Hinsichtlich der semantisch-hermeneutischen Aufladung möchte ich noch einen Schritt weiter gehen im Sinne des Liedes *Herr Gott, nun schließ den Himmel auf*:

Christus spricht: Ich bin der

Weg (Tetrachord), die Wahrheit (Trias harmonica) und das Leben (Synthesis).

43) Duetto II F-Dur:

Ein ähnlich antithetisches Prinzip zeigt das Duetto F-Dur der ClavierÜbung III von J. S. Bach. Teil 1 eröffnet durch Dreiklangsemphase, Teil 2 durch Tetrachord. Von besonderem Interesse ist, was ab Teil 2, also ab Takt 38 hinsichtlich Horizontale und Vertikale sowie hinsichtlich Vier- und Dreizahl angelegte Prinzipien geschieht. Bach exponiert ab hier zunächst einen tetrachordbasierten, dann einen dreiklangbasierten Kanon. Diese Abfolge aus Kanon über Tetrachord, gefolgt von Kanon über Dreiklang kehrt insgesamt viermal wieder.

Was den Tetrachordkanon betrifft, so lassen sich seine sechs Viertonmotive aus den sechs Auftritten des Basso ostinato in Stück 13 *Wir glauben all* der ClavierÜbung III exakt ableiten, sofern man dort nach einander jeweils denjenigen Tetrachord betrachtet, der in diesen sechs Auftritten zur melodischen Spitze führt. Nun ergibt sich anhand der sechs Auftritte des Basso ostinato in der Choralbearbeitung *Wir glauben all an einen Gott*:

a-b-cis-d / e-f-gis-a / c(is)-d-e-f / g(is)-a-h-c / d-es-fis-g / a-b-cis-d.

In Duetto F-Dur werden dann die Tetrachorde 1, 3, 5 in der einen und die Tetrachorde 2, 4, 6 in der anderen Kanonstimme hörbar.

Was die insgesamt vier dreiklangsbetonten Kanons betrifft, so ergeben sich in den je zwei Stimmen bezüglich der Tonarten und deren Vorzeichenzahl erneut eine polare Konstellation:

	Kanon 1	Kanon 2	Kanon 3	Kanon 4
Oberstimme Dreiklang	d-f-a	e-gis-h	c -e-g	c-es-g
Unterstimme Dreiklang	A-cis-e	A-c-e	F-As-c	G-H-d
Daraus ‚vom Grundsatz her‘	1 Be 3 #	4 # 0	0 4 Be	3 Be 1 #

44) Synthese aus absteigendem Dreiklang als Thesis und permutiertem Tetrachord in Gestalt der Kreuzfigur als Antithesis:

Bach hat den Beginn seines Orgelbüchleins dem Choral von Martin Luther *Nun komm, der Heiden Heiland* als dessen Nachbildung des altkirchlichen *Veni redemptor gentium* gewidmet [vermutlich widmet Bach diesen Beginn aber auch jener *Toccata*, die in Frescobaldis *Fiori Musicali* dem in der *Messa della Madonna* verorteten Rätselricercar vorangeht]. Takt 1 ist satztechnisch bestimmt durch die Synthese aus absteigendem Dreiklang und permutiertem Tetrachord. Nach meiner Auffassung kommt es dabei zum einen anhand der von einem einzigen Ton aus sich im Abstieg erweiternden Klanglichkeit zu einer Aussage über Gravitās; zum andern kommt es anhand des Synthesemomentes zu einer enormen *semantischen Aufladung*:

Die eigentlich unaussprechliche Aussage *Gott wird Mensch* zeigt sich im Klangsymbol der *Durchdringung* von absteigendem Dreiklang und Kreuzfigur als einem permutierten Tetrachord. Äußerlich gesprochen begegnet man hier dem satztechnischen Phänomen des *Arpeggio figurée*; im Sinne einer semantischen Aufladung aber erfährt diese Satzstruktur im Kontext von Takt 1 des Orgelbüchleins von J. S. Bach nun ihre mystische Verortung. Diese Art einer Setzung zu Beginn des Orgelbüchleins macht das *Arpeggio figurée*, wann immer Bach es dann beispielsweise auch in seiner Passacaglia c-Moll zur Anwendung bringt, zu einer mystischen Aussage über das Geheimnis der Menschwerdung Gottes. Hiervon ist dann die Motivik des *Et incarnatus est* aus Bachs h-Moll-Messe eine weitere Frucht.

45) Der Primat liegt beim Dreiklang:

Eine Setzung wie der Titel des Traktats von Johann Heinrich Buttstedt *Ut Mi Sol Re Fa La tota Musica et Harmonie aeterna* offenbart folgende Dialektik: Der Hexachord [Ut Re Mi Fa Sol La] ist ein lineares Geschehen in der Horizontale. Doch das Überspringen je eines Tones aus dieser Reihe führt zu *Ut Mi Sol* vs. *Re Fa La* und führt somit hinüber zur Vertikale als Unterscheidung von Dur und Moll in *Trias harmonica perfecta und imperfecta* und: Es führt dies anhand der *Trias harmonica perfecta* zur Natur der Teiltonreihe anhand der Teiltöne 1, 3 und 5, denn aus Grundton, aus der Quint über der Octav und aus der Terz über der Superoctav bildet sich der Dreiklang des Genus major als unabdingbarer Grundsubstanz aller tonalen Musik.

45/1) Dreiklang, Signatur 153, Tonart es-Moll

Polarität, Einheit und Gravitās wird in WK I anhand der exklusiven drei Fugen ersichtlich, in denen Bach das Soggetto durch Dreiklangsbrechung eröffnen lässt. Es sind dies die Fugen in e-Moll, h-Moll und As-Dur. Aus e, h und as = gis ergibt sich der Dreiklang als Folge aus Grundton, Quint und Terz = 1-5-3. Die Summe an Takten ist

$$42 + 76 + 35 = 118 + 35 = 42 + 111 = 77 + 76 = 153.$$

Hermeneutisch:

- 42 *Generation führen zu Christus (Matth. 1, 1 bis 17).*
76 *Das Soggetto der Fuga h-Moll zeigt aufgrund der Enharmonik c / his 12 + 1 Töne; es eröffnet anhand der Signatur ‚Mit mir im Paradies‘ (Actus tragicus) und zeichnet anhand von drei Kreuzesfiguren ein Bildnis von Golgatha; in 76 Takten erklingen in 38 Doppeltakten 8 x 38 Viertel. 38 ist gemäß dem 38sten Jahr der Wüstenwanderung des Volkes Israel Urbild für Krankheit. Zahlensdrücke wie 8 x 38 werden damit zu einem Ausdruck für Heilung von Krankheit (siehe dazu insb. Joh. 3, 14).*
35 *Zahlenwert des Christusmonogramms IHS*
118 *Siehe die grundlegende Bedeutung von Ps. 118*
111 *= 37 x 3; 37 ist Zahlenwert des Christusmonogramms X P (Christus Rex); 373 ist Zahlenwert für LOGOS*
77 *ist Zahlenwert für AGNUS DEI*
153 *ist gemäß Joh. 21 Symbolum der Erwählung zu Gottes Reich; 153 ist Spiegelzahl zu 351; 351 = 1+2+n+26; 26 ist Zahlenwert des Gottesnamens JHWH*

Die symmetrischen Gegenstücke der drei Fugen, die mit Dreiklang eröffnen, sind die Praeludien in C, G und es. Alle drei sind eminent auf die Dreiklangsfiguration hin angelegt. Dabei genießt Praeludium es-Moll durch Taktart 3/2 und Tonart es-Moll eine absolut singuläre Stellung.

Polarität macht sich sowohl für Pr es wie für Fg As jeweils an der Singulärität fest: Es gibt kein zweites Stück von Bach in der Tonart es-Moll; das Stück darf als Ausdruck für die Todesstunde Jesu gelten. Fuga As-Dur ist in WK I die einzige Fuge, die mit Dur-Dreiklang eröffnet; ihr Soggetto folgt der Choralzeile *Wie schön leuchtet der Morgenstern*. Aus diesen beiden Stücken ergibt sich Polarität und Einheit als Inbegriff einer Christologie, wie nur Bach sie zu komponieren im Stande war.
Die Summen der drei Präludien in C, G und es sind

$$35 + 19 + 40 + 42 + 76 + 35 = 247 = 13 \times 19 \text{ Takte}$$

Hermeneutik:

- 13 *ECHAD = Eins, einzig als Attribut Gottes: JHWH ECHAD*
19 *Ps. 19 ist ein Lobpreis von Braut und Bräutigam; das Bild von Braut und Bräutigam ist Inbegriff der ‚Unio mystica‘*
(12+1) x 19 Takte werden nun zum Bild der Mahlgemeinschaft mit Christus als Inbegriff aller Aussage über das Heil der Welt

45/2) Dreiklang als Dux, Signatur *Eckstein* als Comes in WK I, Fg As
Wie bereits ausgeführt, schöpft Fuga As-Dur aus der Choralzeile *Wie schön leuchtet der Morgenstern* als Gegenbild zu Praeludium es-Moll als eine Vergegenwärtigung des Todesstunde Jesu.
Zum Dux as-es‘-c‘ ergibt sich es-as-g als Comes.

Hermeneutik:

as-es‘-c‘ führt zu 1-5-3 und zur biblischen Zahl 153 sowie zu Spiegelzahl 351 = 1+2+n+26; 26 ist Zahlenwert des Gottesnamens JHWH.

es-as-g führt als tonale Beantwortung gemäß Fg a des WK I und dem Bezug g-fis'-h' vs. e'-f-c mit Verortung in der 118ten Halben im Verlauf des 22sten Themenauftritts zu Ps. 118, 22 und zur Signatur Eckstein.

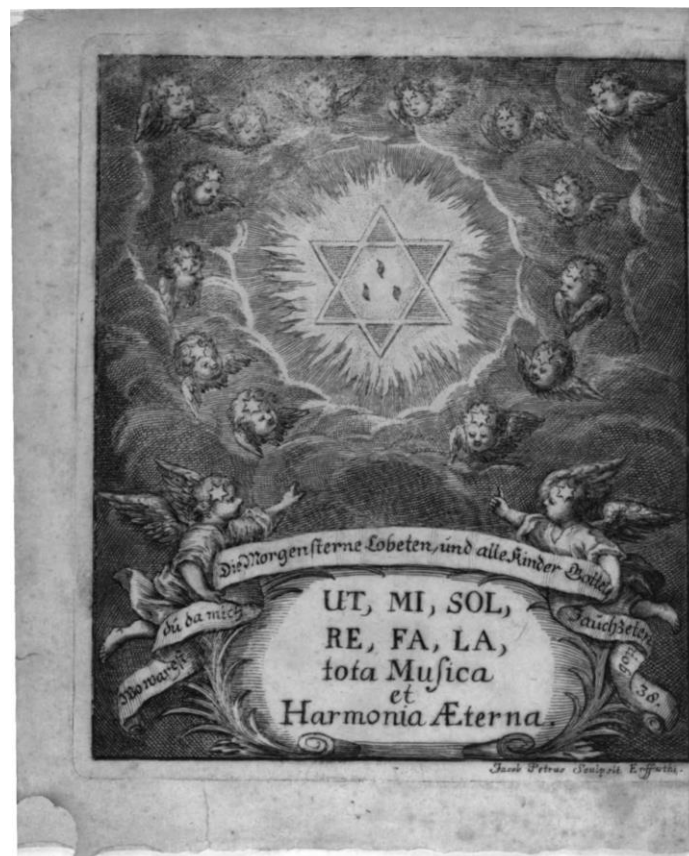
45/3) Bildet man zum Dux des Soggetto der Fuga As-dur, also zur Choralzeile

	as	es'	c'	as	f'	des'	es'
	Wie	schön	leuch	- tet	[der]	Mor - gen - stern	
den Comes	es	as	g	es	c'	as	b ,

so formt sich darin anhand von es-as-g vs. g-c'-as die Signatur *Verworfen* [g-c'-as] – zum *Eckstein* geworden in Gänze aus.

Zugleich ergibt sich aus *Ut Mi Fa La* der unmittelbare Bezug zum Hexachord und somit zur Metapher

Ut Mi Sol Re Fa La tota Musica et Harmonia Aeterna
und damit zum Symbolum des *Morgensterns* vom Grundsatz her,
wie aus dem Titelblatt der gleichnamigen Schrift von Joh. Heinrich Buttstedt (Erfurt 1716)
hervorgeht.



45/4) Im Comes es as g es c' as b bildet sich aber noch ein Weiteres ab, wenn man folgenden Vergleich zieht:

es	es	es	c	es	g	As
Pat - rem	om - ni - po - ten - tem.					

Man könnte nun sogar so weit gehen und damit die Struktur des WK II in Relation setzen:

g g g e g h c
 führt dann zu
 C – E, e – G, g – h

als Polarität und Einheit von Rahmenstücken im gravitatischen geraden vs. filigranen ungeraden Metrum, wie unter Pkt. 33/5 dargestellt.

45/5) Signatur *Verworfenen Stein* als Dux, Dreiklang als Comes in WK I, Fg dis, Fg b mit den symmetrischen Gegenstücken Pr Cis, Pr As

In den Soggetti der Fugen in dis und b ergibt sich jeweils in den ersten drei Tönen dis'-ais'-h' bzw. b'-f'-ges'' der klare Bezug zur Signatur *Verworfenen Stein*, wie unter Pkt. 45/2 hergeleitet.

In Fg dis eröffnet der Comes dann mit ais-dis-fis als Trias harmonica imperfecta;
 in Fg b eröffnet der Comes dann mit f-b-des als Trias harmonica imperfecta;

In Pr Cis führt die Dreiklangseröffnung von Takt 1 zu zwei Tetrachorden
 cis-dis-eis-fis und zurück sowie
 eis-fis-gis-ais und zurück.

In Pr As ergibt sich aus der Dreiklangseröffnung mit dem Zusatz ‚Leitton‘ eine Vorwegnahme (Metalepsis) der Comes-Gestalt der Fuga As-Dur (siehe Pkt. 45/5).

45/6) Signatur *Wir glauben all* als Dux, Signatur *Eckstein* als Comes in CIÜ III, Nr. 13
 Vergleicht man im Credo-Stück I der CIÜ III Dux und Comes, so findet man vor:

Dux d'-a'-gis'-a' als Initium der Choralzeile *Wir glauben all an einen Gott*
 Comes a'-d''-cis''-d'' als Signatur *Ist zum Eckstein geworden*

Hinzu tritt in sechs Auftritten ein Basso ostinato:
 Beginn vs. Abschluss

Auftritt 1 d-f / f-e-a-d als Signatur *Dignum et justum est*
 (Frescobaldi, Rätselricercar; siehe: Hermeneutik vor J. S. Bach, Feature 7)

Auftritt 2 A-C/C-H-e-E in unmittelbarem Bezug zu Frescobaldi, *Messa della Madonna*

Weiterführung:

a c c h e a
 Re Fa Fa Mi La Re
 a f c h e a
 1 6 3 8 5 1

vs.

16 x 3851

=

61616

Siehe dazu Pkt. 35/5, 35/6, 35/7, 35/8.

46) Der Primat liegt in der Natur der Teiltonreihe:

Der Primat des Phänomens Musik liegt in der Natur der Teiltonreihe und im zugehörigen Grundton. Die Relation Teilton vs. Grundton ist ein Phänomen der Gravititas, denn Teiltöne verstärken den Grundton.

Seit den Forschungen Tartinis oder dem sog. Simplifikationssystem von Johann Georg Vogler kennt man das Phänomen des Kombinationstones: Eine Registrierung aus 16' und Quint 10 2/3' erzeugt den akustischen 32'; eine Registrierung aus 4', 2 2/3' und 1 3/5' lässt das Ohr den zugehörigen 8' assoziativ (kombinatorisch) wahrnehmen. Aus Teiltönen kann man auf den zugehörigen Grundton schließen; Aliquoten verstärken bei adäquater Konzeption und Anwendung das Grundtonempfinden. Auch hier begegnen wir demnach, wie eingangs postuliert, dem Aspekt der Gravititas. Im barocken Verständnis erhält der Grundton den Beinamen *Unitas*. Dies geht aus folgenden Worten von Andreas Werckmeister (1645 – 1706) aus dessen Traktat *Musikalische Paradoxaldiskurse* hervor: *Je näher ein Ding der Unität, je einfacher es sei*. Ganz nah beim Grundton, also der *Unitas*, ist die Octav bzw. die Superoctav als Teilton 2 bzw. 4; Octav und Superoctav sind *einfache* Entfaltungen des jeweiligen Grundtons. Ganz nah dem Grundton sind ebenso die Quint über der Octav sowie die Terz über der Superoctav. In diesen entfaltet sich in elementarer Weise die *Trias harmonica perfecta* als einer *einfachen* Entfaltung der *Unitas* in Gestalt des Dreiklangs. Deutlich komplexer sind hingegen die ungeraden Teiltöne wie 7, 9, 13, 15, 17 etc. Im Sinne Werckmeisters gilt dann: Diese Teiltöne sind insbesondere in der Praxis des Orgelbaus immer mehr fiktiv, je höher sie werden; und damit werden sie umso komplexer und fiktiver, je weiter sie sich von der *Unitas* entfernen.

47) Tactus vs. Das Schwingende:

Der Tactus ist eine metrische Maßeinheit und gibt ein Absolutum vor, das sich anhand von *Tempo* oder anderer zeitlicher Bestimmungen näher definiert. Aus Gründen einer interessenbasierten Wahrnehmung, die man *Aufmerksamkeit* nennen kann, bedarf es der immanenten Dialektik des Verhältnisses zwischen unverrückbarer Maßeinheit als einem Rahmen einerseits sowie andererseits einer Relativierung zeitlicher Striktheit. Die Relativierung zeitlicher Striktheit bemisst sich anhand von künstlerischer Kompetenz im Umgang mit musikalischen Kräften. Diese Kräfte treten als musikimmanent harmonische oder melodische Besonderheiten in Erscheinung. Es ist Sinn und Zweck des Musizierens, mit genau diesen Kräften als musikalischen Besonderheiten künstlerisch umzugehen.

Die große Klammer von allem zu allem ist die Schwingung. Demzufolge ist dann die künstlerische Vorstellung, um mit Zeitgestalt musikalisch-künstlerisch umzugehen, primär das *Schwingende*. Hierdurch erhält die Omnipräsenz der Gravititas als Schwerkraft gleichsam eine dialektische Umkehrung von der Vertikalen in die Horizontale: Schwerpunktsetzung ist und bleibt dann, falls sie nicht einmal gegen die Regel im Taktbeginn ausgesetzt wird, in angemessener Dosierung zu Taktbeginn oder als Synkope, in der Vertikalen verortet; jedoch setzt sich nun im Anschluss an diesen oder jenen kurzen Schwerkraft-Moment für die übrige Dauer eines Taktes – oder möglicherweise sogar darüber hinaus – ein Horizontales Geschehen als etwas Schwingendes in Gang. Das Vorbild hierfür ist die tänzerische Bewegung, den Boden kurz berührend und wieder verlassend (vgl. dazu Pkt. 30 ‚Aria vs. Tanzmusik‘).

48) Musikalische Kräfte:

Musikalische Kräfte müssen kompositorisch gestiftet und aufführungspraktisch eingelöst werden. Derartige Kräfte werden stets in einem Kräftefeld wirksam und sie sind jederzeit physikalischen Gesetzen der Gravititas vergleichbar. Dabei gilt es, zwischen konventionellen Kräften wie beispielsweise den Stufen I, IV und V des Kadenzschemas und unkonventionellen Kräften beispielsweise einer überraschenden Ausweichung oder ähnlichem zu unterscheiden. Es geht demnach bei musikalischen Kräften um das Besondere, das vom Regelfall abweicht: Dieses Besondere bedarf des künstlerischen Ermessens. Auf vertikaler Ebene werden diese Kräfte mittels Besonderheiten der Harmonik, auf horizontaler Ebene

mittels Besonderheiten der Melodik wirksam. Ich nenne solche Kräfte *Aufladungen*. Werden diese aufführungspraktisch nicht eingelöst, ist die Folge ein Mangel an musikalischer Mitteilung, an innerer Spannung, an Intentionalität, an Wirkung.

Es gibt jedoch auch den anderen Fall: Der Komponist intendiert das Momentum des Gleichmaßes. Hier bedarf es im Rahmen einer Aufführung der besonderen Geschicklichkeit des / der Musizierenden, dem Gleichmaß subtil, also unterschwellig durch kleine *Setzungen*, sei es durch Artikulation oder / und einem winzigen Moment der Verzögerung des nächsten Schwerpunkts ein Momentum der Spannung zu schaffen. Hier paart sich Gravitas mit subtiler Psychologie.

Dass es jenseits all dessen auf künstlerischer Ebene einen strikten Umgang mit Gleichmaß geben kann, der dann allerdings eine absolute Besonderheit darstellen würde, ist dann eine Ausnahmeerscheinung ‚vom Grundsatz her‘. Beispielsweise Schuberts ‚Leiermann‘ wäre dann eine solche Besonderheit.

49) Entgegen der Schwerkraft – Elastizität im Kopf – Kreativität – Entdeckung:

Jede Aktivität bedeutet einen Umgang mit der Schwerkraft. Jeder einzelne Schritt, den wir mit unseren Füßen tun, setzt sich zunächst der Schwerkraft entgegen, um sich ihr anschließend wieder zu beugen. Umgang mit Schwerkraft gilt aber nicht nur für jede Art physischer Bewegung, sondern gilt auch für das Bewusstsein: Fühlen wir uns träge, so fühlen wir uns schwer, unbeweglich und müde; im Unterschied dazu hört man sich sagen: „ich fühle mich wie neu geboren, jung, wie beflügelt“.

Das Gefühl von Leichtigkeit ist dann eine Frage unserer Gemütsverfassung. Leichtigkeit im Kopf lässt Gedanken fliegen und überwindet die Schwerkraft „wie im Flug“. Plötzlich verknüpfen sich Gedanken; Zusammenhänge werden sichtbar; man „begreift“. Dies führt nun unmittelbar zum Phänomen der Musik: *Affectus movere* – zu deutsch: Gemütsbewegung – ist der zentrale Gegenstand im musikalischen Verständnis des Barock. Die Romantik sagt dazu: Gefühl. Max Reger benennt die Grundintension seines Komponierens damit, dass er sagt, er komponiere *seelische Stimmungen*. Arnold Schönberg beschrieb „*das Komponieren mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen*“, die als „Zwölftontechnik“ der zweiten Wiener Schule in die Musikgeschichte einging, als sei man in einem Raum, in dem es kein Rechts und Links, kein Oben und Unten gäbe. Der nächste Schritt ist dann Heisenbergs Quantentheorie: Wohin sich das einzelne Elektron oder Neutron bewegt, ist nicht vorhersehbar.

50) Idealismus:

Leichtigkeit im Kopf lässt Gedanken fliegen und überwindet die Schwerkraft „wie im Flug“. Der Idealismus beflügelte seit dem Aufbruch des Bürgertums ab dem späten 18. Jahrhundert die Gesellschaften Europas. Der „moralische Imperativ“ Kants sowie die Dichtung Goethes und Schillers waren dazu die Wegzeiger. Zwar sah Goethe insbesondere in Mozart den musikalischen Genius seiner Zeit, doch die Musik Beethovens, die sich in der *Ode an die Freude* der neunten Symphonie explizit zu Schiller bekennt, atmet Idealismus durch und durch.

51) Die Abweichung von der Regel:

Beim Besuch der Akropolis wird dem wachen Beobachter unmittelbar deutlich, was der Unterschied zum klassizistischen Imitat ist: Die kleine, aber wirksame Abweichung von Exaktheit. Trotz der inzwischen an der Akropolis offensichtlichen Schäden wird man immer der Lebendigkeit der Architektur der Akropolis den Vorzug geben. Das Echte weiß um den

Reiz, ja um die Notwendigkeit, dass es um der *Lebendigkeit* willen immer der minimalen Abweichung bedarf, um sich nicht dem Stereotypen und der Monotonie auszuliefern.

Insbesondere motorisch motivierte Musik steht in der Gefahr der Monotonie. In unserer Lebensrealität empfinden wir bei Monotonie Müdigkeit; monotone Verläufe sind redundant. Hinsichtlich beispielsweise von Prämissen der Epoche der Dur-Moll-Tonalität kann für motorische Verläufe mit Blick auf das Momentum der Gravititas folgendes gelten: Hier geht es um die adäquate Setzung winziger Spannungsmomente, die in angemessenen – durchaus unterschiedlichen – zeitlichen Abständen erfolgen *m ü s s e n*, wenn die Musik nicht tot sein soll. Eine wirkungsvolle Herausforderung zur Klärung dieser und ähnlicher Fragestellungen sind die ersten 176 Takte von Bachs Toccata F-Dur, bevor die dann folgenden 262 Takte nächste Aspekte des Umgangs mit Gravititas mit sich bringen.

52) Die Gewichtung musikalischer Gedanken – die Elocutio:

Wer je einen Vortrag gehalten hat weiß um die Bedeutung, seine Gedanken so zu lenken, dass Zuhörer folgen können. In der musikalischen Kunst ist dies im Barock – ausgerichtet an antiken Vorbildern – die Elocutio. Darin werden – wie Mattheson im Vollkommenen Kapellmeister 1739 ausführt, zunächst Anfang, Mitte und Ende unterschieden, um dann zu einer sechsteiligen Differenzierung zu kommen: *Exordium und Narratio* als Einleitung, *Propositio* als Hauptteil, *Confutatio und Confirmatio* als Widerstreit von Gedanken, um am Ende mittels der *Confirmatio* die musikalische Grundaussage zu bekräftigen; als Schlussteil folgt die *Peroratio*. Gravititas ist darin gefragt als Markierung zu Beginn des Hauptteils sowie als Zurückweisung der *Confutatio* sowie als ein bekräftigender Abschluss.

53) Die Rede vor Gericht:

Insbesondere die Rede vor Gericht ist von großem Gewicht, denn sie führt zum Urteilsspruch. Die Gerichtsrede kann als der Ursprung der Rhetorik gelten, wenn es darum geht, einen Angeklagten möglichst wirkungsvoll zu verteidigen.

54) *Gewogen und als zu leicht befunden* (Dan. 5, 27) – *Gott hat alles geordnet nach Maß, Zahl und Gewicht* (Weisheit 11, 20):

Die letzten Stunden des babylonischen Weltreichs werden im Buch Daniel beschrieben (siehe insb. Dan. 5, 22-30). Dort wird berichtet, dass der persische König Belsazar Gott gegenüber keine Demut gezeigt habe, sondern sich gegen Gott erhoben habe. Mitten im Prunkfest am Hofe des Belsazar erscheint plötzlich an der Wand eine Hand, die eine Schrift aufträgt mit den Worten:

Mene mene tekel u-parsin

Dan. 5, 26: *Und sie bedeutet dies: Mene, das ist, Gott hat dein Königtum gezählt und beendet.*

Dan. 5, 27: *Tekel, das ist, man hat dich auf der Waage gewogen und für zu leicht befunden.*

Dan. 5, 28: *Peres, das ist dein Reich ist zerteilt und den Medern und Persern gegeben.*

Gott hat alles geordnet nach Maß, Zahl und Gewicht

Heute weiß man dank der Physik vom Verhältnis kleinster und größter Kräfte und deren Wechselwirkung. Kinderlieder wie *Weißt du, wieviel Sternlein stehen an dem blauen Himmelszelt?* führt aus: *Gott, der Herr, hat sie gezählet, dass ihm auch nicht eines fehlet an der ganzen großen Zahl.*

55) Aufklärung zweier gravierender Missverständnisse:

Missverständnis 1: Der Meister lässt wissen, dass der Spieler nichts tun müsse, als die richtigen Noten im Takt zu spielen. Auch lässt er wissen, dass das Besondere keiner besonderen Hervorhebung bedürfe. „Aber warum?“ fragt der Schüler. Antwort: Weil ja

bereits die besonderen Noten, die man spielt, als solche erkennbar sind. Vertreter dieser Lehrmeinung (!) sagen dann: „Alles andere geschieht allein im Kopf des Hörers“.

Oder sie sagen: „Was machen Sie da? Spielen Sie doch weiter!“ „Was machen Sie da? Spielen Sie doch weiter!“ „Was machen Sie da? Spielen Sie doch weiter!“ Nun aber lachen die Zuhörer dieses Meisterkurses laut auf – warum? Die Worte „spielen Sie doch weiter“ fielen nun leider mit einer Generalpause zusammen!

Missverständnis 2: Nachdem nun einige Jahrzehnte der „historisch informierten Aufführungspraxis“ ins Land gegangen sind, wissen die Hörer, ab wann sie sich von einer „romantischen“ Bach-Interpretation abzuwenden haben. Wenn nicht in jedem Takt der Taktakzent klar vernehmbar ist, handelt es sich bereits um das Ärgernis einer ‚romantischen Interpretation‘. Schnell wird ein solches Ärgernis dann mit dem Wort Agogik belegt und oftmals ist ‚Agogik‘ dann ein Reizwort, ja ein Schimpfwort. Man argumentiert dann, dass Agogik oder gar Dynamik eine Erfindung des 19. Jahrhunderts sei. Also dürfe man Agogik oder Dynamik einer barocken Musik keinesfalls überstülpen. Tue man es dennoch, dann handle es sich dabei um eine stilwidrige, historisch nicht informierte Interpretation. Doch wie hält man es dann mit Bachs Worten von der *cantablen Art des Spielens*?

Beim Abhören eigener Aufnahmen muss man sich selbst gegenüberreten und sich selbst ertragen. Ich kenne Musiker, die genau deshalb eigene Aufnahmen nicht mögen. Wie kann es zu diesem Paradoxon kommen? Ich meine, dass dann folgendes kollidiert: Spielen heißt steuern, entscheiden, gestalten, ermessen; ein späteres Hören einer Aufnahme heißt dann: Ich kann nun nichts mehr ändern; hätte ich doch die Stelle ein wenig anders gespielt, dann wäre sie gelungen; nun bin ich meinem eigenen Tun gleichsam ‚ausgeliefert‘.

Aber es gibt auch folgende Erfahrung: Höre ich eine Aufnahme gleichsam ‚mit der Lupe‘, wirkt sehr schnell alles übertrieben. Trete ich aber ein wenig zurück und höre auf Zusammenhänge, dann ist das Erleben möglicherweise wie ausgewechselt! Zum Vergleich: Wie töricht wäre es, sich ein Bild von Vincent van Gogh ganz aus der Nähe anzuschauen – nur einzelne Pinselstriche würde man wahrnehmen. Wie wäre dann wohl unser Urteil?

Missverständnis 3: Professoren sind oftmals Juroren in wichtigen internationalen Musikwettbewerben. Wie oft werden sie wohl in ihrem Berufsleben das betreffende Wettbewerbsstück bereits gehört haben, sei es von anderen oder von sich selbst? Wenn Johann Sebastian Bach auf der Orgelbank saß und improvisierte, dann war jeder Ton für jedermann ‚vom Grundsatz her‘ neu. Und wenn er eine eigene Komposition vortrug? Dann wird sie allenfalls ein Schüler gekannt haben – ob der sich allerdings dann gerade jetzt unter den Zuhörern befand? Fazit: Derartige Stücke waren gemeinhin grundsätzlich neu – und dies ist ein gravierender Unterschied zu unserer Zeit heute oder morgen.

Missverständnis 4: Was wird wohl die Frau Kollegin oder der Herr Kollege dazu sagen? Also lieber nichts riskieren!

56) Wahrnehmung basiert auf Unterscheidung:

Es gehört zur Allgemeinbildung, dass die Wahrnehmung von Tag und Nacht dem Umlauf der Erde um die Sonne sowie der Erdrotation geschuldet ist. Am Tag fällt Wahrnehmung bedeutend leichter als in der Nacht. Wäre es stockfinster, so wäre keinerlei Unterscheidung mehr möglich.

In Einführung mit dem Aspekt der Gravitas wird rasch ersichtlich, dass eigentlich in Sachen ‚Wahrnehmung‘ und ‚Musizieren‘ alles auf ‚Unterscheidung‘ hinausläuft, wobei daraus Kräfte erwachsen, die dann zur Differenzierung unterschiedlichster Parameter führen, sei es die Subtilität von Klang oder die Subtilität von Timing. ‚Vom Grundsatz her‘ dürfte sich dies wohl anhand der folgenden beiden Feststellungen als schlichte Notwendigkeit begründen lassen.

Feststellung 1: Wahrnehmung ist letztlich eine Konsequenz der kosmischen Gravitas – warum? Antwort: Die kosmischen Gesetze der Schwerkraft lassen die Erde um die Sonne kreisen und Tag und Nacht, hell und dunkel, warm und kalt entstehen; hieraus ergeben sich menschliche Empfindungen – Affekte –, die Antonio Vivaldi seine ‚Vier Jahreszeiten‘ komponieren lässt.

Feststellung 2: Wahrnehmung läuft ohne das Momentum der Unterscheidung ins Leere, denn in der Nacht sind bekanntlich „alle Katzen grau“.

57) Selbstwahrnehmung:

Ein äußerst bedeutsamer Schritt ist die Selbstwahrnehmung beim Musizieren. Sie führt immer zur Frage des „Warum“: „Warum so und nicht anders?“. Und sie führt zur Frage des „Wie viel?“ als Frage „wie schnell oder langsam?“, „welcher Affekt?“, „wie viel oder wie wenig innere Bewegung ist notwendig?“, „was erscheint angemessen?“ – „was wäre zu wenig?“ – „was wäre zu viel?“.

Keinesfalls muss man hier immer zu gleichen Einschätzungen kommen und jeder weiß darum, dass man am Morgen anders fühlt als tagsüber oder am Abend oder gar in der Nacht. Daher unterliegt alle Wahrnehmung der Individualität – und das ist gut so!

Deshalb sind dies künstlerische Fragen. Und deshalb sehen wir betroffen den Vorhang zu und alle Fragen offen.

SZENENWECHSEL IV

Im Folgenden sei die Rede von Johann Ulrich Steigleder (1593 – 1635) und zwei besonderen Beispielen der ‚Gravitas‘, nämlich den Variationen 36 und 40 des Tabulaturbuches *Darinnen daß Vatter unser* (1627).

IV (1)

Variatio 36 trägt folgende Beischrift:

*Diese Variation ist gericht / da? / auff beliebten / der coral doppelt
kan gesungen werden / und zwar der gestallt: Die jenig Stimm welche darzu kompt / den
Coral doppelt macht / soll man ein Octav höher singen als den eygentlichen Choral im Baß /
lautend auff art und weiß / als wie von einer Gemeind in der Kirchen unterschiedliche /
nach beschaffenheit deß Alters / der Personen / zumal tieffe und etwas
höhere Stimmen gehöret werden.*

*Wo das [Handzeichen...] stehet / ist obangedeute Stimm / der Organist kans eben so wol nach
gefallen mit griffen / oder underlassen: so man diese Stimm auff einem
absonderlichen Register im Pedal darzu hören läßt / gibts ein
feine Manier.*

Hier liegt ein Satztypus vor, der in der Musikgeschichte einzigartig ist:

NB: Johann Ulrich Steigleder, *Tabulatur Buch Darinnen daß Vatter unser* (1627),
Variatio 36, T. 1 bis 22

Zunächst erklingt zu den Oktavparallelen (!) eine Parallelbewegung der beiden freien Stimmen, dann ergeben sich ab Takt 6 in den beiden freien Stimmen imitatorische Elemente. Gravitas ergibt sich dann in einem Satz ‚pro organo pleno‘ in sehr bewusst pointierter Dialektik aus Homophonie in Oktaven vs. Polyphonie zweier Stimmen.

Pachelbel komponierte Choralbearbeitungen mit Bass-Cantusfirmus zumeist mit zwei figurativ bzw. polyphon bewegten Stimmen. Ähnliches gilt für Pachelbels Orgelpraeludium in d mit Pedalsolo in d und a im Wechsel zu zwei figurativen Abschnitten über den Orgelpunkten D und A, wobei der Abschluss der zweiten dieser beiden Sektionen in Takt 30 und 31 über Orgelpunkt A den Schlusstakten von Steigleders Variatio 36 über Orgelpunkt d sehr nahekkommt, sodass Steigleders Werk hier Pachelbel als Vorlage gedient haben könnte (siehe Pachelbels Zeit an der Stiftskirche Stuttgart von 1690 – 1692)

IV
(2)

Ähnlich ungewöhnlich ist die Art, wie Steigleder ‚Die 40. und letzte Variation / auff Toccata Manier‘ beginnen lässt:

NB: Johann Ulrich Steigleder, *Tabulatur Buch Darinnen daß Vatter unser* (1627),
Die 40. und letzte Variation/ auff Toccata Manier, T. 1 bis 5, 3. Viertel

Hierzu bemerkt Steigleder: NB. Zum anfang ist diß ein vollstimmiger Griff / mit 8. unnd dann mit 6. Fingern / wie hier die P a r t i [t] u r anzeigt.

Einige Jahrzehnte zuvor liest man in *Il Transilvano* von Diruta, dass ein Dreiklang, wenn er in der tiefen Octav gegriffen würde, die Seele verletze (siehe Girolamo Diruta, *Il Transilvano*)

SZENENWECHSEL V

Gravitas in Gestalt von Aussagen mit höchstem Gewicht sind für Bach Aussagen über den ‚Glaubensgrund‘; zum Vergleich: Kantate ‚*Tritt auf die Glaubensbahn*‘ BWV 152 mit Aussagen über Christus, den Eckstein:

*Tritt auf die Glaubensbahn,
Gott hat den Stein geleet,
Der Zion hält und träget,
Mensch, stoße dich nicht dran!*

Bezug: Ps. 118, 22; Joh. 2, 19 bis 22; Apg. 4, 11.12. Daraus:

Inhalt von ‚Szenenwechsel V‘ sind Theologische Fundamenta.

Heac si contingunt quae gaudia coelis

[wenn sich diese verbinden, welche Freude im Himmel; diese: Pfeifen, Töne, Harmonien,
Herzen der Menschen]

‚Vom Grundsatz her‘: Was wir heute durch Analyse und die Erhebung musikalischer Vergleiche über Symmetriebildung bei Bach wissen könnte, stand zu Bachs Lebzeiten so gut wie niemandem zur Verfügung. Was also geschieht, wenn Bach seiner Zuhörerschaft ein Choralvorspiel seiner symmetrisch konzipierten 36 Choräle präsentiert?

Heac si contingunt quae gaudia coelis.

V

(1)

JHWH ECHAD

Gott ‚einzig‘ = Gott, der Höchste; in Zahlen:

26 = 5+6+5+10 ist Zahlenwert für JHWH; 13 ist Zahlenwert des Wortes echad.

Siehe ‚Szenenwechsel VI/2‘:

Werkkatalog aus WE 1 bis 18 und 14 Canones in $26 \times 33 \times 5 \times 11 = 13 \times 22 \times 5 \times 33$ Takten
und viele weitere Aussagen zu den Zahlen 26 und 13 insbesondere auf Basis von
 $65000 = 50 \times 26 \times 50$

IV

(2)

36 Choräle in Symmetrie

2/1

Sündenbekenntnis - Abendmahl

Nr. 14 *Ach Herr, mich armen Sünder* – Nr. 23 *Als Jesus Christus in der Nacht*

Die innere symmetrische Konzeption des Werkganzen stellt hier gegenüber:

Zahl 14 [*b-a-c-h*] und Zahl 23 [*der Psalm vom guten Hirten*],

Sündenbekenntnis [Choral 14] und Abendmahl [Choral 23].

2/2

Nr. 14, 15 – Nr. 22, 23

Sündenfall als Schlange im Paradies – Erlösung

Nr. 14 *Ach Herr, mich armen Sünder* – Nr. 23 *Als Jesus Christus in der Nacht*

Nr. 15 *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* – Nr. 22 *Jesu, meines Lebens Leben*

Signatur *Schlange*:

In Nr. 14, T. 2 gis'-ais'-h'-ais' / cis''-d''-e''-d''; ebenso in T. 6, 13

In Nr. 15, Soggetto: g-a-b-a / d-e-f-e

In Nr. 22 -----

In Nr. 23, Auftakt: e'-fis'-g'-fis'; Variatio: T. 25 fis'-g'-a'-g' / T. 27 a-h-c'-h

Signatur *Und alsbald krähte der Hahn*:

Nr. 14, T. 9 fis''-gis''-ais''-h'', Nr. 23, Schlusstakt H-cis-dis-e-E

Signatur *Erlösung*:

Ausgangspunkt ist Nr. 15, Kontrapunkt *per Augmentatione in Contraio motu*:

h-a-gis-a;

daraus: Nr. 14, T. 6/7 g'-fis'-e'-/fis' etc. // Nr. 22 T. 1 e'-d'-cis'-d' // Nr. 23, T. 2 e'-d'-cis'-d'.

2/3

Nr. 11 – Nr. 26

Die Not als Todesnot – das ewige Leben

Nr. 11 *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* – Nr. 26 *Nun lasst uns den Leib begraben*

Brücke zwischen beiden Stücken als jeweils 153ste klingende Viertel:

Nr. 11, 153ste kl. V.: e'-c''-h'-a'-h'-c'' – h' in 3/16 + 3/16,

darin: c-h-a.....h unda-h-c-h

als Signatur *Simul justus et peccator*;

Nr. 26, 153ste kl. V.: a'-e''-c''-a' – c''-a'-e'

als Dreiklangbrechung der Folge a-e-c = 1-5-3 in 3/16 + 3/16,

als singular liegender Sextakkord c-e-a als Folge 3-5-1,

als numerische Verortung in der 153sten klingenden Viertel des Stückes;

dabei gilt: 351 = 1+2+n+26; wir befinden uns in Choral 26 (siehe: IV, 2/5, Pkt. e/6).

Im Begräbnislied *Nun lasst uns den Leib begraben* lautet Zeile 3 und 4:

Er wird am jüngsten Tag aufsteh'n / und unverweslich herfürgeh'n.

Die Motivik e-e-fis-g [*Er wird am jüing.....*]

ergibt sich als Brücke zu Nr. 23, Schlusstakt in Abschnitt 1 e-e-fis-gis.

Daraus ergeben sich nächste Aspekte von Verknüpfungen (siehe: IV, 2/5, Pkt. e/6).

Zahl 153 als Spiegelzahl zu 351 = 1+2+n+26

ergibt sich biblisch anhand von Joh. 21, wo von der *dritten Erscheinung des Auferstandenen* berichtet wird.

2/4

Tonart als Fundamentum; daraus: Arten der Beziehung zwischen Tonarten

Beispielebene der 36 Choräle:

Nr. 1, 11, 21, 31 in G, Nr. 6, 16, 26, 36 in g, B, G, e;

Nr. 9, 10, Nr. 27, 28 in D, d, F, h.

Zum Vergleich:

CIÜ I und II in der Tonartenprogression B-c-a-D-G-e // F-d-F-h-H-h;

KdFg, Abbruchsituation als

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

2/5

Ausblick

a)

Der Verknüpfung von Signatur *Schlange* und Signatur *Erlösung*,
also der Verknüpfung von g-a-b-a und h-a-gis-a,
wie sie in den 36 Chorälen in Stück 15 *Durch Adams Fall* vorliegt und wie sie innerhalb der
Familie Nr. 14, 15 – 22, 23
zu beobachten ist, kann offenbar mit Blick auf das Merkmal des Terzdurchgangs eine weitere
Signatur zugeordnet werden, wie sie im Abendmahlslied Nr. 23 ab T. 4 vorliegt:

g g fis e e e d cis

Dies ist mein Leib – dies ist mein Blut

als die Worte der Einsetzung des heiligen Abendmahls (Matth. 26, 26 bis 29)

b)

Die Verknüpfung von Signatur *Schlange* und Signatur *Erlösung*,
also die Verknüpfung von g-a-b-a und h-a-gis-a
führt offenbar zum Hauptmotiv der Kantate *Du wahrer Gott und Davids Sohn*
a-g-a-b-a-g-a – a-d.

c)

In Gestalt b-g-a-a-d und deren Transpositionen gelangt man zur Aussage
Ich bin Gottes Sohn.

d)

d-e-f-e – e-d-cis-d

und

g-a-b-a-gis-a

bestimmt in den vier Schlusstakten der Courante d-Moll für Violoncello solo
die exakte numerische Mitte von 61616 Takten

e)

Folgende Aspekte eines weiten Ausblicks sind keine Spekulation, sofern man deren
gedankliches Gewicht – deren Gravitas – anerkennt:

e/1

Mit den Tönen g g a h vs. g g fis e und somit anhand der

Signatur *Dies ist mein Leib – dies ist mein Blut*

eröffnet Bach seinen Sterbechoral

Wenn wir in höchsten Nöten sein – Vor deinen Thron tret' ich hiermit.

Dies geschieht somit in Weiterführung / Anlehnung a) an Choral 23 vs. 14 der 36 Choräle, b)
an den entsprechenden Choral des Orgelbüchleins sowie c) an Stück 20 *Aus tiefer Not schrei
ich zu dir* der CIÜ III und reiht sich d) den 17 Chorälen als Choral 18 an.

e/2

Anhand der Signatur *Dies ist mein Leib – dies ist mein Blut*

kann man im Soggetto der Fuga a-Moll des WK I folgende Varianten erkennen:

a a h c c c d e

in Überlagerung mit der Signatur

1 3 3 5

gemäß Dan. 12, 12. 13 sowie

e-e-d-c – c-c-b-a

als Inversus.

Vom Inversus in Gestalt der Signatur *Th.A. 22* gelangt man zum Bezug von
Visibilium e t Invisibilium

e-f-e-d-c – c-d-c-b – a-h-cis-h-a – g – fis – h
zu
g-fis-g-a-h – h-a-h-cis – d-c-b-c-d – e – f – c

e/3

Die Eröffnung der ostinaten Formulierungen des zweiten Satzes des Italienischen Concerto
CIÜ II/1 lautet:

f^ˆ f^ˆ g^ˆ a^ˆ / b^ˆ
d^ˆ d d d^ˆ e^ˆ f^ˆ / g^ˆ

und lässt anhand des Rhythmus von drei Auftakt-Achteln die Assoziation der Reihung der
Worte

Dies ist mein Leib – dies ist mein Blut

zu.

Ähnliches liegt vor in Variatio 25 / Satz 26 / Teilsatz 27 der CIÜ IV als

g g g / g fis f f f / f e es es es / d
vor.

e/4

Von hier aus ist es nicht weit zu Bachs Johannespassion in Verknüpfung mit
KdFg, Cp 11 zu Cp 8 zu b-a-c-h-cis-d in Stück 22, Soggetto III:

b-gis-a-a-a-fis-g-g-g-e-f-f-f...
es-d-f-f-f-e-g-g-g-fis-a-a-a-gis...
b-a-c-c-c-h-d-d-d-cis-e-e-e-dis...

und den Worten *Wäre dieser nicht ein Übeltäter* der Johannespassion, die dabei in vollem
Gewicht der *Confutatio* aufschlagen.

e/5

Es ergeben sich nun weitere Brücken zwischen folgenden drei Werken
Werk 1 als Satz 2 der CIÜ II/1, Werk 2 als Variatio 25 der CIÜ IV, Werk 3 als WK II.

Die Brücke lautet

a cis e g b

in Takt 43 der CIÜ II/1; in Takt 15 der Var. 25 in CIÜ IV; als Rahmenbildung in WK II.

In Satz 2 des Italienischen Concerto (CIÜ II/1) ergeben sich höchst eindrücklich in zweimal
sieben Takten immer zwei ostinat wirkende Anschläge von Ton C bzw. Ton Contra-A. Diese
14 mal je zwei Anschläge sind stets umgeben von der Assoziation der Worte *Dies ist mein
Leib, dies ist mein Blut*.

Mit dem 13ten und 14ten Anschlag des Tones Contra-A ergibt sich das finale Moment der
Reihung von 7 + 7 = 14 Takten als Takt 43 dieses langsamen Satzes einer Sarabande. In Takt
43 erklingt dann im Melisma der Oberstimme die Formulierung a^ˆ cis^ˆ e^ˆ g^ˆ b^ˆ [a^ˆ...].

In Variatio 25 der ‚Goldberg-Variationen‘ (CIÜ IV) wird der zweitletzte Takt des ersten
Abschnitts zum Träger der gleichnamigen Formulierung a^ˆ cis^ˆ e^ˆ g^ˆ b^ˆ [a^ˆ...].

In WK II ergeben sich aus den Rahmenstücken der Ordnung zu 9 + 6 + 9 Werkpaaren die
Grundtöne c, e, g vs. e, g, h. Die Grundtöne e, g, h sind dabei jeweils durch Stücke in 3/8
besetzt. Eine Erweiterung des Rahmens durch das Teilstück in 3/8 des Pr Cis und durch das Pr
in A in 12/8 führt zur Reihung a-cis-e-g-h im Gegenüber zur Reihung gravitatischer Stücke
auf den Grundtönen c, e, g, b, d.

Zum Vergleich:

In Satz 2 des Italienischen Concerto (CIÜ II/1) ergibt sich beim 13ten und 14ten Anschlag des Tones C im Melisma der Oberstimme als finales Moment die Reihung c' e' g' b' d'' [c''] und, wie gesehen, beim 13ten und 14ten Anschlag des Tones Contra A im Melisma der Oberstimme als finales Moment die Reihung a' cis'' e'' g'' b'' [a''...]. Das dies dort auf Takt 43 einer Sarabande fällt, führt zu nächsten verstärkenden Aspekten:

43 ist Zahlenwert des Wortes Credo; die Formulierung a' cis'' e'' g'' b'' [a''...] wurde nun an drei Orten konstatiert – *Credo, credo, credo*.

Die Sarabande insistiert innerhalb der drei Takteile jeweils in die erste und die zweite Zählzeit:

*Et [credo] in spiritum sanctum, dominum et vivificantem,
qui ex patre filioque procedit.*

e/6

Kompositorische Systematik oder wilde Spekulation?

Thesis:

Es wird ein Beziehungsgeflecht aus vier Ebenen erkennbar:

Ebene 1

g g fis e *Dies ist mein Leib,*

g g fis e – e e d cis *Dies ist mein Leib, dies ist mein Blut.*

Ebene 2

*g-fis-e-d-cis variiert zu g-fis-e-d-c, variiert zu
f'-e'-d'-c'-b – cis'-h-a-g-fis' als Sign. Th.A. 22,*

*variiert im Geiste zu
fis-g-a-h-cis' – b-c'-d'-e'-f'
als Sign. ECKSTEIN;*

siehe CIÜ I nach CIÜ II:

B c a D G e // F

als Signatur AUFERWECKEN.

Ebene 3

f'-e'-d'-c'-b – cis'-h-a-g-fis' als Sign. Th.A. 22

variiert zu

*f-d-b – cis-a-fis, variiert in Umkehrung und intervallischer Augmentation zu
c-e-g – e-g-h*

*anhand des WK II als sechs Rahmenstücke, nämlich
der drei gravitatischen Stücke im geraden Takt Pr C, Fg E, Pr g
und der drei Stücke in kleinster Dreitaktart 3/8 Pr e, Fg G, Fg h.*

Daraus:

Ebene 4

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

als Rahmenstücke / Rahmenerweiterung in WK II

vs.

*c'-e'-g'-b'-d'' [-c''] als Diskant-Melisma zum 13ten und 14ten Anschlag von Ton C;
a'-cis''-e''-g''-b'' [-a''] als Diskant-Melisma zum 13ten und 14ten Anschlag von Ton Contra-A.*

Zu Ebene 1: Aus Choral 23 der 36 Choräle, der den Einsetzungsworten zum Abendmahl gewidmet ist, geht eindeutig hervor, dass Bach dort sechs motivische Aspekte in Beziehung setzt:

e-fis-g-/fis Signatur *Schlange*; Judas am Tisch des Herrn, bevor er seinen Herrn verrät

- e-fis-g/a Zum Vergleich: e-f-gis-a als Kreuzfigur; daraus:
Die das Zeichen Jesu tragen (siehe auch ‚Variatio‘);
siehe aber auch weiter unten: H-cis-dis-e-E.
- e-d-c/d Signatur *Erlösung*
- g-g-fis-e Signatur *Dies ist mein Leib, dies ist mein Blut*;
es erklingen davon 15 + 15 Auftritte im Rectus, also
3x5x1 + 1x5x3 Auftritte
[351 = 1+2+n+26; 153 = 17x33; 26 : 15 = 1,73333333;
siehe Eintrag Bachs im Frontispiz seiner Calov-Bibel;
siehe 153ste klingende Viertel als Brücke zwischen den
symmetrisch stehenden Chorälen 11 und 26]
- e-e-fis-gis Inversion, Tertia major: Signatur *Et resurrexit tertia die*.
Siehe dazu den Beginn von Choral 36 *Christ, der du bist der helle Tag* sowie in Choral 26 den Beginn der Choralzeile 3 *Er wird am jüngsten Tag aufsteh'n*
- H-cis-dis-e-E Signatur *Und alsbald krähete der Hahn*:
Der Beginn von Choral 23 zeigt e-fis-g/fis als *Judas*;
der Abschluss von Choral 23 erweist sich als Verknüpfung zu
Choral 14, T. 9 fis‘-gis‘-ais‘-h‘ – h, woraus auf den Verrat
des *Petrus* geschlossen werden kann.
Zum Vergleich zeigt der Schluss von Choral 14 anhand
ais‘-gis‘-h‘-ais‘ eine Verknüpfung mit Choral 14, T. 9 sowie mit
der Signatur *b-a-c-h*.
Aus Choral 23 ergeben sich ab T. 4 Sequenzen zu g-g-fis-e als .
als g-g-fis-e – e-e-d-cis.

Ebene 2 sowie Ebene 3 und 4 ergeben sich daraus wie oben als Skizze der Thesis dargestellt.
Die Abbeviatur hierzu ist dann *in hermeneutischer Sicht*:

*Die Metapher ‚Schlange‘ führt biblisch zum Wort Jesu in
Joh. 3, 14:*

*Und wie Mose in der Wüste die Schlange erhöht hat, so muß auch des Menschen Sohn erhöht
werden, auf dass alle, die an ihn glauben, das ewige Leben haben.*

*Zu den Einsetzungsworten zum Abendmahl
‚Dies ist mein Leib, dies ist mein Blut‘
korreliert die Aussage*

*‚Der Stein, den die Bauleute verworfen haben, ist zum Eckstein geworden‘
(Ps. 118, 22 in Bezug auf: Matth. 21, 42; Joh. 2, 19-22; Apg. 4, 11.12)*

Aus Bachs Arbeit in WK I, Fuga a-Moll, 118te Halbe im Verlauf des 22. Themenauftritts erwächst eine Wirkkraft für sein gesamtes weiteres Schaffen. Die in der These als Ebene 2, 3 und 4 skizzierten Zusammenhänge stellen dabei einen absolut gebräuchlichen Aspekt musikalischer Entfaltung dar. Unter den gegebenen Ausgangspunkten einer Kette aus 36 Choräle – WK I – CIÜ – WK II ergibt sich dann eine theologische Symbolkraft als eine Wirkkraft *im Geiste*. Wirkkraft ist dann auch ein Aspekt von Energetik und Gravititas als Urphänomene.

V

(3)

In WK I

Abbrechen des Tempels – Wieder Aufrichten des Tempels
(Ps. 118, 22; Joh. 2, 19-22; Apg. 4, 11.12)

vs.

Tod von Maria Barbara Bach

(siehe Fuga a-Moll, Takte 26 und 62 als GT 1684 und 1720)
Eine besondere Rolle spielen hierzu in WK I folgende Bezüge:

3/1

Das symmetrische Gegenüber von Pr D vs. Fg a;
siehe in Pr D die Dekomposition nach Takt 26 mit Klimax in T. 33; darin: f‘-gis‘-e‘
als eine der Vermittlungen zu Fg a;
Fg a, 118te Halbe im Verlauf des 22sten Themas auftritt wird strukturelles Zentrum der
Signatur *Verworfen – zum Eckstein geworden*,
sowie der Signatur *Visibilium et Invisibilium omnium*
sowie der Setzung von Regelbruch.

Daraus:

3/2

Je zwei Mittenstücke im dritten und im ersten Drittel der 16+16+16 Stücke des WK I:

Fg a, Pr B

vs.

Fg cis, Pr D

in 257 Takten; $257 = 11822 : 46$.

Die je 16 Stücke des ersten und dritten Drittels des WK I zählen
 $257 \times (1+5)$ Takte.

VI

(4)

In CIÜ I bis IV und KdFg als Fragmentform
Grundton- und Tonartenfolge als Fundamentum
Ausgangspunkt:

CIÜ IV in 1919 Takten; CIÜ I bis IV und KdFg als Fragmentform:
 $1919 \times (1+5)$ Takte.

4/1

CIÜ I bis II/1: B c a D G e // F als Signatur *Auferwecken*
CIÜ I vs. II: B – e vs. F – h als Signatur *Fa Mi et Mi Fa est tota Musica*

4/2

In CIÜ III: Erklärungsmodell
b-as-b-c‘-b-as-g im Kyrie eleison vs.
h-a-c‘-h-a-g-fis-g im Glorielied, Ch.-zeilen 2 und 4 sowie f-e-g-f-e-d-cis-d im Credolied.
Daraus in CIÜ III:

Es – b-as-b-c‘-b-as-g – g-f-g-a-g-f-e
in den Stücken 1 / 2-4 / 5-7 als Katabasis in der Tonfolge es-B – c-G – A-E;

E / F-G-A // G

in den Stücken 7 / 8-10 / 11, 12 als Verkürzung des Krebsgangs zu g-[f-g]-a-g-f-e;

d-e-d-c-d-e-fis
in den Stücken 13 bis 20 als Umkehrung;

fis [Fis]-d-f-e
in den Stücken 20 bis 23 als Regelbruch im Erklärungsschema.

Die Lösung lautet:

Fis-Dur symbolisiert Ende und Grenze als *Todesstunde* – was rettet?
es-Moll symbolisiert in Pr Es-Dur der CIÜ in Themengruppe II, zweiter Auftritt, zweiter
Abschnitt Jesu *Tod*, gefolgt von Themengruppe III in Es-Dur als Symbol für:

Der Geist aber ist das Leben.

Daraus als Rettung und Erlösung:

Christus tritt an meine Stelle – an die Stelle von Fis-Dur tritt *im Geiste*: es-Moll;

daraus:

Anstelle fis [Fis]-d-f-e tritt *es-d-f-e*

als

b	a	c	h
ges	f	as	g
es	d	f	e

in den Stücken 20 bis 23

Aus tiefer Not schrei ich zu dir / Jesus Christus, unser Heiland / Duetto e-Moll

Zum Vergleich: KdFg, Cp 11, Soggetto III:

es-d-f-f-f-e-g-g-g-fis-a-a-a-gis

vs.

b-a-c-c-c-h-d-d-d-cis-e-e-e-dis

in Konnotation zu den Worten

Wäre dieser nicht ein Übeltäter

in Bachs Johannespassion.

In CIÜ III ergeben sich bis v o r den letzten Takt in Stück 20
257 x 5 Takte.

Es folgen weitere 1 + 671 = 672 = 6 x 112 = 42 x 14 Takte.

671 ist Spiegelzahl zu 176.

Daraus: CIÜ III in 1957 = 257 x 5 + 1 + 671 = 257 x 5 + 112 x 6 Takten.

f / e-F-G-a

in den Stücken 22 / 23 bis 26 als Verkürzung der Umkehrung f-[g-f]-e-f-g-a;
zum Vergleich zur Progression der Stücke 13 bis 20 [d-e-d-c-d-e-fis] vs. 22 bis 26 [f-e-f-g-a]:

c-h-c-d-e – e-d-e-fis – g-f-es-f-g – a – b-[f],

hervorgehend aus der Signatur 22. *Th.A.*

e-a – g-c' – b-es'

in den Stücken 23 bis 26 sowie Stück 27, Soggetto der Fuga Es-Dur
als Anabasis und Symbolum der *Auferstehung*.

4/3

CIÜ II/2, CIÜ IV, KdFg

anhand der Grundtöne h, g und d in den Tonarten h-H-h – G-g-G – d-D(!)-d

in maximal stabiler Basis als Symbolum des *Glaubensgrunds*:

a)

Die Tonart D-Dur ergibt sich aus der Inversion des ‚Stück 14 *Contrap.*‘;

b)

Aus h-g-d als *Dux* wird in tonaler Beantwortung fis-d-g zum *Comes*.

Das Fundamentum lautet dann:

Die ‚Trias harmonica perfecta‘ wird zur Signatur Eckstein.

Die Niederlegung dieses Fundamental-Zusammenhanges zeigt in WK I und WK II so:

WK I, Fuga As-Dur: *as-es-c-as [Wie schön leuchtet] – es-as-g-es [Sign. Eckstein];*

WK II, Fuga Cis-Dur: *cis-eis-cis-gis [Gottes Zeit] – gis-his-gis-cis‘ [Sign. Eckstein].*

c)

Numerische Probe 1:

h-H-h – G-g-G – d in WE 12 bis Abbruch:

$$\begin{aligned} 118 \times 9 + 1 \times 3 \times 5 \times 7 \times 5 \times 3 \times 1 + 1720 : 5 + 2135 + 239 \\ = \\ 5355 = 153 \times 35 \end{aligned}$$

Numerische Probe 2:

h-H-h – G-g-G – d-D(!)-d als dritter Vollendungsausdruck aus Dist. IVb, c:

$$\begin{aligned} 118 \times 9 + 1 \times 3 \times 5 \times 7 \times 5 \times 3 \times 1 + 1720 : 5 + 2570 \\ = \\ 5551 = 7 \times 13 \times 61 \end{aligned}$$

Numerische Probe 3:

h-H-h – G-g-G – d-D(!)-d in drei Vollendungsausdrücken aus Dist. IVa, b, c:

$$\begin{aligned} 118 \times 9 + 1 \times 3 \times 5 \times 7 \times 5 \times 3 \times 1 + 1720 : 5 + 239 + 1 + 6 + 233 + 1 + 2570 \\ = \\ 6031 = 37 \times 38 \text{ste Pz} \end{aligned}$$

Numerische Probe 4:

h-H-h – G-g-G – d-D(!)-d in WE 12 sowie drei Vollendungsausdrücken aus Dist. IVa, b, c:

$$\begin{aligned} 118 \times 9 + 1 \times 3 \times 5 \times 7 \times 5 \times 3 \times 1 + 1720 : 5 + 2135 + 239 + 239 + 1 + 6 + 233 + 1 + 2570 \\ = \\ 153 \times 35 + 3050 \\ = \\ 8405 = 41 \times 5 \times 41 \end{aligned}$$

Numerische Probe 5:

h-H-h – G-g-G –

d-D(!)-d in WE 12 sowie Dist. I und drei Vollendungsausdrücken aus Dist. IVa, b, c:

$$\begin{aligned} 118 \times 9 + 1 \times 3 \times 5 \times 7 \times 5 \times 3 \times 1 + 1720 : 5 + 2135 + 239 + 239 + 1 + 6 + 233 + 1 + 2570 \\ = \\ 153 \times 35 + 2390 + 3050 \\ = \\ 10795 = 5 \times 17 \times 127 \end{aligned}$$

127 ist die 31ste Pz,

31 ist die 11te Pz,

11 ist die 5te Pz,

5 ist die 3te Pz,

3 ist die 2te Pz,

2 ist die 1ste Pz

als die Radix – die Wurzel Jesse

IV

(5)

Anzahl an Takten und Fokussierung:

5/1

Die Rahmenstücke der Ordnung aus $8 + 8 + 8 = 24$ Paaren in WK I führen zu Abschnitten in den Tonarten C bis dis, E bis g, As bis h, daraus:
g-as-h-c – h-c-dis-e – dis-e-fisis [g]-gis [as]
als Signatur *Golgotha – Jesus mitten inne*.

Praeludium es-Moll führt von einer Meditation der *Todesstunde Jesu* zu Rahmenstück II Fuga dis-Moll; Soggetto mit Signatur *Der Tag bricht an und zeigt sich* sowie in Contrario motu *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut*.

Die sechs Rahmenstücke zählen $300 = 1+2+n+24$ Takte; daraus:

2135

=

$1+2+3+4+5+6+7+8+9+10+11+12+13+14+15+16+17+18+19+20+21+22+23+24 + 367 \times 5$
 $367 = 365 + 1+1 = 366 + 1$ als *Symbolum der Ewigkeit* [,Schritt darüber hinaus']

5/2

Die Rahmenstücke der Ordnung aus $9 + 6 + 9 = 24$ Paaren in WK II führen zu Abschnitten in den Tonarten C bis E, e bis G, h bis h, daraus:

a) These: Rahmenstücke in 4/4 und 4/2 / Antithese: Rahmenstück in 3/8 /

Synthese: Rahmenstücke in 4/4 und 3/8.

b) Signatur *Patrem omnipotentem* als

g g g e g h c

Pa-trem om-ni-po-ten-tem

c) Praeludium E-Dur führt zu Rahmenstück II Fuga E-Dur.

Die sechs Rahmenstücke zählen $486 = 9 \times 6 \times 9$ Takte; daraus:

$3613 = 9 \times 6 \times 9 + 211 + 9 \times 6 \times 9 \times 6$

$9 \times 6 \times 9 + 211$ Takte ergeben sich aus

Pr C, Fg E, Pr g, Fg b, Fg d vs. *Pr A, Pr Cis, Pr e, Fg G, Fg h*

Pr A in 12/8, *Pr Cis* in 4/4 – 3/8, *Pr e, Fg G, Fg h* jeweils in 3/8;

In 4/4, 4/2, 4/4 *Pr C, Fg E, Pr g*, in 3/2 [auch 2/2] *Fg b*, in 4/4 mit 3/16 *Fg b*.

5/3

Die Signatur *Patrem omnipotentem* kann man in WK II vierfach verwirklicht sehen anhand

a) der sechs Rahmenstücke als G-g-G-E-e-g-h-C,

b) anhand von vier Fugen mit Confutatio-Schluss als dis-dis-dis-c-dis-g-As;

c) anhand von vier Praeludien mit Narratio *Et iterum venturus est* als H-H-H-As-H-dis-E;

d) anhand von vier Stücken mit 3/16

cis-cis-cis-b-cis-F-fis.

5/4

Siebenfacher Fokus auf WK II, Fg E

Die Worte des Herrn sind lauter wie Silber, im Tiegel geschmolzen, geläutert siebenmal
(Ps. 12, 7)

mit Signatur des Soggetto als *Der Tag, der ist so freudenreich aller Creature*.

a)

Rahmenstücke der Ordnung Pr C bis Fg E, Pr e bis Fg G, Pr g bis Fg h;

b)

Stücke in Viertonspiegelung auf den Grundtönen der Signatur *Eckstein / Verworfenen Stein*

Pr c, Pr E, Fg E, Pr F vs. Fg fis, Pr g, Fg g, Fg H

in 279 + 279 Takten.

Pr c [komp. Takt 26] zu Fg H	es-g-c-as	wird gis-e-H-dis	wird H-dis-gis-e;
Pr E, T. 1 zu Fg g	h-cis-gis-a	wird c-b-es-d	wird d-b-es-c;
Fg E, T. 1/2 zu Pr g	e-fis-a-gis	wird g-f-d-es	wird g-d-f-es;
Pr F, T. 1/2 zu Fg fis	f-a-d-b	wird fis-d-a-cis	wird cis-a-fis-d.

c)

Stücke mit Fokus auf T. 43 und Signatur *Eckstein / Verworfenen Stein* in Fg D, dis, E als Pointierung von Peroratio und Schlussbildung [*Clausula*]

als

Confutatio in T. 43 der Fg D mit anschließender Confirmatio; als Confirmatio in T. 43 der Fg dis mit anschließender Gleichzeitigkeit von Rectus und Inversus mit Offenlegung des Spiegelungssystems d vs. a, cis vs. b, e vs. g etc.; als ultimativer Finaltakt in T. 43 der Fg E.

d)

Visibilium et *Invisibilium* in Fg E als 4/2 vs. 3/1 als größte denkbare Taktarten.

e)

Die Progression 3/16 zu 3/8 zu 6/8 zu 9/8 zu 12/8 zu 3/4 zu 3/2 zu 3/1 führt über
3/16 in Fg cis, Fg F, Pr fis, Pr B sowie Fg d, über
3/8 in Teil in Pr Cis sowie Pr e, Fg G, Fg h, über
6/8 in Fg gis, über
9/8 in Pr cis, Pr Es, über
12/8 in Pr D, Pr A, über
3/4 in Fg B, über
3/2 in Pr F, Fg b zu
3/1 als Hör-Realität der Fg E.

f)

Das Soggetto der Fg E wird Teil des Kanon triplex á 6 des Bach-Bildnisses

g)

Zum Vergleich: T. 5/6 in D. 2 der Gigue E-Dur aus Dist. I ist numerisches Zentrum von 65000 Takten und findet sich als Diskant-Soggetto des Bach-Bildnisses.

Von E-Dur nach G-Dur führt der Weg über die Signatur *Eckstein* als Sign. Th.A. 22:

a-gis-a-h-cis-dis – e-d-c-d-e – fis-g-d.

IV

(6)

Anzahl an Themenauftritten – Takten – Stücken:

6/1

284 Themenauftritte in der Fragment-KdFg vs. 284 = 4 x 71 Takte in KdFg Cp 13a, b, c, d

Zählung:

Hermeneutisch:

71 ist Spiegelzahl zu 17; 71 ist die 20ste Primzahl;

vor Cp 13 als Spiegelfuge II erklingt Cp 12a, b als Spiegelfuge I zu je $56 = 28 \times 2$ Takten:
 Matth. 28, 1: *Als aber der Sabbat um war und der erste Tag der Woche anbrach, kam Maria Magdalena und die andere Maria, das Grab zu besehen.*

In Cp 13a zeigt T. 26 die Signatur Verworfen – zum Eckstein geworden; T. 25 zeigt Ton e^{'''};
 T. 26 steht zwischen T. 25 und 27; daraus: $25 = 5^2 / 27 = 3^3$; siehe: Satz des Fermat.
 T. 29/30 zeigt einen Regelbruch anhand der Fortsetzung des Soggetto mit anderen Mitteln [a-f-a-d'/c' und Orgelpunkte c', f', e' als Signatur Eckstein

Cp 13a, T. 26 bis 28 sind GT 1362 bis 1364 der Kunst der Fuge.

T. 26 *Und siehe, es geschah ein großes Erdbeben [Matth. 28, 2]*
 T. 25-27 *Denn ein Engel des Herrn kam vom Himmel herab [Matth. 28, 2]*
 T. 27, 28 *trat hinzu und wälzte den Stein ab [Matth. 28, 2]*
 T. 29 *und setzte sich darauf [Matth. 28, 2]*
 T. 30 *Die Hüter aber erschraaken vor Furcht, als wären sie tot [Matth. 28, 4]*

Auf Cp 13 entfallen vier Ausarbeitungen derselben Vorlage; jede zählt 71 Takte;
 $4 \times 71 = 4 \times 20\text{ste Pz} = 284$ Takte;
 284 Auftritte des Hauptsoggettos zählt man in den 21 vollendeten Stücken der KdFg.

Diese teilen sich auf wie folgt:

Cp 1: 11 Auftritte 1 bis 11	Cp 2: 14 Auftritte 12 bis 25
Cp 3: 12 Auftritte 26 bis 37	Cp 4: 18 Auftritte 38 bis 55
Cp 5: 22 Auftritte 56 bis 77	Cp 6: 29 Auftritte 78 bis 106
Cp 7: 28 Auftritte 107 bis 134	
Cp 8: 8 Auftritte 135 bis 142 (Sog. III) Sog. I in 17 Auftritten Sog. II in 20 Auftritten	Cp 9: 7 Auftritte 143 bis 149 (Sog. II) Sog. I in 10 Auftritten
Cp 10: 13 Auftritte 150 bis 162 (Sog. II) Sog. I in 16 Auftritten Sog. III in 5 Auftritten	Cp 11: 18 Auftritte 163 bis 180 (Sog. I) Sog. II in 8 Auftritten Sog. III in 26 Auftritten des Th.kopfs
Cp 12a: 9 Auftritte 181 bis 189	Cp 12b: 9 Auftritte 190 bis 198
Cp 13a: 11 Auftritte 199 bis 209	Cp 13b: 11 Auftritte 210 bis 220
Canon 1: 5 Auftritte 221 bis 225	Canon 2: 18 Auftritte 226 bis 243
Canon 3: 10 Auftritte 244 bis 253	Canon 4: 9 Auftritte 254 bis 262
Cp 13c: 11 Auftritte 263 bis 273	Cp 13d: 11 Auftritte 274 bis 284

6/2
 838
 Stücke in
 61616
 Takten

Hermeneutisch:

These: Die Zahl 838 deutet auf die Zentralausgabe der Reformation durch Luther und den Satz ‚Simul justus et peccator‘ – zugleich gerechtfertigt und Sünder und führt zur Signatur Vox Christi

Beleg 1:

38 *Im 38sten Jahr der Wüstenwanderung der 12 Stämme des Volkes Israel stirbt Aaron und es werden viele Israeliten von Schlangen gebissen, sodass sie ebenfalls sterben. Dann gebietet Gott dem Mose (4. Mose 21, 8.9):*

*Mache dir eine eiserne Schlange und richte sie an einer Stange hoch auf.
Wer gebissen ist und sieht sie an, der soll leben.*

83 *Spiegelzahl zu 38 im Vergleich zu Joh. 3, 14:*

*Und wie Mose in der Wüste die Schlange erhöht hat,
so muß des Menschen Sohn erhöht werden,
auf dass alle, die an ihn glauben, das ewige Leben haben.*

Beleg 2:

Dementsprechend wird in Joh. 5 von der Heilung eines kranken Mannes durch Jesus berichtet, der dort 38 Jahre lang am Teich Bethesda krank lag.

Beleg 3:

In Bachs 36 Chorälen zeigt Choral 15 ‚Durch Adams Fall ist ganz verderbt‘ die Signatur Schlange als gleichsam ‚hervorschießende‘ Tonfolge

g-a-b-a.

Indem der Kontrapunkt darauf bezogen ist in contrario motu per augmentationem als h-a-gis-a,

kann man darin die Signatur Erlösung erkennen.

Beleg 4:

Aus Beleg 3 kann für die Grundton- und Tonartenfolge in WE 13 ‚Sechs Suiten für Violoncello solo‘ und für das Hauptmotiv der Kantate ‚Du wahrer Gott und Davidssohn‘ gefolgert werden:

G d C Es c / D

vs.

d c d e s d c d d g

Signatur Vox Christi

6/3

888

=

22 + 838 + 28 = 21 + 838 + 29

Stücke in

1364

+

1010 + 61616 + 1010

=

65000

=

50 x 26 x 50

Takten.

888 ist Zahlenwert des Namens JESOUS.

SZENENWECHSEL VI

Ausgehend vom Grundsatz ‚Gott hat alles geordnet nach Maß, Zahl und Gewicht‘:

VI

(1)

Kräfte im Gleichgewicht – Die exakte numerische Mitte einer Werkeinheit

Sei Solo für Violine	3453 =	$\frac{1}{1}$ $1719 + 7 \frac{1}{2} + 7 \frac{1}{2} + 1719$ Verortung: Allemanda d, Takt 15 in erstem und in zweitem Auftritt als GT 1719 von vorn / von hinten (Forschung AD)
ClavierÜbung IV	1919 =	$\frac{1}{2}$ $959 + 1 + 959$ Verortung: Schlusstakt Var. 15 in zweitem Auftritt
Kunst der Fuge	2374 =	$\frac{1}{3}$ $15 \times 79 + 2+2 + 15 \times 79$ Verortung: Cp 11, T. 146 bis 149 als singulärer Auftritt des Hauptsoggettos in e-Moll

VI

(2)

Kräfte im Gleichgewicht – Das Konzept architektonischer Symmetrien

2/1

Architektonische Symmetrien finden sich achtfach verwirklicht:

36 Choräle:	Mitte zwischen Choral 18 und 19 sowie Choral 1 bis 9, 10 bis 18 vs. 19 bis 27, 28 bis 36
Tonarten:	Nr. 1, 11, 21, 31 in G vs. Nr. 6, 16, 26, 36 in g, B, G, e Nr. 9, 10 vs. 27, 28 in D, d, F, h

17 Choräle:	9 als Mitte
	8/10 als Dunkelheit
	7/11 als Dank und Lob
	6/12 als Tonart A-Dur und als Lob des Lammes Gottes
	5/13 als Triosatz in G, als Anrufung
	4/14 als Polarität Es-Dur zu A-Dur in 3b vs. 3#
	3/15 als Klage vs. Rettung und Heilung
	2-3/15-16 als gleiche Tonart vs. gleiches Lied
	1-2/16-17 als gleiches Lied vs. gleiche Taktart

Sonaten für Viol., Cemb.	Satz 23 Cembalo Solo als Mitte von Satz 21-22 – 23 – 24-25 der Sonata VI
	Satz 10/11 als Mitte der Sonaten I bis V zu je 4 Sätzen

Sei Solo für Violine	Satz 16/17 in 16 + 16 Sätzen als Übergang von
----------------------	---

Sonata – Partia – Sonate zu
Partia – Sonata – Partia

Das Wohltemperirte Clav. I 48 Sätze in Symmetrie, darunter insbesondere
Fg a, Pr B vs. Fg cis, Pr D als Mittenstücke
im dritten und im ersten Drittel aller Stücke
in 257 Takten;
erstes und drittes Drittel aller Stücke
in $257 \times 6 = 257 \times (1+5)$ Takten.

Sechs Triosonaten f. Orgel 18 Sätze als $19 = 3+3+3 + 1 + 3+3+3$ Teilsätze

ClavierÜbung III 27 Stücke als $29 = 3+1+3+3+1+3 + 1 + 3+1+3+3+1+3$
Teilsätze

Das Wohltemperirte Clav. II 48 Sätze in Symmetrie, darunter insbesondere
Pr C, Fg E vs. Pr e, Fg G vs. Pr g, Fg h
als Rahmenstücke einer Ordnung in
 $9 + 6 + 9$ Paaren; Summe: $9 \times 6 \times 9$ Takte;
Erweiterung des Rahmens:
Fg h – Fg G – Pr e – Pr Cis – Pr A vs.
Pr C – Fg E – Pr g – Fg b – Fg d
Summe: $9 \times 6 \times 9 + 211$
Alle übrigen Stücke: $9 \times 6 \times 9 \times 6$ Takte

2/2

Die acht symmetrisch strukturierten WE mit exakter numerischer Mitte
 $1462 + 1411 + 2400 + 3453 + 2135 + 1860 + 1957 + 3613$
=
18291

Verortung:

Das Wohltemperirte Clavier I, Fuga cis-Moll,
Takt 91

als Regelbruch im Auftritt von Soggetto III
in GT 420;

zum Vergleich:

In WK I liegt exakt numerisch gegenüber:

f-e-d-c-b – cis-h-a-g-fis

der Signatur 22.Th.A. in T. 58/59 der Fuga a-Moll mit Regelbruch g-fis'-h' in T. 59; daraus:
2135

=

419 + 1297 + 419

=

81ste + 211te + 81ste
Primzahl

(siehe: Szenenwechsel III, Pkt. 34/6)

2/3

Es ergibt sich eine Vielzahl weiterer numerischer Mitten in Großausdrücken. In 61616 Takten
zentrieren sich diese anhand des Ausdrucks

$$\begin{aligned}
& 61616 \\
& = \\
& 118^2 \times 2 + 3 \times 17 \times 29 + 2+2 + 29 \times 17 \times 3 + 118^2 \times 2 \\
& = \\
& 118^2 \times 2 + \frac{153 \times Xte Pz}{3} + 2+2 + \frac{Xte Pz \times 153}{3} + 118^2 \times 2 \\
& = \\
& \frac{211 \times 2 \times 365}{5} + 2+2 + \frac{365 \times 211 \times 2}{5}
\end{aligned}$$

mit Verortung der exakten Mitte im zweiten großen Ausdruck des zweiten Großteils in deren zweiter Suite in deren zweitem Tanzsatz in der deren zweitem Abschnitt im Übertritt zum zweitletzten Takt vor Übertritt in die zweite Wiedergabe des zweiten Abschnittes im zweiten Tanzsatz der zweiten Suite im zweiten großen Ausdruck im zweiten Großteil.

Es handelt sich dabei um WE 13 als ‚Sechs Suiten für Violoncello solo‘ gemäß Signatur *Vox Christi*, Courante d, Schlusstakte (siehe: Szenenwechsel III, Pkt. 35).

In je $118^2 \times 2$ Takten zu beiden Seiten des Ausdrucks lassen sich beidseitig jeweils folgende Teilsummen exakt nachweisen

$$\begin{aligned}
& 118^2 \times 2 \\
& = \\
& 59 \times 8 \times 59 \\
& = \\
& 26 \times 13 \times 59 + 59 \times 67 \times 2 \\
& = \\
& 47 \times 271 + 2135+239 \\
& = \\
& 1141ste Pz \times 3 + 239
\end{aligned}$$

2/4

Auch lässt sich nachweisen:

$$\begin{aligned}
& 61616 \\
& = \\
& 118^2 \times 2 + 2 \times 2 \times 37 \times X \times 2 \times 2 + 118^2 \times 2 \\
& 23440+4408 + 5920 + 4408+23440 \\
& = \\
& a+b + c + d+e \\
& a+b+d = 112 \times 288 = b+d+e \\
& c+e = 367 \times X \times 8 = a+c
\end{aligned}$$

- a//b WE 1 bis WE 11 (WK II), Pr f, T. 27//28
 b//c WE 12 (KdFg), Abbruch // Transitus I
 c//d Cadenza I, Transitus I, Distinctus I / WE 13 // WE 14
 d//e WE 14 // WE 15, Dist. II, WE 16 / WE 17 / WE 18, Dist. III, 14 Canones / Dist. IVa,b,c

Auf Pr f, Takt 27 führt die Signatur *Schaue solche Freude an* zu [Urbild: 36 Ch, Nr. 32, Epilog] Pr f, T. 27 / 28 ist ein maximaler Punkt der *Gravitas*.

SZENENWECHSEL VII

Das Violoncello als Symbolum des Fundamentum und als Symbolum der Umfassendheit, ausgehend von den Sechs Suiten für Violoncello solo

These:

Die Sechs Suiten für Violoncello solo als *Vox Christi*

VII

(1)

Abfolge der Grundtöne / der Tonarten:

G d C Es c // D

im Krebs gelesen ergibt sich die Signatur

Du wahrer Gott und Davids Sohn

Daraus ergibt sich in weiteren hermeneutischen Schritten:

Das Violoncello ist das klassische Bass-Instrument und repräsentiert so ‚Fundamentum‘; zugleich reichen seine Teiltöne weit in den Diskantbereich;

man kann auf der höchsten Saite auch den Diskantbereich jederzeit klanglich erreichen.

Die Sechs Suiten für Violoncello solo sind zu den ‚Sei Solo für Violine‘ der Seconda Pars.

‚Sei solo‘ heißt im Wortsinn: IHM ALLEIN (siehe dazu: Andrea Dubrauszky, Masterthesis:

„Studie zur Wahrnehmbarkeit von Symmetrie und Proportion in den ‚Sei Solo á Violino senza Basso accompagnato‘ von Johann Sebastian Bach; Würzburg 2013).

All dies deutet für die 6 Suiten für Violoncello solo auf eine Symbolisierung der VOX CHRISTI hin. Dies kann wie folgt unterstrichen werden:

<i>Suite I G-Dur</i>	<i>Ich bin der Weg,</i>	Tonart G-Dur als Ausgangspunkt in WE 1, Choral 1 <i>Der Tag, der ist so freudenreich</i> , als Grundtonart in WE 10 zu 1919 Takten und als Zieltonart / Rahmentonart des Epilogs; daraus: $61616 + 1010 = 62626 = 1919 \times (1+5+5 \times 5) + 2127 + 59 \times 3 + 257 + 288 \times 2$
<i>Suite II d-Moll</i>	<i>die Wahrheit</i>	Tonart d-Moll im musikalischen Bezugssystem aus Prolog, WE 12 sowie Dist. IVa, b, c mit Transitus, Silencium, Cadenza in $2374 + 2374 + 3047 + 1 + 1 + 1 = 7798 = X \times 77 \times X + 98$ Takten; 77 ist Zahlenwert für <i>AGNUS DEI</i> ; 98 Takte bekrönen gemäß dem Modus <i>Stück 14 Contrap.</i> den dritten Vollendungsausdruck der Kunst der Fuge.
<i>Suite III C-Dur</i>	<i>und das Leben.</i>	In Suite II der WE 13 liegt in den vier Schlusstakten der Courante d vor Übertritt in D. 2 das numerische Zentrum von 61616 Takten. c-e-g zu d-f-a entspricht dem Satz <i>Ut Mi Sol Re Fa La tota Musica et Harmonia Aeterna</i> (J. H. Buttstedt, Erfurt 1716).
<i>Suite IV Es-Dur</i>	<i>Niemand kommt zum Vater</i>	<i>‚Die Tonart Es-Dur, mit ihren 3 Be die heilige Trinitas symbolisierend‘ (Chr. Fr. D. Schubart, ‚Ideen einer Ästhetik der Tonkunst‘, Tonartencharakteristik; 1780)</i>
<i>Suite V c-Moll</i>	<i>denn durch mich</i>	<i>Zu den Tönen es-g-b ergibt sich c-es-g als Spiegelung.</i>

Suite VI D-Dur ist für ein Instrument mit fünf Saiten geschrieben; es steht wie Suite II auf Grundton d. Daraus hermeneutisch:

Die Fünffzahl kann als Zahl der fünf Wunden Jesu Christi und somit gemäß Jes. 53, 5 Inbegriff der Heilsaussage gelten.
Hierzu korrelieren dann folgende weiteren Worte Jesu:

Wer aus der Wahrheit ist,
der höret meine Stimme.

So jemand meine Stimme hört und die Tür aufzut, zu dem will ich eingehen und das Abendmahl mit ihm halten und er mit mir.

VII

(2)

Isoliert man die WE 13 [6 Suiten für Violoncello solo als *Vox Christi*] zu

$3527 = (42^2 \times 2) - 1$ Takten, so ergeben sich

47190

=

$(42^2 \times 2) - 1$

+

47 x 158ste Pz

an Takten.

Daraus:

Hauptreferenz I

Aus dem Werkkatalog der WE 1 bis 18 sowie den

14 Canones in Durchlauffassung zu 59×3 Takten ergibt sich die Summe von

$1462 + 1411 + 2400 + 3453 + 2135 + 1860 + 3751 + 1513 + 1957 + 1919 + 3613 + 2374$

+

$3527 + 4408 + 3973 + 2706 + 2127 + 2424 + 177$

=

$47190 = 26 \times 33 \times 5 \times 11 = 13 \times 33 \times 22 \times 5$

Takten.

Demnach ergeben sich 47 x 158ste Pz an Takten aus

WE 1 bis 12 sowie WE 14 bis 18 sowie 14 Canones

in

$118^2 \times 2 + 15815$

=

$118^2 \times 2 + 3163 \times 5$

=

47 x 158ste Pz

an Takten.

[Zum Vergleich: 3613 Takte zählt *Das Wohltemperirte Clavier, Teil 2*]

In 65000 Takten ergibt sich daraus:

65000

=

$50 \times 26 \times 50$

=

$(42^2 \times 2) - 1$

+

47 x 158ste Pz

+

$26 \times 33\text{ste Pz} \times 5$

=

$26 \times 33 \times 5$

x

11

+

$5 \times 33\text{ste Pz} \times 26$

Hauptreferenz II
WE 1 bis 11 in der Teilung in

$$\begin{array}{ccc}
 & \text{WE} & \\
 1, 2 & & 11 \\
 3, 4 & & 9,10 \\
 & 5 & 8 \\
 & 6 & 7 \\
 & \text{in} & \\
 & 47 & \\
 & \times & \\
 (46 \times 3 + 23 \times 9 + 17 \times 5 + 14 \times 8) & & \\
 & \text{Takten} &
 \end{array}$$

Daraus ergeben sich für die WE 12, sowie WE 14 bis 18 und 14 Canones:

$$\begin{array}{c}
 47190 \\
 = \\
 (42^2 \times 2) - 1 \\
 [\text{WE 13 } \textit{Vox Christi}] \\
 + \\
 47 \\
 \times \\
 (46 \times 3 + 23 \times 9 + 17 \times 5 + 14 \times 8) \\
 [\text{WE 1 bis 11 } \textit{Der Kelch des Heils}] \\
 + \\
 47 \\
 \times \\
 43 \times 3 \times 3 \\
 = \\
 (42^2 \times 2) - 1 \\
 [\text{WE 13 } \textit{Vox Christi}] \\
 + \\
 47 \times 158\text{ste Pz} \\
 \text{an Takten.}
 \end{array}$$

*43 ist Zahlenwert für Credo; daraus ergibt sich für 43 x 3:
CREDO, CREDO, CREDO*

Hauptreferenz III:

$$\begin{array}{c}
 65000 \\
 = \\
 47190 \\
 + \\
 17810 \\
 = \\
 (42^2 \times 2) - 1 \\
 + \\
 47 \times (46 \times 3 + 23 \times 9 + 17 \times 5 + 14 \times 8) + 47 \times 43 \times 3 \times 3 \\
 + \\
 26 \times 33\text{ste} \times 5 \\
 =
 \end{array}$$

$$\begin{array}{r}
26 \times 33 \times 5 \\
\times \\
11 \\
[\text{WE 1 bis 18 und 14 Canones}] \\
+ \\
5 \times 33\text{ste Pz} \times 26 \\
\text{In 65000 Takten ergibt sich daraus:} \\
65000 \\
= \\
50 \times 26 \times 50 \\
= \\
(42^2 \times 2) - 1 \\
+ \\
47 \times 158\text{ste Pz} \\
+ \\
26 \times 33\text{ste Pz} \times 5 \\
= \\
26 \times 33 \times 5 \\
\times \\
11 \\
[\text{Werkkatalog aus WE 1 bis 18 und 14 Canones}] \\
+ \\
5 \times 33\text{ste Pz} \times 26 \\
[\text{Übrige Ausdrücke}]
\end{array}$$

VII
(3)

Grundtöne als absteigende Progression von neun Tonarten
A a g F e d d c h
in den ‚Sechs Englischen Suiten‘ und drei der ‚Sechs Französischen Suiten‘
als ein Symbolum:

3/1

Hermeneutik:

Englische Suiten können als ‚engelische‘ Suiten verstanden werden.

Die Verknüpfung als ‚englisch‘ und ‚französisch‘ kann dann verstanden werden als ‚vom Himmel zur Erde‘.

*Der Umfang der gegebenen Katabasis umfasst in diesen neun Suiten
3973 + 1378 = 5351 Takte.*

*Angenommen, man würde der Dimensionierung noch durch einen ‚Distinctius‘ Rechnung
tragen, so könnten damit drei Aspekte weiter unterstrichen werden:*

a) Der Aspekt der Gravititas und der Dimensionierung;

b) der Aspekt der Analogie zwischen

b-a-g-f-e-d-e-g – f-e-d-c-h-a-h-d

im Abbruch der Kunst der Fuge und

A a g F e d d c h

der Englischen und Französischen Suiten;

c) der Aspekt der Analogie zur Signatur 22.Th.A.

In der Synopse aus b) und c) folgt:

Distinctius B a / g F es d /

Englische Suiten A a g FIS e / d

Französische Suiten d c h // Es G E

Selbstverständlich bedarf dies der weiteren eingehenden Erörterung (siehe: DVVLIO, ‚Bach-Theorie - Ins Licht gerückt‘).

3/2

Es liegt nun eine Analogie zu Soggetto II aus Cp 8 der KdFg vor:

b g a a a fis g g g e f f f e d cis d

In Umkehrung wird dies zu Soggetto III in Cp 11 der KdFg als

e s d f f f e g g g fis a a a

und als

b a c c c h d d d cis e e e

3/3

Aus der – hypothetischen – Folge

A a B g a Fis g e F

ergeben sich 5920 Takte; exakt so viele Takte resultieren auch aus der mittleren Gruppe in

61616

=

$118^2 \times 2 + 5920 + 118^2 \times 2$

Takten [Cadenza I, Transitus I, Distinctius I, WE 13].

Aus der – hypothetischen – Folge

A a B g a Fis g e F d d e s c d

ergeben sich 4408 x 2 Takte; 4408 Takte zählt WE 14.

Aus der – hypothetischen – Folge

A a B g a Fis g e F d d e s c d h

ergeben sich 12 x 777 = 14 x 666 Takte.

Hermeneutisch:

777 = 37 x 3 x 7; 37 ist Zahlenwert des Christusmonogramms XP (Chi Rho: Christus Rex)

666 Zeichen des Antichrist (Off. 13, 18).

3/4

Ein besonderes Zeichen der Gravitas ist die dreifache Wiederkehr der beiden Abschnitte in Gigue a-Moll der Englischen Suite II in der Form des Da Capo als

a a b b a b.

Aus a + b ergeben sich 37 x 2 Takte; daraus: 37 x (2+2+2) = 222 Takte.

Gemäß dem Modus des Distinctius tritt Gigue a-Moll zweimal auf.

Daraus:

12 x 777

=

222 + 222

+

X

x

888

888 ist Zahlenwert des Namens JESOUS.

Szenenwechsel VIII

VIII

(1)

„Die Kunst der Fuga“ [Zahlenwert: 158] in den Erscheinungen von
Prolog = WE 12 = Teile in Dist. IVb und IVc

These:

Contrapunctus 13a, T. 26 als GT 1362 bzw. T. 28 als GT 1364
in der *Hermeneutik* der Kunst der Fuge als Zeichen für

*Und siehe, es geschah ein großes Erdbeben, denn ein Engel des Herrn kam vom Himmel
herab, wälzte den Stein vom Grab und setzte sich darauf (Matth. 28, 2).*

1/1

Aus Sicht der Gravitas

(siehe unter Szenenwechsel III, Pkt. 35/8):

Prolog, Hauptteil, Epilog

in

65000

=

50 x 26 x 50

=

50² x 2 x 13

=

1362

+

2

+

1010 + $\frac{211 \times 2 \times 365}{5}$ + 2+2 + $\frac{365 \times 211 \times 2}{5}$ + 1010

Takten

1/2

Hermeneutik zur Kunst der Fuge:

Es gelingt der Nachweis der Passio Jesu anhand der Stellung der WE 12,

a) indem mit Prolog und WE 1 bis 11 im Geiste 118² x 2 Takte (siehe Ps. 118, 22)

vorausgehen und so auf das heilige Abendmahl deuten;

b) Gethsemane: Drei einzeln stehende Ausdrücke des Hauptsoggettos in fallender Bewegung

Cp 1, T. 1 d'-a'-f'-d'-cis' // Cp 1, T. 32 A-d-cis-A-Fis // Cp 2, T. 1 d-a-f-d-cis

*sowie der Affekt des 'Zittern und Zagens' in Cp 1, T. 70 bis 72; darin b-gis-a-d wie ebenso in
der exakten Mitte von 61616 Takten.*

*c) Gefangennahme, Aspekt 1: Cp 2, T. 21-23 als Zitat der Matthäuspassion ,dass des
Menschen Sohn in der Sünde Hände überantwortet wird' (Nr. 32, Recitativo);*

*Aspekt 2: Ab Cp 2, T. 5 im Kontrapunkt in Punktierung mit gleichsam ,grotesken'
Überbindungen als Symbolum des Königs (Punktierung als Attitüde der Ouverture), dem die
Hände gebunden sind.*

*d) Jesus vor Kaiphas: Cp 3, 4. Zu den Worten ,dass du uns sagest, dass du uns sagest, ob du
seist Christus, der Sohn Gottes' des Hohenpriesters Kaiphas korreliert in Cp 3 ab T. 15-19*

Themenumkehrung mit Interrogatio-Schluss und ab T. 19 (Bass) fortwährende Signaturen zu ‚Wir haben ein Gesetz‘ (Johannespension) / ‚Was gehet uns das an‘ (Matthäuspension).
Jesus bekennt: ‚Du sagst es; auch sage ich euch [...]‘; dazu in Korrelation:
Cp 3, T. 19/20 Diskant:

f‘ d‘ e‘ / a‘
Ich bin Got-tes Sohn

im Vergleich zum Unisono der Matthäuspension
und in Korrelation zum numerischen Zentrum von 61616 Takten
und in Korrelation zur Signatur Vox Christi, ausgehend von
der Grundton-Tonartenfolge der ‚Sechs Suiten für Violoncello solo‘ als
G d C Es c D
sowie dem Hauptmotiv der Kantate ‚Du wahrer Gott und Davids Sohn‘ als
d c d e s d c d d g.

[...]sitzen zur Rechten der Kraft‘: Cp 4, T. 61ff, Auftritte 46 bis 49 mit Substitution führen bis
Fis-Dur als d-f-a als Re, Fa, La vs. c-e-g als Ut, Mi Sol vs. fis-ais-cis zu c-e-g im weitesten
Abstand des Tritonus; Tritonus per Definition lt. Faber-Kanon:

Fa Mi et Mi Fa est tota Musica

‚kommen in den Wolken des Himmels‘: Cp 4, T. 53ff / 87ff / 103ff als Bewegungen im
absteigenden Terzzirkel (in genauer Korrelation zu Bachs Vertonung dieser Worte in der
Matthäuspension).

e) Jesus vor Pilatus: ‚So bist du dennoch ein König?‘

Cp 5 bis 7 anhand der Colorierung a-g-f als Signatur 176 in Bezug auf Ps. 119 in 22 x 8 =
176 Versen; das Königtum Jesu:

Cp 5 in Rectus und Inversus mit Colorierung a-g-f vs. d-e-f; Beginn quasi dreitaktig; in den
fünf Schlusstakten erklingen Rectus und Inversus in Gleichzeitigkeit; darin: a-g-fis als 1-7-33
im Vergleich zur Zahl 1733 auf der Titelseite von Bachs Calov-Arbeitsbibel sowie a-fis-d – cis
als Rectus vs. d-fis-a – b als Inversus; vgl. dazu ‚Stück 14 Contrap.‘ in der Sicht eines
wörtlich-konsequenten Inversus);

Cp 6 als Overture;

Cp 7 als Symbolum für ‚eine Zeit, zwei Zeiten und eine halbe Zeit‘ anhand von
Themenauftritten mit Bezug Halbe, Ganze, Viertel.

f) I.N.R.I.

Cp 8 bis 11, darunter Cp 8 in gleicher Themensubstanz wie Cp 11 (Jesus / Judorum);
die Juden: ‚Wäre dieser nicht ein Übeltäter‘ (siehe Cp 8, Sogg. II; Cp 11, Sogg. III).

Cp 9 (Nazarenus): In T. 45 als Auftritt 144 tritt hervor ‚Wie schön leuchtet der Morgenstern‘
als Symbolum ‚die süße Wurzel Jesse‘ = ‚Du Sohn Davids aus Jakobs Stamm‘.

Cp 10 (Rex): Soggetto I als Signatur Eckstein – verworfener Stein; Takte 23 bis 120 als Basis
für ‚Stück 14 Contrap.‘ in Inversion und für den Vollendungsdruck als ‚Inversus des
Inversus‘; daraus: $2135+98+1 + 238+98 = 2570 = 11822 \times X : 46$.

Cp 11 (Judorum): Diverse Nennungen der Signatur Wir haben ein Gesetz (erstmal T. 31;
Klimax in T. 95-96); dazu Sogg. III ‚Wäre dieser nicht ein Übeltäter‘;
diverse Nennungen des Tones dis als Verbindung von Re mit X = # (erstmal T. 36) als ‚Rex
Judorum‘).

g) Cp 12a, b: Erstmals 3/2 als Sarabande; erstmals als Spiegelfuge: ‚Fuhr hinunter zu der
Höll‘ als ‚a due bassi‘ in Cp 12a; ‚und wieder zu Gottes Stuhl‘ als ein Geschehen ‚im Geiste‘
in Cp 12b in Vorgriff auf Cp 13d, T. 12 als Spiegelfuge. Es ergeben sich
 $14 \times 4 + 14 \times 4 = 28 \times 2 + 28 \times 2 = 112$ Takte; 112 ist Zahlenwert für CHRISTUS.

h) Weitere Aspekte ab Cp 13a (siehe oben ‚Szenenwechsel IV, 4/1‘ sowie in Features zur
Kunst der Fuge in ‚Hermeneutik zu J. S. Bach‘):

In Cp 13a erklingen 5-mal je zwei Themenauftritte in stetigem Wechsel von Rectus und Inversus; dasselbe gilt umgekehrt für Inversus und Rectus in Cp 13b; doch zusätzlich erklingt in Cp 13a, T. 27/28 die Hälfte eines Rectus in C-Dur; seit Beginn Cp 12a erfolgt nach $28 \times (2+2+1) = 140$ Takten dann der Regelbruch in GT 1364 / 1365] und um 71 Takte versetzt nach $140 + 71 = 281$ Takten der dazu gespiegelte Regelbruch.

Hermeneutisch:

$140 = 28 \times 5 = 14 \times X$; Matth. 28, 5 und 28, 6:

Aber der Engel hob an und sprach zu den Frauen:

Fürchtet euch nicht!

Ich weiß, dass ihr Jesus, den Gekreuzigten sucht.

Er ist nicht hier; er ist auferstanden, wie er gesagt hat.

281 ist Spiegelzahl zu 182; 182 ist Zahlenwert des Namens JESUS CHRISTUS;

71 ist Spiegelzahl zu 17 und die 20ste Pz; daher können sowohl die Zahl 17 wie die Zahl 71 die Zahl 1720 ausdrücken; Cp 13a, b, c, d zählt je 71 Takte.

Aus Cp 13a, b ergeben sich demnach an Themenauftritten:

$$\begin{array}{r} 5 + 5 \\ + \\ \frac{1}{2} + \frac{1}{2} \\ + \\ 5 \times 5 \end{array}$$

als Symbolum des gekreuzigten und auferstandenen Herrn.

In Cp 13a, b, c, d erfolgt jeweils in Takt 59, 2. Hälfte als der 118ten Halben eine Generalpause.

Hermeneutisch:

59 ist Zahlenwert für AGNUS;

Matth. 28, 6b:

Kommt her und seht die Stätte, da er gelegen hat.

Die Generalpause wird eingeleitet durch die invarianten Töne

b vs. cis

und weitergeführt durch die invarianten Töne

cis-b-a vs. b''-cis''-d''

als Kreuzfigur.

Siehe dazu den dann 12 Takte = 12×12 triolische Achtel später folgenden Beginn von Kanon 1.

Die Generalpause bedeutet in vierfacher Wiederkehr ein Extremmoment der

G r a v i t a s .

Da sie in der 118ten Halben erfolgt, steht sie in Analogie zu WK I, Fuga a-Moll, 118te Halbe im Verlauf des 22sten Themenauftritts und deutet so auf Ps. 118, 22.

Die Generalpause steht zugleich für das Innehalten der beiden Frauen am leeren Grab u n d sie steht für das zeitliche Momentum der Erfüllung der gesamten Heilsgeschichte.

Die viermalige Präsentation der Generalpause kann gemäß der vier Himmelsrichtungen bezogen werden auf ‚alle Welt‘.

Dies führt zugleich zu folgenden Deutungsansätzen der vier Canones:

Aus Cp 13a, b, vier Canones und Cp 13c, d ergeben sich

8 Stücke in

$$71+71 + 515 + 71+71$$

$$= 799 = 17 \times 47$$

Takten

[siehe die Kelchform der WE 1 bis 11 in $271 \times 2 \times 47$ Takten].

Aufgrund der in Kanon 3 geforderten Cadenza ergeben sich durch einen zusätzlichen symbolischen Takt für die acht Stücke $799 + 1 = 800 = X \times 8 \times X$ Takte.

Auf Cp 13a, b folgen Kanon 1 bis 4 sowie Cp 13c, d.

These: Sofern in Cp 13a, b das Ostergeschehen, also die zwei Frauen am Grab, der Engel des Herrn, der Auferstandene und die Grabeshüter gemäß Matth. 28, 1 – 6 symbolisiert sind, dann ist gemäß Matth. 28, 7 zu ergänzen:

und gehet eilend hin und sagt es seinen Jüngern,
dass er auferstanden sei von den Toten.

Und siehe, er wird vor euch hingehen nach Galiläa;
da werdet ihr ihn sehen. Siehe, ich habe es euch gesagt.

Auch Matth. 28, 8 bis 10 gehört in diesen Zusammenhang:

Die beiden Frauen begegnen dem Auferstandenen; Symbolum:

$$\begin{array}{r} 5 + 5 \\ + \\ \frac{1}{2} + \frac{1}{2} \\ + \\ 5 \times 5 \end{array}$$

Auch Jesus sagt ihnen wie der Engel: Gehet hin und verkündigt es meinen Brüdern. Insofern wird plausibel: Cp 13b ist der Inversus zu Cp 13a: Was die Frauen erlebten [Cp 13a], erleben nun sinngemäß auch die Jünger [Cp 13b]: Auch sie schauen in das offene Grab; Symbolum: Generalpause in der 118ten Halben des Cp 13b.

Kanon 1: Ausgehend von

cis-b-a vs. b''-cis''-d''

als Kreuzfigur, die in Cp 13a / Cp 13b jeweils auf die Generalpause folgt, eröffnet der ‚Kanon 1 per Augmentationem in Contrario Motu‘ mit

d'-b'-a' vs. a-cis-d

Dabei repräsentiert d-b-a die Signatur Verworfenen Stein, a-cis-d die Signatur Eckstein. Gemäß Matth. 28, 11-15 sowie 16, 17 geschehen nun in der Tat zwei völlig unterschiedliche Dinge:

d'-b'-a' und der Verlauf der Diskantstimme: Die Grabeshüter und deren Lügen (Matth. 28, 11 bis 15)

a-cis-d und der Verlauf der Bassstimme: Christus – der Eckstein, die Wasserquelle – wandelt nach Galiläa, ebenso die Jünger (Matth. 28, 16).

Sie fallen vor Jesus nieder (Matth. 28, 17).

Es ergibt sich aus dem Momentum des Niederfallens die Parallelität zu Cp 1 und Beginn Cp 2 mit drei ‚Einzelauftritten‘ des Hauptsogettos als Auftritte 1, 7, 12 als Symbolum für Jesus in Gethsemane.

Kanon 2 bis 4: Gemäß Matth. 28, 17 bis 20 schließt das Evangelium mit dem Missionsbefehl.

Kanonform per se sowie in

Kanon 2 als 9/16 und

GT 1720 als T. 133 mit Signatur Auferwecken;

Kanon 3 mit Umbruch, Krebs, Cadenza;

Kanon 4 mit Offenlegung: Das Hauptsoggetto der KdFg ist nun analog zum Soggetto der Fuga a-Moll aus WK I:

,Vom Grundsatz her': Mir ist gegeben alle Gewalt im Himmel und auf Erden.

Kanon 2:
Taufet sie auf den Namen des Vaters

Fließende Bewegung in 3+3+3 Sechzehnteln

Kanon 3:
und des Sohnes

*Synkope als Kennzeichen des ,Zweiten';
Umbruch T. 78/79 als Zeichen der Apokalypse;
Krebs: Alles wird neu;
Cadenza: Das Ich wird offenbar*

Kanon 4:
und des Heiligen Geistes

*Sextolen gemäß dem Lied ,Nun lasst uns den Leib begraben'; daraus: Der Geist aber ist das Leben; Offenlegung der Verknüpfung mit WK I und Fuga a-Moll; absteigende Terzzirkel, gefolgt von Signatur Auferwecken:
Wiederkunft Jesu – Auferstehung, ewiges Leben*

Cp 13c in Wiederkehr von Cp 13b,
Cp 13d in Wiederkehr von Cp 13a

*Matth. 28, 20:
Und siehe, ich bin bei euch alle Tage bis an der Welt Ende.
Bis an der Welt Ende:
Eine vierte Stimme kommt in freier Manier dazu; Symbolum: VOX CHRISTI.
Freie Stimme in T. 12 des Cp 13c:
Katabasis: Ausblick auf Jesu Wiederkunft;
Freie Stimme in T. 12 des Cp 13d:
Anabasis: Ausblick auf die Auferstehung der Toten und das ewige Leben.
T. 12 und die Generalpause 12 Takte vor Schluss stehen so direkt in Korrelation.*

1/3

Aus dem Abbruch im Prolog, in WE 12 und in Distinctus IVa, b, c folgen insgesamt fünf verschiedenartige Situation

*Prolog: Fragmentfuge in unmittelbarem Übergang zu WE 1 ,Der Tag, der ist so freudenreich';
WE 12: Fragmentfuge mit Bruchpunkten in T. 233, 238, 239 im Übergang zu Transitus I, Distinctus I, WE 13 (Vox Christi);
Distinctus IVa: Fragmentfuge bis Takt 239 im Übergang zu Transitus II und Schluss des Cp 1;
Distinctus IVb: Fragmentfuge bis Takt 233; folgt Generalpause als ,Silencium';
Distinctus IVc: Cp 1 bis 13b, ,Stück 14 Contrap.' als Inversus, 4 Canones, Cp 13c, d; Fragmentfuge bis Takt 238 im unmittelbaren Übergang zu ,Stück 14 Contrap.' als Inversus des Inversus.*

1/4
 Die Abbruchsituation
 b'-a'-g'-f'-e'-d'-e'-g' – f
 zu
 b-a-c'-h-cis'-/ d'-e'-d'-c'-h-a-h-d'
 in Analogie zur Grundton- und Tonartenfolge der
 Englischen Suiten 1 bis 6 und der Französischen Suiten 1 bis 3

Hermeneutisch:

Zur Abbruchsituation b-a-g-f-e-d-e-g – f-e-d-c-h-a-h-d korreliert eine Analogie mit

A a g F e d d c h

als ‚Riesenkatabasis‘ [Gravitas] der

Englischen Suiten 1 bis 6 [‚Englische Suiten‘] und der Französischen Suiten 1 bis 3.

Verstärkt man den Aspekt der Gravitas und der semantischen Aufladung in der Manier des Distinctius II (siehe ‚Szenenwechsel VI‘, Pkt. 3; darin Pkt. 3/1 bis 3/4), so ergibt sich:

<i>Distinctius</i>		<i>B</i>		<i>a /</i>		<i>g</i>		<i>F</i>		<i>es</i>		<i>d /</i>
<i>Engelische Suiten</i>	<i>A</i>		<i>a</i>		<i>g</i>		<i>FIS</i>		<i>e /</i>			
<i>Französische Suiten</i>										<i>d</i>	<i>c</i>	<i>h //</i>

*im Umfang von 12 x 777 = 14 x 666 = 222 + 222 + 888 x X Takten als Symbolum der
 ‚Wiederkunft Jesu Christi am Jüngsten Tage‘.*

*Siehe dazu: WE 15, Dist. II, WE 16, Suiten 1 bis 3 in
 12 x 777 Takten.*

1/5
 Auf
 A a B g a Fis g e F d d e s c d h
 folgt die Französischen Suiten 4 bis 6 in den Tonarten

E
 G
 Es

Hermeneutisch:

Im Krebs gelesen und um einen Halbton versetzt ergibt sich:

f' gis e

als Signatur Sterben müssen

als Mitte aus 14 + 3 + 14 Tönen im Soggetto der Fuga a-Moll des WK I.

Conclusio:

Das Geschehen A a B g a Fis g e F d d e s c d h

E
 G
 Es

ist zur Signatur Sterben müssen der Krebsgang.

Daraus:

Das Geschehen in der Gesamtheit Englischen Suiten, des Distinctius und der Französischen Suiten in der Verortung als WE 15, Dist. II und WE 16 wird innerhalb der 61616 Takte zum Symbolum des

Jüngsten Tages

als das Geschehen der Wiederkunft Jesu Christi und der Auferstehung der Toten.

1/6
Den Zusammenhang
f[♯]
gis
e
E
G
ES

kann man anhand der Töne f sowie as[♯] und fes[♯] vs. es-g in WK II, Praeludium f-Moll in Takt 1 vs. Takt 27 / 28 klar verortet sehen.

Takt 27 / 28 des Pr f entspricht dabei den GT 1579 / 1580.

Aus diesem Zusammenhang erschließt sich dann die numerische Aussage

$$\begin{array}{r} 61616 \\ = \\ 23440+4408 + 5920 + 4408+23440 \end{array}$$

anhand der fünf Einzel-Summen; dabei gilt:

$$\text{Summe } a + b = d + e = 118^2 \times 2;$$

$$\text{Summe } a + b + d = b + d + e = 112 \times 288$$

Siehe dazu: V, 2/4.

Hermeneutisch:

158 Zahlenwert des Namens Johann Sebastian Bach

$118^2 \times 2$ Eine der Chiffrierungen für Ps. 118, 22

112 Zahlenwert des Namens CHRISTUS

288 = 24×12 Musiker werden zum Dienst im Tempel berufen;

siehe dazu in Bachs Calov-Bibel der Eintrag zu 1. Chronik 26 (heute 1. Chr. 25)

Praeludium f-Moll zählt 140 Takte; Abschnitt 1 erklingt in 28+28 Takten. Es ergeben sich dieselben Proportionen wie in der KdFg, Cp 12a, b bis Cp 13a, Takt 28 zu 56+56+28 = 140 Takten.

Zu GT 1579 / 1580 des WK II findet sich das exakte numerische Gegenüber in T. 55 / 56 der Fuga fis-Moll. Dort erklingt die erste Zusammenführung aller drei Soggetti; Soggetto I eröffnet mit der Signatur ‚Mit mir im Paradies‘. Daraus folgt für WK II:

$$\begin{array}{r} 3613 \\ = \\ 1579 + 13 \times 35 + 1579 \end{array}$$

Der Schnittpunkt in WK II, Fuga fis-Moll, T. 55 / 56 ist einerseits numerisches Gegenüber zu Pr f / T. 27 / 28 und andererseits die exakte numerische *Mitte* der WE 10 bis 12, also CIÜ IV, WK II und KdFg.

Im Vergleich zum numerischen Zentrum der Kunst der Fuge gemäß WE 12 mit Verortung in Cp 11, T. 146 bis 149 anhand singulärem Auftritt des Hauptsoggettos in e-Moll (erste Engführung der drei Soggetti):

$$\begin{aligned} & 2374 \\ & = \\ & 2135+239 \\ & = \\ & 15 \times 79 + 2+2 + 15 \times 79. \end{aligned}$$

Die zuvor unter Pkt. VII, 1/6 gemachte Aussage, dass man den Zusammenhang
f[̂]

$$\begin{array}{c} \text{gis} \\ \text{e} \\ \text{E} \\ \text{G} \\ \text{ES} \end{array}$$

anhand der Töne f sowie as‘ und fes‘ vs. es-g in WK II, Praeludium f-Moll in Takt 1 vs. Takt 27 / 28 klar verortet sehen könne, kann nun einer weiteren numerischen Probe unterzogen werden: Wieviel Takte umfasst Pr f, T. 28 in Durchl. 1 bis zum Ende der Katabasis aus WE 15, Dist. II und WE 16, Suiten 1 bis 3? Antwort:

$$\begin{aligned} & 13 \times 35 + 1579 \\ & \text{[WK II ab Pr f, T. 28 bis Ende WK II als WE 11]} \\ & + \\ & 15 \times 79 + 2+2 + 15 \times 79 \\ & \text{[KdFg mit num. Mitte in Cp 11, T. 146-149 bis Abbruch als WE 12]} \\ & + \\ & 5920 \\ & \text{[Cad. I, Trans. I, Dist. I, WE 13]} \\ & + \\ & 4408 \\ & \text{[WE 14]} \\ & + \\ & 12 \times 777 \\ & \text{[Katabasis A a B g a Fis g e F d d e s c d h als WE 15, Dist. II, WE 16, Suiten 1 bis 3 bis v o r Es G E]} \\ & = \\ & 4408 + 5920 + 4408 \\ & + \\ & 12 \times 777 \\ & = \\ & 24060 = 15 \times 79 \text{ste Pz} \times 2 \times 2 \\ & = \\ & 4408 \\ & + \\ & 17 \times 2 \times 17 \times 2 \times 17 \\ & \\ & 1/7 \end{aligned}$$

Die Signatur *Verworfen* – zum *Eckstein* geworden
geht aus der Signatur *f[̂]-gis-e* – *Sterben müssen* hervor.

Numerische Probe 1

für den Abstand *nach* der 118ten Halben der Fuga a-Moll in WK I bis GT 1579 des WK II:

$$\begin{aligned} & 418 + 1860 + 9140 + 1579 \\ & \text{[aus WE 5 / WE 6 / WE 7 bis 10 / aus WE 11]} \\ & = \\ & 12997 \\ & = \\ & 41 \times 317 \end{aligned}$$

Zum Vergleich: Bachs 'Sechs Choräle verschiedener Art' zählen 317 Takte

Numerische Probe 2

ab Beginn des 22sten Themenauftritts in WK I bis GT 1580 des WK II:

$$\begin{aligned} & 1+1+418 + 1860 + 9140 + 1579+1 \\ & = \\ & 13000 \end{aligned}$$

Hermeneutisch:

*13 x 1000 mit den Zuordnungen 13 für ECHAD: Der Höchste und 1000 für das Wort: Denn 1000 Jahre sind vor dir wie der Tag, der gestern vergangen ist und wie eine Nachtwache (Ps. 90, 4).
1000 = XxXxX ist aber zugleich auch Symbolum für Golgatha.*

Daraus:

$$\begin{aligned} & 65000 \\ & = \\ & 50 \times 26 \times 50 \\ & = \\ & 13 \times XxXxX \times (1+4) \end{aligned}$$

$$\begin{aligned} & 1/8 \\ & 13000 \end{aligned}$$

$$\begin{aligned} & = \\ & 1 + 419 + 1860 + 9140 + 1580 \\ & = \\ & 419 + 284\text{ste Pz} + 9140 + 1580 \end{aligned}$$

*419 ist die 81ste Pz; 81 ist Zahlenwert des Namens ‚Maria Barbara‘
[siehe dazu: WK I in 2135 = 419 + 1297 + 419 Takten als Aussage über die
81ste und die 211te Primzahl;
211 ist Spiegelzahl zu 112; 112 ist Zahlenwert für CHRISTUS]
914 ist Spiegelzahl zu 419; 9140 Takte umfasst CIÜ I bis IV
158 ist Zahlenwert des Namens ‚Johann Sebastian Bach‘
284 ist die Taktsumme aus 71+71 + 71+71 Takten in KdFg, Cp 13a, b vs. Cp 13c, d;
284 Themenauftritt sind in der KdFg nachweisbar (siehe Pkt. IV, 6/1)*

$$\begin{aligned} & 1/9 \\ & 13 \times XxXxX \\ & + \\ & (4408 - 1) + 5920 + 4408 \\ & + \\ & 12 \times 777 \\ & = \end{aligned}$$

$$13000 + 24059$$

$$=$$

$$37059$$

Hermeneutisch:

37059 Zahlenbild aus

*Zahl 37 als Zahlenwert im Christusmonogramm CHRISTUS REX und
Zahl 59 als Zahlenwert für AGNUS, das Lamm Gottes*

*Der Ausdruck über 37059 Takte bezeichnet im System der 61616 Takte in WE 5 bis WE 16 die
Umfassung aus:*

*Beginn des 22sten Themenauftritts in WK I, Fuga a-Moll bis
Ende der ‚Riesenkatabasis‘ durch die Französische Suite 3 h-Moll.*

Dieser Ausdruck bezeichnet somit anhand der Zahl 37059 die Gravitas der Wirkkraft von:

e-f-e-d-c – c-d-c-b – a-h-cis-h-a – g-fis-h

zu

A a B g a – Fis g e F – d d e s c d – h – // E

als Entsprechungen von

f e d c b cis h a g fis

zu

B Aaa gg F es Fis e ddd c h

1/10

In Taktsummen:

Suiten in

B A a a g g F es Fis e d d d c h

645 + 645+810+810 + 643+643 + 508 + 708 vs. 508 + 708 + 659+659+328 + 542 + 508

=

5412 + 3912

=

12 x 451 + 326 x 12

=

9324

=

12 x 777

Hermeneutisch:

451 Taktsumme des Italienischen Concerto F-Dur, Clü II/1

326 Taktsumme des ersten Satzes der Französischen Ouverture h-Moll in Clü II/2

Fassen wir zusammen:

a)

*Es koinzidieren nunmehr die Attribute englisch, französisch und italienisch mit dem Attribut
e n g e l i s c h .*

b)

Hinzu kommt aber auch jenes Momentum, das der gleichnamigen Motette den gedanklichen Radius des Ich und seiner Liebe zu Jesus Ausdruck gibt anhand der Choralzeile

a a g f e d
Je-su, mei-ne Freu-de
in Korrelation zu
A a g F e d

als dem Tonarten-Gerüst der ‚Engelischen Suiten‘.

c)

Die gedankliche Gravitas der Signatur Th.A.22 [WK I, Fg a] ist

e-f-e-d-c – c-d-c-b – a-h-cis-h-a – g-fis-h;

hieraus geht hervor:

A a B g a – Fis g e F – d d e s c d – h – // E

als Entsprechungen von

f e d c b cis h a g fis

zu

B Aaa gg F es Fis e ddd c h

In

12 x 451 + 12 x 326

Takten.

d)

In 37059 Takten aus WE 5, Fg a, T. 58 bis WE 16, Franz. Suite III in h macht die gedankliche Gravitas der Signatur Th.A.22 [WK I, Fg a] den Anfang und die ‚Riesenkatabasis‘ A a B g a – Fis g e F – d d e s c d – h führt zu deren Erfüllung. Darin sind drei Kreuzesfiguren beinhaltet, wobei die invariante Gestalt ‚mitten inne‘ steht:

A a B g a – Fis g e F – d d e s c d

X X X

e)

Neu: Numerische Probe für die exakte Mitte der Katabasis

A a B g a – Fis g e F – d d e s c d – h

aus

1 x 777 x 6 + 6 x 777 x 1

Takten

[Vergleich 1: a-g-f-g-a, siehe Soggetto I der Fragmentfuge;

Vergleich 2: b-gis-a-a-a-fis-g-g-g-e-f-f-f-e-d-cis-d in KdFg, Cp 8, Soggetto II]

Verortung:

A a B g a – Fis g

Gigue g, Abschnitt 2 in erstem Durchlauf bei 3. Themenaufttritt als Inversus

[klingend: T. 46//47]:

Dieser Aufttritt führt zur Klimax der Gigue g-Moll.

Was bedarf es noch mehr an Beleg, dass Bach hier nunmehr seine ganz persönliche Vision der Wiederkunft Jesu Christi am Jüngsten Tage niederlegt?

SZENENWECHSEL IX

UND WÄLZTE EINEN GROSSEN STEIN VOR DIE TÜR DES GRABES (Matth. 27, 60)

IX

(1)

WE 12, Cp 12b schließt mit d-A-G-Fis-G-A-D
hermeneutisch: Der Stein, der das Grab versiegelt.

Die Fragmentfuge eröffnet in Soggetto I mit d-a-g-f-g-a-d;
der Regelbruch in Cp 13a, T. 29/30 führt zu a-f-a-d' / c' und führt mit den Orgelpunkten
c', f', e' zur Signatur *Eckstein*;
es ergibt sich demnach der unmittelbare Vergleich zwischen
d-A-G-Fis-G-A-D in GT 1336 // a-f-a-d'/c' in GT 1364 / 1365 // d-a-g-f-g-a-d nach GT 2135;

Die Gestalt
d-A-G-F-G-A-D vs. d-a-g-f-g-a-d
als GT 1336 und als GT 2136
deutet sich bereits an in
Cp 8, Abschluss des Soggettos I als d'.....a..g-f-g-a-g-a – d
und darauf bezogen
Cp 11, Abschluss des Soggettos III als a.....d'..e'-f'-e'-d'-e'-d' – a'
sowie in T. 105ff als Auftritt 5 der Gestalt d'.....a..g-f-g-a-g-a – d.
Hieraus geht dann in Stück 22 des Prologs wie der WE 12 hervor:
d-a-g-f-g-a-d
als Soggetto I der Fragmentfuge.

1/1

Aus den Verortungen als Stücke 11, 8 und 22 ergibt sich der klare Bezug zu
Ps. 118, 22

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

Es lautet dann Ps. 118, 23:

Dies ist vom Herrn geschehen und ist ein Wunder vor unseren Augen.

Im dritten Vollendungs Ausdruck, wie er in Dist. IVb und c verortet ist,

kommt das ‚Stück 14 *Contrap.*‘ hinzu, eingereiht nach Cp 13b.

Folglich umfasst dann der dritte Vollendungs Ausdruck nicht 22, sondern 23 Stücke.

Aus den Verortungen als Stücke 11, 8 und 23 ergibt sich dann der klare Bezug zu
Ps. 118, 23.

1/2

Das ‚Stück 14 *Contrap.*‘ hinzu, eingereiht nach Cp 13b, ist dann nach

Cp 1 bis 11, Cp 12a, b und Cp 13a, b das real sechzehnte Stück.

Es ist als *dritte Fuge in Spiegelung* das Schlüsselstück des dritten Vollendungs Ausdrucks;

Ps. 118, 16:

Die Rechte des Herrn ist erhöht;

die Rechte des Herrn behält den Sieg.

Es folgen mit Kanon 1 bis 4 dann im dritten Vollendungs Ausdruck die Stücke 17-20.

Ps. 118, 17:

*Ich werde nicht sterben, sondern leben
und des Herrn Werke verkündigen.*

Siehe dazu die Vertonung von Martin Luther *Non moriar sed vivam*.
Psalm 118 gilt als Luthers Lieblingspsalm.

1/3

Zum Vergleich:

a)

WK I in 2135 Takten; KdFg, alle vollendeten 21 Stücke in 2135 Takten

b)

1336 + 239

[WE 12b schließt in GT 1336 mit d-A-G-Fis-G-A-D; die Fragmentfuge eröffnet in Soggetto I mit d-a-g-f-g-a-d]

=

1575

=

1 x 3 x 5 x 7 x 5 x 3 x 1

im Vergleich mit den Palindromformen

d-A-G-Fis-G-A-D

und

d-a-g-f-g-a-d

c)

WE 10 [CIÜ IV]

gliedert sich dort in 1919 = 1575 + 344 = 1x3x5x7x5x3x1 + 1720 : 5 Takte,

wo erstmals in Var. 25 = Satz 26 = Teilsatz 27 die Tonart

es-Moll

erstmals in Abschnitt 2 durchlaufen ist.

d)

61616

Takte zeigen in WE 17 eine numerische Sonderstellung zu

2127 Takten = metrischen Einheiten zu je acht Achtel.

Zuvor zählen alle großen Ausdrücke [WE 1 bis 16 und Dist. I, Dist. II]

1575 x 31

=

31

x

1 x 3 x 5 x 7 x 5 x 3 x 1

Takte; nach WE 17 zählen alle übrigen Ausdrücke

[Cad. I, Trans. I; WE 18, Dist. III, 14 Canones; Dist. IVa, b, c]

344 x 31

=

31

x

1720

5

Takte.

$$\begin{aligned} & \text{Daraus:} \\ & 61616 \\ & = \\ & 2127 \\ & + \\ & 31 \times 1575 + 31 \times 344 \end{aligned}$$

$$\begin{aligned} & \frac{1}{4} \\ & 61616 \\ & = \\ & 2127 \\ & [\text{WE 17}] \\ & + \\ & 1919 \times (1+5 + 5 \times 5) + 2127 \\ & [\text{CIÜ IV / CIÜ I, II, III, KdFg // alle übrigen Ausdrücke}] \end{aligned}$$

1/5

In WE 10 [CIÜ IV] ist GT 1335 im Schlusstakt der Minore-Variation 21 erreicht.
1 + 239 Takte später ist in GT 1575 erstmals in der dritten und letzten Minore-Variation 25
[= Satz 26 = Teilsatz 27] erstmals die Tonart es-Moll durchschritten.

GT 1336 der CIÜ IV ist der erste Takt in Var. 21 [Satz 22], Abschnitt 2 in zweiter
Wiederkehr; er bringt die Formulierung

$b'-a'-g'-fis'-g'-a'-fis'-d'$

und davon ausgehend deren kanonische Weiterführung.

Exakt in dieser Formulierung endet Abschnitt 1 dieser Variation; daraus:
die Formulierung

$b'-a'-g'-fis'-g'-a'-fis'-d'$

erklingt in Var. 21 = Satz 22 = Teilsatz 23 viermal in identischer Form, nämlich
zweimal als ein Ende und zweimal als ein Anfang.

Zugleich wird Variatio 21 = Satz 22 zum Träger von 22 x 8 Sektionen, wie sie in
2+2 + 2+2 Sektionen aus der Aria hervorgehen.

1/6

Ab Variatio 22 = Satz 23 = Teilsatz 24 der CIÜ IV folgen in weiteren 10 Stücken
Var. 22 bis 30 und Aria da Capo zu
 $288 \times 2 = 24 \times 24$ Takten.

Diese Summe an Takten ist identisch mit der Summe der 11 Stücke
Aria, Kanon 1 bis 9 [Var. 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 24, 27], Quodlibet [Var. 30] zu
 $24 \times 24 = 288 \times 2$ Takten.

Hermeneutisch:

*In 1. Chronik 25 [Calov-Bibel Kap. 26] wird von der Berufung der 288 Musiker zum Dienst
im Tempel berichtet. Hierzu notiert Bach in seiner Calov-Arbeitsbibel:*

„Dies ist der vollkommene Beweis aller gottseligen Kirchenmusik“.

In den 888 Stücken zu 65000 Takten ergeben sich

$$\begin{aligned} 888 &= 22 + 838 + (14+4+10) \\ &= 21 + 838 + (14+4+11) \text{ Stücke.} \end{aligned}$$

Diese Zählung ergibt sich aus dem nahtlosen Übergang von Prolog zu WE 1, wobei dort

Takt 239 der Fragmentfuge

zum Kontrapunkt des Taktes 1 der WE 1 ‚Der Tag, der ist so freudereich‘ werden kann, sodass das 22ste Stück des Prolog mit Choral 1 der 36 Choräle verschmelzen kann. Zur Korrelation der 36 Choräle zur KdFg gibt jeweils deren GT 1335 / 1336 Auskunft (siehe Pkt. 1/7).

1/7

b'-a'-g'-fis'-g'-a'-fis'-d'

der CIÜ IV, GT 1336 im Vergleich 1:

d-A-G-Fis-G-A-D

in GT 1336 der KdFg als Schlusstakt in Cp 12b.

Im Vergleich 2:

d-a-g-f-g-a-d

als Beginn von 239 Takten der Fragmentfuge.

[1336 + 239 Takte in CIÜ IV führt zum Ende von es-Moll / führt in der KdFg zum Abbruch]

Im Vergleich 3:

Zu GT 1335 der KdFg d-e-fis-g-a-b-c'-b-g/d verhält sich

GT 1335 der 36 Choräle [Nr. 33 *Machs mit mir, Gott*; T. 3] so: d-e-fis-g-a-h-c'-h-g-d.

1/8

*Wir sehen jetzt durch einen Spiegel in einem dunklen Wort,
dann aber von Angesicht zu Angesicht (1. Kor. 13, 12)*

65000

=

1364

+

1010 + 61616 + 1010

=

(2374 + 118² x 2) + 2 + (5918 + 118² x 2 + 1010)

=

46 x 657 + 2 + 756 x 46

=

$\frac{11822 \times 657}{257} + 2 + \frac{756 \times 11822}{257}$

in Relation zu ‚Vollendungs Ausdruck III‘ der KdFg in Dist. IVb und c in

2135+98+1 + 238+98

=

2570

=

$\frac{11822 \times X}{46}$

Takten.

Verortung: 46 x 657 = 118² x 2 + 2135+239 als realer Ausdruck für Prolog, WE 1 bis 11 und WE 12. Es folgen zwei Takte als Transitus I; es folgen in allen weiteren Ausdrücken bis Ende des Epilog weitere 756 x 46 Takte.

$$\begin{aligned}
& 1/9 \\
& 65000 \\
& = \\
& 46 \times 657 + 2 + 756 \times 46 \\
& = \\
& 2 \\
& \text{[Transitus I]} \\
& + \\
& 46 \times 1413
\end{aligned}$$

Siehe dazu den ‚Kanon triplex‘ á 6 als *Kanon 13 der 14 Canones*.

Hermeneutik:

13 ist Attribut für ‚echad‘ = eins im Sinne von ‚einzig‘ und JHWH ECHAD als ‚Gott, der Höchste‘; 13 = 12 + 1 als Bild der 12 Stämme des Volkes Israel und JHWH sowie als Bild der zwölf Jünger und Christus; 14 als b-a-c-h. Daraus:

1413 als Sinnbild der ‚Unio mystica‘.

46 = 11822 : 257 im Sinne des biblischen Zusammenhanges von Ps. 118, 22, Joh. 2, 19 bis 22 und Apg. 4, 11.12 mit WK I, Fg a, 118te Halbe im Verlauf des 22. Themenauftritts.

In ‚Vom Grundsatz her‘, Kap. 27 ‚Utopie vs. im Geiste vs. Schritt darüber hinaus‘ geht es um die Bedeutung der ‚Distinctius-Beziehung‘. Ein wesentlicher Aspekt ist dabei die Unterscheidung zwischen ‚Werkkatalog‘ und ‚anderen Ausdrücken‘ gemäß meiner ‚Bach-Theorie‘. In 65000 Takten ergibt sich für den Werkkatalog der WE 1 bis 18 sowie der 14 Canones in Durchlauffassung zu 59 x 3 Takten die Summe von

$$\begin{aligned}
& 1462 + 1411 + 2400 + 3453 + 2135 + 1860 + 3751 + 1513 + 1957 + 1919 + 3613 + 2374 \\
& + \\
& 3527 + 4408 + 3973 + 2706 + 2127 + 2424 + 177 \\
& = \\
& 47190 = 26 \times 33 \times 5 \times 11 = 13 \times 33 \times 22 \times 5 \\
& \text{Takten.}
\end{aligned}$$

Isoliert man die WE 13 [6 Suiten für Violoncello solo als *Vox Christi*] zu

3527 = (42² x 2) – 1 Takten, so ergeben sich

$$\begin{aligned}
& 47190 \\
& = \\
& (42^2 \times 2) - 1 \\
& + \\
& 47 \times 158\text{ste Pz} \\
& \text{an Takten.}
\end{aligned}$$

In 65000 Takten ergibt sich daraus:

$$\begin{aligned}
& 65000 \\
& = \\
& 50 \times 26 \times 50 \\
& =
\end{aligned}$$

$$\begin{aligned}
& (42^2 \times 2) - 1 \\
& + \\
& 47 \times 158 \text{ste Pz} \\
& + \\
& 26 \times 33 \text{ste Pz} \times 5 \\
& = \\
& 26 \times 33 \times 5 \\
& \times \\
& 11 \\
& + \\
& 5 \times 33 \text{ste Pz} \times 26
\end{aligned}$$

Das Verhältnis von Werkkatalog zu den übrigen Ausdrücken bestimmt sich daher als

$$\begin{aligned}
& 65000 \\
& = \\
& 26 \times 33 \times 5 \\
& \times \\
& 11 \\
& + \\
& 5 \times 33 \text{ste Pz} \times 26 \\
& \text{Takte.}
\end{aligned}$$

$$\begin{aligned}
& 1/10 \\
& 65000 \\
& = \\
& 50 \times 13 \times 50 + 50 \times 13 \times 50 \\
& \text{Takte}
\end{aligned}$$

Verortung: Dist. I, Gigue E, T. 5/6 in Durchl. 2

cis''-h'-a' /// gis'-a'-h'-cis''-dis''-e''

Dieser Verlauf entspricht exakt dem Diskantsoggetto des Kanon triplex á 6 des Bach-Bildnisses.

Daraus:

a-gis-a-h-cis' - cis'-h-cis'-dis' - e'-d'-c'-d'-e' - fis'-g-d

SZENENWECHSEL X

X

(1)

Kanon triplex á 6 des Bachbildnisses:



Drei notierte Takte als Kanon-Konstrukt aus zwei Takten deuten auf 65000 Takte; darin:

Soggetto im Diskant

Urbild 1: 36 Choräle, Ch. 33 *Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt*, T. 5/6 in der Konsequenz der GT 1333 / 1335 / 1337 nach 1338; *hermeneutisch*: Dan. 12, 12 und 13

Urbild 2: Orgelbüchlein, *Wenn wir in höchsten Nöten sein*, Schlussgeste; vgl. Bachs *Sterbecchoral*

Urbild 3: 36 Choräle, Ch. 1 *Der Tag, der ist so freudenreich*

Vergleichspunkt: f' - e' - c' - e' - fis' - g' - a' - g'
Der - ist Mensch ge-bo - ren

Siehe: 36 Choräle, Ch. 1 *Der Tag, der ist so freudenreich*

Fugato nach Takt 26 mit Bezug zu den Choralzeilen

aller Creatur / über die Nature (Dux; in Nr. 1, Ch.zeile 2, 4);

und unverweslich herfürgeh'n (Dux; siehe Nr. 26, Ch.zeile 4);

der ist Mensch geboren (Comes; siehe Nr. 1, letzte Ch.zeile).

Soggetto im Tenor

Urbild 1: J. C. F. Fischer, *Ariadne Musica*, Fuga E-Dur und

J. S. Bach, *Das Wohltemperirte Clavier* (II), Fuga E-Dur

Urbild 2: g-a-c'-h-a-g als Choralzeile 1 aus *Der Tag, der ist so*

freudenreich als 36 Choräle, Choral 1, Choralzeile 1
 Urbild 3: Repetitio ...a-/g-a-c'... a-/g-a-c'... a-/g-a-c'... a-/g-a-c'...
 als Signatur 1-7-1-3 als Chiffre für das Jahr 1713 mit
 unmittelbarem Bezug zu den Signaturen
 23-3-1-7-1-3 und 1-5-3-1-7-1-3

Daraus: a) Abbruch vs. Hauptsoggetto der Kunst der Fuge;
 b) 1 + 6+1+6+1+6 + 1 Tage (siehe oben Pkt. 35/7)
 korrelieren zu
 1 Prolog gemäß KdFg,
 Hauptsoggetto als Signatur 1-5-3-1-7-1-3,
 Abbruch gemäß Signatur 23-2-1-7-1-3
 61616 Hauptteil in 61616 Takten
 61616 = 16 x 3851;
 1-6-3-8-5-1
 a-f-c-h-e-a = Re Fa Fa Mi La Re =
 a-c-c-h-e-a
 Dig-num et jus-tum est
 [Rätsel bei Frescobaldi, Messa della Madonna]
 1 Epilog als ein Gedächtnis an die *Fundamenta*
 im Geiste: „1 + 6+1+6+1+6 + 1“; daraus:
 2374 + 61616 + 1010 = 65000

Urbild 4: g-c'-h als Signatur *Eckstein*

Soggetto im Bass

Urbild: Aria im Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach
 und Aria in ClavierÜbung IV
 Krebsumkehrung (siehe Kanon 3 der 14 Canones):
 h e fis g e d c H
 Ich steh' an dei - ner Krip - pen hier,

*o Jesu, du mein Leben;
 ich komme, bring und schenke dir,
 was du mir hast gegeben.
 Nimm hin, es ist mein Geist und Sinn,
 Herz, Seel und Mut, nimm alles hin
 und laß dir's wohlgefallen.*

X
 (2)

2/1
 65000
 =

50 x 26 x 50
 Takte teilen sich mittig in
 50 x 13 x 50 + 50 x 13 x 50
 Takte.

Exakt in dieser Mitte verortet erklingen in *Distinctius I*, *Gigue E-Dur* deren Takte 5 // 6 in
 zweiter Wiedergabe. Diese lauten in ihren Spitzentönen

cis'-h'-a' /// gis'-a'-h'-cis'/'-dis''-e''

Das Diskantsoggetto des Kanon triplex lautet:
e'-d'-c'-h-c'-d'-e'-fis'-g'.

Wie aber gestaltet sich die Brücke zwischen E-Dur und G-Dur?

Diese Frage stellt sich auch hinsichtlich der Verknüpfung der Fugen in E-Dur von Fischer und Bach mit dem Tenor-Soggetto des Kanon triplex in G-Dur. Die Antwort gibt die Signatur

Th.A. 22 – Inversus des Inversus:

a-gis-a-h-cis' – cis'-h-cis'-dis – e-d-c-d-e – fis'-g-d
als Synthese aus
cis''-h'-a' /// gis'-a'-h'-cis''/-dis''-e''
und
e'-d'-c'-h-c'-d'-e'-fis'-g'.

2/2

Folgt man den Ausführungen zu ‚Ins Licht gerückt‘, dann gilt:

Alles, was sich einschließlich der exakten Mitte von 65000 Takten in Distinctus I anhand der drei Französischen Suiten 4, 5 und 6 in Es-Dur, G-Dur und E-Dur darstellt, ist als

E

G

Es

die Krebsgestalt zur Signatur *f'-gis-e Sterben müssen.*

Distinctus I ist *im Geiste* die Vorwegnahme der WE 16, Suiten 4 bis 6. Zwischen allen 1328 Takten des Distinctus I, Suiten 4 bis 6 und deren Erfüllung anhand von WE 16 liegen

400+444+484 + 3527 + 4408 + 12 x 777

=

18587

=

2127te Primzahl

2127 = 3 x 709

709 ist die 127ste Pz

127 ist die 31ste Pz

31 ist die 11te Pz

11 ist die 5te Pz

5 ist die 3te Pz

3 ist die 2te Pz

2 ist die 1ste Pz.

X

(3)

Bachs Verknüpfung des Kanon triplex á 6 des von Elias Haußmann gemalten Portraits
mit den

Choralvorspielen *Wenn wir in höchsten Nöten sein* und *Aus tiefer Not schrei ich zu dir.*

Der Bezug ist elementar wie folgt gegeben:

Die Colorierung des Orgelchorals *Wenn wir in höchsten Nöten sein* des Orgelbüchleins umfasst 158 Töne;

158 ist Zahlenwert des Namens *Johann Sebastian Bach.*

Die Colorierung hat als Schlussgeste die aufsteigende Tonleiter

h'-c''-d''-e''-fis''-g''

und führt von dort in die Kadenzierung anhand der Diskantöne h, a, g. Ebenso endet Bach in WK II seine Fuga E-Dur in Takt 43.

In decolorierter Form des Orgelchorals *Wenn wir in höchsten Nöten sein* des Orgelbüchleins und 41 Tönen im Diskant findet dieselbe Musik Eingang in Bachs Sterbechoral.

41 ist Zahlenwert für J. S. Bach und im Verständnis von $40 + 1 = 41$ Signum für *Das gelobte Land*.

In diesem Sterbechoral wird jede Choralzeile anhand dreier Stimmen im Wechsel von Rectus, Inversus und Inversus des Inversus eingeleitet. Exakt Dasselbe liegt in der Choralbearbeitung *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* – alio modo manualiter vor.

Aus deren sechsstimmigem Schluss in Fis-Dur erwächst dann ein nächster Diskurs zur Signatur *Visibilium et Invisibilium* und der Substitution

Fis

es d f e.

Sechs Schlussfolgerungen

Conclusio I

Timing und Energetik:

In der musikalischen Aufführungspraxis hat sich in den vergangenen Jahrzehnten der Begriff *Timing* etabliert. Es können dabei mit Blick auf das 17. und 18. Jahrhundert zwei sehr unterschiedliche musikalische Verhaltensweisen gemeint sein: Zum einen geht es innerhalb metrisch gebundener Musik um den jeweilige Grad einer sehr eng skalierten Abweichung von der metronomischen Exaktheit. Zum andern geht es im Radius des *Stylus phantasticus* des 17. und 18. Jahrhunderts um das Phänomen, über das Johann Mattheson sagt: ‚Der Takt hat Feyerabend‘ (siehe: Joh. Mattheson, *Kern melodischer Wissenschaft*, 1737, S. 97 und ‚*Der vollkommene Kapellmeister*‘, 1739, S. 213 / 214, 13. Kapitel §22).

In Italien entschied man sich seinerzeit trotz der aufführungspraktischen Notwendigkeit großer agogischer Freiheit für ein Notat von je 16 Sechzehnteln innerhalb von zwei Taktstrichen, während man in Frankreich im *Prélude non mesure* auf Taktstriche verzichtete. Stattdessen setzte man dort gleich aussehende Notenköpfe. Zuweilen deuten Verbindungslinien dann sehr rudimentär gewisse musikalische Zusammenhänge an.

Seit dem beginnenden 17. Jh. bildet sich so in der Welt der clavierten Musik eine neue, vormals unbekannt Polarität heraus, die man heute als ‚streng‘ und als ‚frei‘ bezeichnet. Der Ehrlichkeit halber muss allerdings gesagt werden, dass die Kriterien, die es braucht, um im *Stylus phantasticus* angemessen agieren zu können, erst durch Pioniere wie Luigi Ferdinando Tagliavini (1929 - 2017) in die Orgelwelt zurückgebracht wurden und den Generationen zuvor unbekannt waren; doch bis zu Bachs Lebzeiten waren genau diese Prinzipien in der Organistenwelt omnipräsent. Mit dem Wort ‚streng‘ meint man heute Musik, in der der Tactus unabdingbar als strenge Maßeinheit zu respektieren ist. Doch noch längst ist es auch heute noch nicht Allgemeingut, dass es in barocker Musik nicht nur ‚streng‘ zugeht, sondern dass die Polarität ‚zwischen etwas‘, also das was die Ellipse im Unterschied zum Kreis ausmacht, das Eigentliche ist.

Es kann demnach – wiewohl es leider allzu häufig in der Bach-Interpretation verbreitet ist – keinen andauernden motorischen Gleichklang geben. Beispiel: Gewählt sei aus Bachs ClavierÜbung III das Choraltrio *Jesus Christus, unser Heiland*. Als dieses Stück ein

Probestück für die Zulassung zum Internationalen Orgelwettbewerb der Orgelwoche Nürnberg (ION) war, musste die Jury wahrnehmen, dass kaum jemand es vermochte – oder riskierte – die Motorik dieses Stückes durch Spannungsgehalte zum Leben zu erwecken. Das ist aber nahezu grotesk: Denn wie klar zeigt sich im Dezimsprung vom ersten zum zweiten Achtel innerhalb des Soggetto etwas absolut Besonderes. Dann aber lautet das zu lösende Problem: Wenn dieser Dezimsprung in den 118 Takten dieses Stückes vielmals wiederkehrt, wie wird man ihm dann gerecht, wenn man sich fragt, ob die Häufung seiner Wiederkehr dazu führt, dass sich seine Besonderheit abnutzt?

Genau dafür eine plausible musikalische Lösung zu finden ist dann die eigentliche interpretatorische Aufgabe.

Dabei kommt einem Bachs Komponieren zu Hilfe: Das sechstönige Motiv des ersten Taktes erscheint ab Takt 47 im Krebs, ab Takt 51 in Krebsumkehrung und ab Takt 59 in Umkehrung. Ab Takt 47 und ab Takt 51 verlagert sich der Dezimsprung jeweils vom Taktanfang zum Taktende, wobei nun das sechste Achtel einmal zum tiefsten und einmal zum höchsten Ton wird. Ab Takt 59 tritt das Sechstonmotiv in Umkehrung auf, sodass es durch den höchsten Ton eröffnet wird. Wie also soll man damit umgehen, dass der zweite Ton des ersten Taktes ab Takt 47 dem zweitletzten Ton entspricht, dass jedoch ab Takt 51 erst der sechste Ton den Dezimsprung abbildet, wobei ab Takt 59, wenn der höchste Ton nun den Anfang macht, und darauf dann mit Ton zwei ein Dezimsprung zum tiefsten Ton des Sechstonmotivs erfolgt?

Betrachtet man in diesem von Bach ersonnenen Konstrukt dieser vier unterschiedlichen Sechston-Motive die Position des jeweils höchsten Tones in den Takten 1, 47, 51 und 59, so fällt diese einmal auf Ton 2 und sodann auf Ton 5, Ton 6 und Ton 1.

Wie könnte eine Interpretation hierauf reagieren?

Für Takt 1 könnte man von einer ganz schlichten nächsten Tatsache ausgehen: Das tragende Sechstonmotiv aus Takt 1 ist von einer latenten Zweistimmigkeit geprägt. Damit wird in Takt 1 das zweite Achtel gleichsam zur Synkope. Griech. *synkopein* heißt: zerschlagen. Die Definition der Synkope lautet: Gegenakzent. Die interpretatorische Umsetzung lautet: Der Gegenakzent fordert gegenüber Ton 1 eine Schärfung im Anschlag.

Im Sinne der *semantischen Aufladung* bedeutet dies: Kaum ist die erste Achtel erklingen, wird ihr durch die zweite Achtel widersprochen.

Es ergibt sich daraus für den Hörer die bange Frage: Wo liegt nun der Taktschwerpunkt, denn sobald man die zweite Achtel als Spitzenton betont, gerät Ton 1 ins Hintertreffen und wird als Auftakt wahrgenommen – es sei denn: Man lässt Ton 2 ganz leicht verspätet eintreten und verschafft dem Ton 1 somit durch Timing einen Vorteil.

Hieraus ergibt sich für den Verlauf des Sechstonmotivs ein leichtes Gefälle. Gefälle suggeriert Richtung innerhalb eines Schwerkraftgefüges. Dies führt synästhetisch zur Wahrnehmung von Energetik. Wenn sich nun die Takte 1, 47, 51 und 59 so zueinander verhalten, dass sie mittels vertikaler oder horizontaler Spiegelachse auseinander hervorgehen, dann sind wir zum einen bei einem netten intellektuellen Glasperlenspiel. Doch in der musikalischen Wahrnehmung herrschen andere Gesetze: Ob am Anfang ein Dezimsprung oder ein Sextsprung steht und ob dieser in die Höhe oder in die Tiefe weißt, führt aufgrund der Gravititas als einem Urphänomen viermal zu einem anderen energetischen Verlauf – warum?

Ich gehe die „Gravitationsgesetze“ der vier Sechstonmotive der Reihe nach durch:

Takt 1: Unter der Prämisse der Gravititas stellt sich der Dezimsprung nach oben der Schwerkraft entgegen; bei einem derart weiten Sprung, der dazu hin zum Spitzenton führt, erhält die zweite Achtel einen sehr deutlich synkopischen Charakter; unmittelbar wird der energetische Unterschied klar, wenn das Motiv so lauten würde: d´-f´-e´-e´-f´-d´.

Takt 47: Dieser Takt fällt zusammen mit dem erneuten Beginn des Pedals, sodass eine klare Betonung des Taktakzentes gegeben ist. Wenn nun die zweite Achtel einen Sextsprung zur Tiefe hin ausführt, kann deren synkopische Energie dem anfänglichen Pedalton kaum etwas entgegen setzen.

Takt 51: Der rhythmische Kontext am Ende von Takt 50 ist eine Achtel-Synkope von großer Strahlkraft, da sie sich an den Beginn weiterer derartiger Achtel-Synkopen in Takt 51 und 52 setzt, gefolgt von Viertel-Synkopen in Takt 54 und 55. Aufgrund der Achtelsynkope vor Eintritt des Taktes 51 fällt nun der neu einsetzenden thematischen Stimme die Aufgabe zu, den Taktakzent klarzustellen. Wenn dann in dieser Stimme anhand der zweiten Achtel ein Sextsprung nach oben erfolgt, entfällt entgegen aller Analogie zu anderen Themenauftritten die Motivation, dass mit dieser zweiten Achtel erneut eine Synkope zu verbinden wäre.

Takt 59: Der letzte Basston der Choralzeile *der von uns den Gotteszorn wandt* ist am Ende von Takt 58 verklungen und die Manualstimmen haben zuletzt anhand eines Passagio doppio den Ausgangspunkt für eine *Confutatio* gelegt. Infolge dessen erscheint es hier nun nicht nur möglich, sondern zwingend, den Dezimsprung nach unten mit voller synkopischer Wucht ins Bewusstsein zu heben. Durch die dann folgenden Synkopen am Taktende der Takte 59 bis 62 ergibt sich eine klare Bestätigung für die Richtigkeit und die Angemessenheit dieser Entscheidung.

Energetisch gesehen spiegeln die Verläufe ab Takt 59 als *Confutatio* den Gemütszustand großer Erregung und großen Widerstreites wieder. Dieser wird motiviert durch den Topos *Gotteszorn*, sodass sich daraus ein plastisches Zeugnis für den Begriff der *semantischen Aufladung* ergibt.

Wie weit reicht nun dieser mit Takt 59 beginnende Abschnitt, der beständig das synkopische Moment in den Vordergrund stellt? Er erstreckt sich von Takt 59 bis zum Einsatz der dritten Choralzeile in Takt 73. Diese lautet: *Durch das bitter Leiden sein*. Genau ab hier verliert die Musik ihre Widerständigkeit, w i e w o h l in Takt 73 das Sechstons-Motiv mit aufwärts gerichteter Dezim nach seinem letzten Auftritt in Takt 42 nunmehr 30 Takte später *erstmal*s wiederkehrt. Warum kann ich dies so behaupten? Bach rückt die dritte Choralzeile in völligem Kontrast zur vorangegangenen *Confutatio* über neun Takte hinweg in ein weiches B-Dur, um im zehnten Takt [T. 82] sinngemäß die Progression b-[c'] -a-[d']-g-e' / f' zu setzen. Dabei komme ich zu folgenden Schlüssen:

Neun Takte in weichem B-Dur stellen für die Aussage über das Lamm Gottes im Sinn der Worte aus dem Eingangschor der Matthäuspassion: *Sehet! Wen? Den Bräutigam! Seht! Wie? Als wie ein Lamm!*

Im zehnten Takt – die Zahl Zehn = X steht christologisch dafür, dass durch das Lamm Gottes das Gesetz, das Menschen unerfüllbar ist, zu unserer Erlösung gehorsam erfüllt wurde. Die Musik dieses Taktes zeigt die Signatur *Auferwecken*. Diese ist – in riesenhafter Vergrößerung – Gegenstand der Grundtonfolge in ClavierÜbung I und ClavierÜbung II/1 anhand der Tonartenprogression

B c a D G e F.

Ab Takt 82 setzt bis zum Beginn der Choralzeile 4 *Half er uns aus der Höllenpein* in T. 99 folgende modulatorische Entwicklung ein:

Fast bis zur Hälfte wird der Quintenzirkel aufsteigend durchschritten, was mittels Tonartenprogression sowie dem jeweils dorthin führenden Leitton so skizziert werden kann:

B-e – F-h – C-fis – g-cis – d-gis – a

Zum Vergleich: ClavierÜbung I und II durchschreiten anhand der Tonarten B-Dur und e-Moll sowie F-Dur und h-Moll genau die ersten beiden modulatorischen Stationen. In ClavierÜbung III durchschreiten die Stücke 17 bis 20 die Tonarten c, d, e, fis. Das dann folgende Stück lautet *Jesus Christus unser Heiland*. Es ist dies das Stück, das soeben zur Debatte steht.

Ich komme zurück auf Takt 10 der Choralzeile 3 *Durch das bitter Leiden sein*. Die Zahl 10 = lat. X steht in Korrelation mit dem Intervall der Dezim sowie der Verkehrung der Töne d' – f' in f' – d', sodass daraus anhand der Achse e' – e'' das Christusmonogramm Chi Rho bzw. XP bzw. *Christus Rex* resultiert als:

f' e' d'

X

d' e' f'

Der Zahlenwert der griechischen Buchstaben Chi und Rho führt gemäß lateinischer Zählung von X und P zu $22 + 15 = 37$. Die Signatur *Auferwecken* erklingt nach Takt 81 zu Beginn weiterer 37 Takte in Takt 82 zu 83. In Takt 83 ist Gesamttakt 1369 der ClavierÜbung III erreicht.

1369

=

37 x 37.

Man zählt in den

118 = 81 + 37

Takten dieses Stückes

73

Auftritte des Dezim-Intervalls.

3+7

=

7+3

=

X

73

=

365

5

Deutung:

Das Dezim-Intervall, das gewiss in der Häufung von 73 Auftritten kein zweites Mal anzutreffen ist, bezieht sich gemäß des Liedtextes auf das Kreuz Jesu, wie anhand von f-e-d vs. d-e-f

weiter oben dargestellt.

Die Zahlenaussage 73 = 365 : 5

fügt sich in diesen Kontext auf wundervolle Weise ein:

DURCH SEINE WUNDEN

[durch 5]

SIND WIR GEHEILT

(siehe dazu: Jes. 53, 5)

UND SIEHE, ICH BIN BEI EUCH ALLE TAGE

[365]

BIS AN DER WELT ENDE.

(siehe dazu: Matth. 28, 20)

Zwei Schlussbemerkungen zu Conclusio I, die unter den Stichworten „Timing“ und „Energetik“ stand:

- a) Wenn es der Interpretin / dem Interpreten nicht gelingt, von allem Anfang an mittels der Gewichtung von Achtel 1 zu Achtel 2 und anhand von Achtel 1 im Gegenüber zu Achtel 2 bis 6 ein Gefälle in Gang zu setzen, was ist dann die Konsequenz? Die Konsequenz ist die Selbstverurteilung zu einer 118 Takte währenden Haftstrafe für Spieler wie Hörer. Doch warum sollte es denn nicht gelingen, dem Takt 1 ein derartiges ‚Mikro-Timing‘ mitzugeben und so eine Deklamation und daraus hervorgehend Schwingen mitzugeben?
- b) Die Takte 47 und 51 zeigen, dass ein Soggetto durch kontrapunktierende Kontexte so überlagert werden kann, dass ein etwaiger Schematismus, nämlich die zweite Achtel grundsätzlich und immer synkopisch hervorzuheben, durch Bachs Komponieren sehr klar durchkreuzt wird. Ergo: Bachs Musik ist stets situativ und kontextuell, nie jedoch schematisch!

Conclusio II

Ausgehend vom eben diskutierten Beispiel stellen sich an die Aufführungspraxis zwei Grundsatzfragen:

- 1) Wem sollte sich die Wahrnehmung eher anvertrauen: Dem Auge, das im Takt sechs „gleiche“ Achtel erkennt? Oder dem Ohr, das bei wachem Bewusstsein den Taktakzent vom synkopischen Gegenrhythmus zu unterscheiden vermag?
- 2) Ist Bach-Spiel ein Glasperlenspiel als ein Perpetuum mobile oder lebt Bach-Spiel – wie jede andere musikalische Interpretation auch – von der Herausforderung, in der jeweiligen Musik zu einer angemessenen Einschätzung der inneren Kräfteverhältnisse zu gelangen?

Metaphorisch gesprochen: *Das Aug allein das Wasser sieht, wie Menschen Wasser gießen. Der Glaub im Geist die Kraft versteht des Blutes Jesu Christi. Und ist vor ihm ein rote Flut, die allen Schaden heilen tut, auch von uns selbst begangen* (Martin Luther, aus dem Katechismuslied zur Taufe).

Um es noch drastischer zu sagen: In der Musik ist das Auge der Feind des Ohrs.

Conclusio III

Vertikale und Horizontale:

Macht man sich bewusst, dass die Gravitats als Schwerkraft eine vertikal gerichtete Kraft ist, was ist dann die horizontal gerichtete Kraft?

Die Gravitats erzeugt als vertikal gerichtete Kraft bereits in sich selbst ihr Gegenteil, was am Phänomen des Aufpralls und des Rückschlags deutlich wird. Die Vertikale kennt daher keinesfalls nur Tiefe, denn sonst gäbe es keine Sprünge. Die Vertikale umfasst Höhe wie Tiefe, wobei aufgrund der Schwerkraft alles zur Tiefe hin zentriert ist und das Erklimmen der Höhe Kraft beansprucht und zu Spannung führt.

Die dialektische Umkehrung der Vertikale führt zur Horizontale, sodass man nun, nachdem Gravitats und Unterscheidung bereits als Urphänomene erkannt sind, zu einem dritten Urphänomen gelangt: Zur Horizontale als dem Zeitpfeil.

Und damit ist nun das Lebenselixier alles Musikalischen benannt:

Die Zeitgestalt; die rhythmische Kraft; das sich Bewegen in der Zeit und die Wahrnehmung, wie Zeit vergeht, nämlich immer wieder ganz anders. Dies schließt ein, dass man, je besser einen die Musik zu entführen vermag, die Zeit vergisst.

Ab dann wird Zeit zum geistigen Raum. Sich mittels Musik im geistigen Raum bewegen zu können bedeutet die Möglichkeit, sich in Gedanken bei weitem nicht nur „nach vorn“ zu orientieren, sondern kraft der Erinnerung Erfahrungen der Vergangenheit hinein zu holen in die Gegenwart oder als Entwurf in die Zukunft zu projizieren.

So wird Musik zur Beispielebene für alles, was Menschen als Lebewesen, die der Zeitlichkeit unterworfen sind, ausmacht.

Conclusio IV

Spannung:

Wir leben alle auf demselben Globus; wir hören Musik; manche lassen Musik erklingen.

Wir alle sind an Schwerkraft gebunden.

Jeder kennt Tag und Nacht; jeder kennt Jahreszeiten; jeder kennt den Unterschied zwischen warm und kalt, feucht und trocken.

Und es bedarf keines exklusiven Wissens, sondern es ist eine Selbstverständlichkeit, dass Wahrnehmung auf Unterscheidung beruht.

Damit sei gesagt: Die ganz großen Verläufe wie Jahreszyklen oder Tag und Nacht führen zu menschlichen Grunderfahrungen. Denkt man über das Verhältnis von Makrokosmos und Mikrokosmos nach, so zeigt bereits die kleinste Einheit, also das Atom, dass jede Einheit immanent bedingt ist durch die Spannung von Elektron und Neutron.

Damit sei gesagt: Zwar beruht das Erklingen von Musik immer auf eigenem subjektivem Ermessen und dementsprechenden Entscheidungen. Doch zugleich liegt jeder subjektiven Wahrnehmung die objektive Tatsache zugrunde, dass es ohne Unterscheidung keine Wahrnehmung geben kann. Zu was aber führen Unterschiede? Unterschiede werden durch unser Bewusstsein verarbeitet – reflektiert – und skaliert. Daraus resultiert letztlich immer Spannung – doch weiß man: Durch die Spannung von Elektron und Neutron wird im Atom Einheit bedingt. Die Kräfte, die in dieser Einheit schlummern, kennt die Menschheit, seit man die Kernspaltung entdeckt hat.

Conclusio V

Energetik als Grundbestimmung der Musik:

Bereits elementarste Beobachtungen der Natur zeigen den Zusammenhang zwischen Gravititas und Dynamis. Dieser Zusammenhang heißt in der Welt der Naturwissenschaft Energetik.

Oder anders: Ein Blatt fällt aufgrund von Luftwiderstand anders zu Boden als ein Stein. Vögel können fliegen, Rehe können springen, Frösche können hüpfen, Elefanten können stampfen.

Durch Magnetismus entsteht Anziehung oder Abstoßung: Polarität führt zu Anziehung, gleiche Pole stoßen sich ab. Es gibt ebenso schroffen Aufprall wie sanfte Berührung. Fliehkräfte machen sich bemerkbar, wenn ein Körper seine gerade Bahn verlässt. Morgen- und Abenddämmerung suggerieren einen sukzessiven Übergang in die jeweils andere Tageshälfte. Aus Quellen speisen sich anfänglich kleinste Rinnsale; doch aus dem Zusammenfluss diverser solcher Rinnsale werden Bäche, Flüsse und Seen. Kein Bach, kein Fluss, der nicht irgendwann Teil von etwas Größerem wird. Die Gravititas bedingt deren Fließgeschwindigkeit; Gravititas sowie Topographie und Bodenbeschaffenheit geben dabei Geschwindigkeit und Richtung vor. Doch egal, wie diese beschaffen sind: Irgendwann

erreicht jeder Tropfen entweder das offene Meer oder er ist zuvor kondensiert und beeinflusst so in Form von Feuchtigkeit bis hin zu Regen und Hagel das Klima als unabdingbare Grundlage von allem, was lebt.

Von alldem sind Menschen seit jeher beeinflusst. Die Beobachtung gilt dem Werden und Vergehen. Das Staunen über unterschiedlichste Arten von Wachstum sowie die Reflexion der Vergänglichkeit anhand von Bestattungsritualen haben über riesige Zeiträume hinweg Kultur zu dem werden lassen, was wir heute erforschen, schätzen und lieben gelernt haben.

Wir wissen heute: Die Systeme der Natur sind Ökosysteme und jeder Quadratmeter Wald ist in sich ein Wunder an komplexer Wechselwirkung organischer Substanzen und Organismen. Dass Pflanzenwelt kommuniziert, hat man am Beispiel von Pilzen oder Bäumen gründlich erforscht. Bereits eine Handvoll Waldboden beherbergt bis zu mehreren Milliarden Mikroorganismen. Mineralien, Pflanzen, Tiere und schließlich der Mensch bewegen sich in endlosen komplexen Wechselwirkungen. Seitdem der Mensch die Natur, die Tier- und Pflanzenwelt, die eigene Physis, die eigene Psyche und die Bewegung der Gestirne bewusst beobachtet, ist im Menschen Bewusstsein über sich und die Kontexte, in denen er sich aufhält, herangewachsen und gereift. Seitdem ist jeder Mensch von Natur aus ein künstlerisches Wesen. Und anhand von elementarem Beobachten der Natur bis hin zur Entdeckung feinsten Schattierungen und Nuancierungen haben sich diejenigen unter den Menschen herangebildet, die in besonderer Weise dazu befähigt waren, ihre Art des Beobachtens in einer individuellen Weise als Inspirationsquelle zu nutzen, um diese daraufhin umzuschmelzen in Wort, Bild oder Ton. Diese Spezies nennt man Künstler. Die Währung dessen ist so alt wie der Kosmos selbst, nämlich Gravititas und dadurch bedingt: Energie. Psychologisch betrachtet korreliert hierzu jede Art von Motivation.

Seit der Renaissance bis zu Bachs Lebzeiten wurde Bildung in den ‚sieben freien Künsten‘, den septem artes liberales, organisiert und gemäß der Grundunterscheidung zwischen den sprachlich und den mathematisch basierten Wissenschaften Trivium und Quadrivium genannt. Die Musik ist dann die Disziplin, die aus beiden Ebenen gleichermaßen schöpft. Somit wird die Musik zur idealen Beispielebene für alles, was ist und für alles, was es zu erlauben gilt.

Wie Trivium und Quadrivium in den sieben freien Künsten, so Dreiklang und Tetrachord in der Musik.

Conclusio VI

Objektivität und Subjektivität:

Erneut tut sich eine wundervolle Dialektik auf: Objektiv Gegebenes trifft auf subjektive Wahrnehmung. Das eine wird gemessen, das andere bedarf des Ermessens.

Gravititas ist kosmisch bedingt, objektiv, immerwährend und völlig unabhängig vom Menschen existent. Gravititas ist ein objektiv gegebenes Urphänomen.

Ein zweites Urphänomen ist das Unterschieden-sein. In anderen Worten: Die Existenz von Etwas kann nur festgestellt werden, weil es sich unterscheidet. Wieder in anderen Worten: Alles, was existiert, ist an Raum und Ausdehnung gebunden und die Existenz von Etwas kann nur mittels Abgrenzung von anderen Dingen festgestellt werden. Derartige Abgrenzungen bestehen zwar an sich, doch es bedarf der intelligenten Beobachtung. Aus Beobachtung resultieren Fragen; nun beginnt die Suche nach Antworten. Aus Frage und Antwort bildet sich Bewusstsein.

Wenn der Zeitpfeil ein weiteres Urphänomen ist (siehe: ‚Vom Grundsatz her‘, Kapitel 4), dann – spätestens dann – kommt das Bewusstsein ins Spiel, das den Menschen von allen anderen lebendigen Wesen unterscheidet. Bewusstsein bedeutet Selbstwahrnehmung.

Somit gelangt man zu einer nächsten Unterscheidung: Über Selbstwahrnehmung verfügt nur der Mensch; über Wahrnehmung an sich verfügt aber keinesfalls nur der Mensch, sondern selbstverständlich jedes Tier. Und dadurch, dass Pflanzen sich dem Licht zuwenden oder dadurch, dass Evolution immer durch ein Reagieren der lebendigen Wesen auf ihre Mitwelt bedingt ist, ergibt sich die Schlussfolgerung, dass Wahrnehmung die objektive Grundbedingung eines jeden lebendigen Wesens ist.

Damit kann man zu einer nächsten Schlussfolgerung gelangen: Jedes lebendige Wesen, sei es eine Rose, ein Baum, Tier oder Mensch, ist Zentrum des Universums – warum? Weil jedes lebendige Wesen sich nicht etwa mittels fremder, sondern mittels *e i g e n e r* Sensorik dem Licht und der Nahrung zuwendet, um am Leben zu bleiben.

In wieder anderen Worten: Jedes Lebewesen ist sich selbst am nächsten. Der Mensch gelangt von hieraus zu seinem Ich-Bewußtsein (siehe: ‚Vom Grundsatz her‘, Kap. 12). Es ist eine große Errungenschaft der modernen Geschichte, von hieraus zur Anerkennung des Individuums gelangt zu sein und dies im Grundgesetz zu verankern als den Satz:

Die Würde des Menschen ist unantastbar.

Zum Wesen des Menschen gehört aber auch die Vorstellungskraft, wobei das Wort ‚Kraft‘ eine Referenz für Gravitas ist. Siehe dazu Kap. 27: ‚Utopie vs. im Geiste vs. Schritt darüber hinaus‘.

Vermutlich ist es eine besondere Frucht der Evolution, dass sich Lebewesen sozial organisieren, weil das zu ihrem Vorteil ist. Darin ist der Mensch ein Teil. Kennzeichen und Grundbedingung der menschlichen Kultur ist es, mittels Intelligenz die Subjektivität von Wahrnehmung zu erkennen, um nun im nächsten Schritt fragen zu können, zu welchen Teilen das Wahrgenommene subjektiv bleibt und zu welchen Teilen es objektivierbar ist. Mit diesem Schritt unterscheidet sich nun menschliche Wahrnehmung von der Wahrnehmung, wie sie allen lebendigen Wesen zuteil ist. Anhand der Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt sowie zwischen Subjektivität und Objektivität dringt die menschliche Wahrnehmung in eine nächste Bewusstseinsebene vor, denn nun reflektiert sie sich selbst.

Je weiter der Mensch nun im dialektischen Sinne die subjektiven und die objektiven Anteile seiner Wahrnehmung reflektiert, reflektiert er Wertigkeiten und Wertmaßstäbe.

In aller meiner eigenen Subjektivität sage ich, dass ich den höchsten Wertmaßstab darin erkenne, nicht *a u s s c h l i e ß l i c h* in der Erkenntnis zu verharren, Zentrum des Universums zu sein – denn derlei Zentren gibt es so viele, als es lebendige Wesen gibt –, sondern sich *z u d e m* stets als ein soziales Wesen zu begreifen. Polarität ist Naturgesetz, Dialektik ist Geisteshaltung: Das Ich als ein Zentrum des Universums steht in lebendiger, zugewandter Kommunikation mit den anderen Zentren des Universums. Hieraus entsteht Zuhören; hieraus entsteht Wahrnehmung; hieraus entsteht Kultur; hieraus entsteht Lebendigkeit.

Der christliche Glaube ist ein Glaube an den lebendigen Gott. Dabei gilt: *Niemand hat Gott je gesehen* (Joh. 1, 18). Doch dann fährt der Evangelist Johannes so weiter fort: *Der eingeborne*

Sohn, der in des Vaters Schoß ist, der hat ihn uns verkündigt. In Psalm 19, in den Worten des Evangelisten Johannes, in der paulinischen Mystik und im Schatz des Kirchenliedes ist die *Unio mystica* die Vision vom Einswerden des Menschen mit Gott. Dafür ist das Bild von *Braut und Bräutigam* das Urbild.

Wenn Psalm 119 als der längste Psalm der Bibel, der in 22 Versgruppen zu je acht Versen das hebräische Alphabet ausschreitet und so Gottes Wort und seine Ordnungen preist – in Bachs Passacaglia folgt auf 21 x 8 Takte das ‚Thema fugatum‘ –, dann ist der letzte Vers der letzten, also der 22sten Versgruppe Vers 176. Dieser Vers ist zu allem zuvor Umkehrung in Form von Selbsterkenntnis:

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

Die Visio Dei, die Cusanus *Coincidentia oppositorum* – Zusammenfall der Gegensätze in Eins – nennt, ist dazu erneut die Umkehrung: Verlorenheit und Verirrtheit kehrt sich um in nach-Hause-Kommen: *Unio mystica*.