

Institut für Musikforschung der Julius-Maximilians-Universität Würzburg

Masterthesis Musikwissenschaft

04-MW-MA-1

**Studie zur Wahrnehmbarkeit
von Symmetrie und Proportion in den
'Sei Solo ã Violino senza Basso accompagnato'
von Johann Sebastian Bach**

Versuch einer Anwendung interdisziplinärer Diskurse auf
musikwissenschaftliche Werkbetrachtungen

Vorgelegt von

Andrea Dubrauszký-Bossert

Rehweiler 16

96160 Geiselwind-Rehweiler

Matrikelnr. 409812

Sommersemester 2013

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkungen und Einführung	1
I. Die autographe Reinschrift der 'Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato'	2
1 Stand der Forschung	4
Exkurs I: Guiseppe Tartini, <i>Sonata violino e basso</i> , „Teufels(triller)sonate“ . . .	5
2 Quellenlage	9
2.1 Überlieferung und Beschreibung des Autographs	9
2.2 Entstehungsgeschichte des Autographs	10
2.3 Quellenlage der Abschriften	11
2.4 Stichhaltigkeit der Überlieferung	12
II. Visuell wahrnehmbare Anordnungen in den 'Sei Solo'	13
1 Ein schriftbildlicher Sonderfall: Ciaccona d-Moll	15
2 Symmetrisch konstituierte Grundtonfolge der sechs Teilwerke als Implikation für eine Symmetrie des Gesamtwerkes?	20
2.1 Anordnungen von Satzpaaren	20
2.2 Verknüpfung von drei Sätzen	40
3 Bildliche Erfassbarkeit weiterer symmetrischer Anordnungen	44
3.1 Die spiegelbildliche Anordnung der Fugensoggetti g-Moll und a-Moll als Weg in die numerische Spiegelung	44
3.2 Numerische Punktsymmetrie durch kompositorische Hervorhebung	46
3.3 Fuga a-Moll und <i>Ciaccona</i> d-Moll als Bindeglied für numerische Anordnungen	48
3.4 Dreifache melodisch wörtliche Wiederkehr einer Gestalt in Verbindung mit einer numerischen Punktsymmetrie	49
3.5 Chiastische Zahlenstruktur durch einen punktsymmetrisch angeordneten Takt	50
Exkurs II: Zur Intermedialität von Symmetrie und Proportion in der Musik des Barock	50

III. 'Operative Bildlichkeit', Anordnung und Kontextualität	52
Einführung	53
1 Sybille Krämer – 'Operative Bildlichkeit'. Reflexionen über erkennendes 'Sehen'	55
2 Eva Cančik-Kirschbaum/Bernd Mahr – Anordnung und ästhetisches Profil	57
3 Bernd Mahr – Gegenstand und Kontext	59
IV. Eine an Schriftbildlichkeit orientierte musikwissenschaftliche Werkbetrachtung	61
1 Methodischer Neuansatz bezüglich visueller Wahrnehmung in den 'Sei Solo'	63
1.1 Die sechs Teilwerke und ihre symmetrische Grundtonkonstellation	64
1.2 Die Spiegelung zweier Soggetti als Hinführung zu numerischen Spiegelungen	65
1.3 Eine melodische Gestalt als Hinweis auf eine Punktsymmetrie	66
1.4 Gleiches kompositorisches Material in singulärer Häufung in unterschiedlichen Sätzen	67
1.5 Gleichheit versus Verschiedenheit als situationsgebundene Kontextstruktur und Bachs Ausdehnung in das Proportionale.	68
2 Erkenntnisgewinn und Résumé	70
V. Literaturverzeichnis	73
Abkürzungen	80
Erklärung	81

Dank

Worte des Dankes möchte ich zu allererst an meine beiden Betreuer Prof. Dr. Bernhard Janz und Prof. Dr. Elena Ungeheuer richten, die mir nicht nur während dieser Arbeit jederzeit durch Gespräche neue Perspektiven eröffneten und dadurch zur Klärung von offenen Fragen verhalfen. Gleichfalls gilt mein Dank dem Institutsvorstand Prof. Dr. Ulrich Konrad und Dr. Christian Lemmerich, dem verantwortlichen Ansprechpartner des Master-Studiengangs, sowie allen meinen Dozenten am Institut. Herzlicher Dank gebührt Prof. Dr. em. Bernd Mahr von der TU Berlin, dessen Vorträge, Publikationen und Diskussionen mir wichtige Anstöße für die Entstehung dieser Arbeit gaben. Mein Dank darüber hinaus gilt Dr. Martina Rebmann, der Leiterin der Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz - für die Genehmigung, die Digitalisate der handschriftlichen Quellen A, B und C der *Sei Solo ã Violino senza Basso accompagnato* in meiner Arbeit verwenden zu dürfen, sowie Christine Quentin vom Verlag Bärenreiter, die mir gestattete, gescannte Ausschnitte der Neuen Bach Ausgabe zu verwenden. Ein herzliches Dankeschön gebührt auch meinen Kommilitoninnen Sabrina Beyer, Petra Penning sowie AD Hermann Beyer von der HfM Würzburg, die mir bezüglich Layout und Korrekturlesen hilfreich beiseite standen.

Mein ganz besonders herzlicher Dank gilt Herrn Prof. Dr. h.c. Christoph Bossert, mit dem ich seit 1999 auf diesem Gebiet intensiv zusammenarbeite. Wichtiges, nicht trennbares Gedankengut unserer gemeinsamen Forschungsarbeit fließen als Grundstock in diese Arbeit mit ein.

Vorbemerkungen und Einführung

Musikwissenschaftliche Werkbetrachtungen sind in ihren Herangehensweisen äußerst komplex und vielschichtig. Sie haben sehr differente Ansätze als Ausgangsbasis, seien es geistes-, natur-, kultur- oder sozialwissenschaftliche, aus denen heraus diese Werkbetrachtungen stattfinden und die die Ebenen der Betrachtungen bestimmen.

„Analyseaspekte sind im ‚engeren Sinne‘ Aspekte des klanglichen Geschehens, der strukturellen Beschaffenheit, der spezifischen Gestaltungs- und Ausdrucksmittel, der stilistischen Merkmale und der ästhetischen Prämissen, auf denen diese Aspekte basieren.“¹

In der folgenden Studie soll ein besonderer Fokus auf den spezifischen Gestaltungs- und Ausdrucksmitteln und den ästhetischen Prämissen einer Komposition liegen, allerdings nicht vordergründig im Blick auf das klangliche Geschehen, sondern primär aus der Sicht einer „Operativen Bildlichkeit“² respektive aus dem Blickwinkel der „Schrift**bildlichkeit**“³.

So soll am Beispiel der *Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato* von Johann Sebastian Bach (im Verlauf der Arbeit *Sei Solo* genannt) in einem ersten Schritt eine musikwissenschaftliche Werkbetrachtung unter dem Aspekt der visuellen Wahrnehmung von auffälligen Anordnungen im schriftlichen Notat erfolgen. Durch die Verschriftlichung eines zuvor gedachtem Klingenden wird etwas sichtbar gemacht, was zunächst unsichtbar war. Im Gegensatz zur Wahrnehmung als Hörer (diachron) und Spieler (diachron) besteht bei visueller Wahrnehmung *zusätzlich* die Möglichkeit, mehrere Wahrnehmungen gleichzeitig (synchron) zu erfassen.⁴

¹ Ekkehard Jost: „Kurzfassung auf Deutsch“, Einladung zur ASPM-Seminartagung in der Landesmusikakademie NRW in Hook 2008, URL: <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2008/5159/> (Zugriff: 06.08.2013).

² Sybille Krämer: „Operative Bildlichkeit. Von der ‚Grammatologie‘ zu einer ‚Diagrammatologie‘? Reflexionen über erkennendes ‚Sehen‘“, in: Martina Heßler und Dieter Mersch (Hg.), *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, Bielefeld 2009: transcript, S. 97.

³ Schreibweise Krämer 2009: ‚Operative Bildlichkeit‘, S. 96.

⁴ Da Sybille Krämer von der Sprachlichkeit ausgeht, ist dieser Punkt bei Weiterführung in den Bereich des musikalischen Notats zu ergänzen: Die Synchronizität einer Wahrnehmung ist möglich in Bezug auf das Notenbild eines gesamten Satzes, Wiederholungsstrukturen, Motive, Figuren, Notenwerte etc. Auch auditiv sind gleichzeitig mehrere Vorgänge wahrnehmbar, aber beschränkt auf Einzelvorgänge wie Akkorde oder mehrere gleichzeitig erklingende Instrumente. Dies trifft aber schon nicht mehr auf ein vollständiges Musikstück zu, das nur diachron gehört werden kann. Das Gleiche gilt für das Spielen, dem ja ohnehin eine Visualisierung vorausgeht - in der Improvisation zumindest gedanklich. Der Fragestellung synchron oder diachron müsste eigentlich die Diskussion vorausgehen, inwieweit nicht auch eine umfassende visuelle Wahrnehmung in nicht mehr unterscheidbaren, schnellsten diachronen Momenten abläuft.

Die Schriftbildlichkeitsforschung⁵ bildet hierbei eine wesentliche Orientierung, um den Fragen der musikwissenschaftlichen Einordenbarkeit von visuell auffälligen Anordnungen näher zu kommen.

In einem zweiten Schritt will diese Studie eine methodenkritische Reflexion über diese Andersartigkeit der Herangehensweise an musikwissenschaftliche Werkbetrachtungen anstoßen. Es soll erforscht werden, inwieweit es möglich ist, die hier angewandten interdisziplinären Diskurse und Überlegungen als „Ausgangspunkt für systematische und empirische Untersuchungen anzusehen“⁶ und gegebenenfalls als neuartige methodische Vorgehensweise zu verankern.

Ob in der Skizzenforschung oder der musikalischen Analyse: Immer sind auch innerhalb abgegrenzter musikwissenschaftlicher Einzelgebiete, die vom jeweiligen Autor angewandten Betrachtungsweisen nicht zwangsläufig objektiv, sondern sie spiegeln die Lesart des Betrachters und seine Form der Wahrnehmung wider. Gleichzeitig handelt es sich jedoch bei jeder Art von Wahrnehmung um eine Faktizität und der Gegenstand der Wahrnehmung ist per se objektiv vorhanden. Die „Lesart des Betrachters“⁷ dient dabei lediglich als Technik, um das Gesehene zu beschreiben, so Bernd Mahr in einem persönlichen Gespräch. Es soll jedoch auch in dieser Studie nicht unterbleiben, einen Wechsel der Blickrichtungen anzustreben, um die zum Gegenstand gewordenen Wahrnehmungen einer Reflexion zu unterziehen.

⁵ Vgl. Krämer 2009: 'Operative Bildlichkeit' (Siehe Teil III, Kap. 1, S. 55) und Krämer 2003 b: ‚Schriftbildlichkeit‘ oder: Über eine (fast) vergessenen Dimension der Schrift“, in: Sybille Krämer und Horst Bredekamp (Hg.), *Bild-Schrift-Zahl* (= Reihe Kulturtechnik), München 2003/2009: Fink, S. 157-176.

⁶ Bernd Mahr: „Gegenstand und Kontext: Eine Theorie der Auffassung.“, in: Klaus Eyferth, Bernd Mahr, Roland Posner und Fritz Wysotzki (Hg.), *KIT-Report Bd. 141*, TU Berlin 1997, Fachbereich Informatik, Eigenverlag, Résumé, S. 118.

⁷ Ebenda, S. 101/102.

Teil I.

Die autographe Reinschrift der

'Sei Solo ã Violino senza Basso accompagnato'

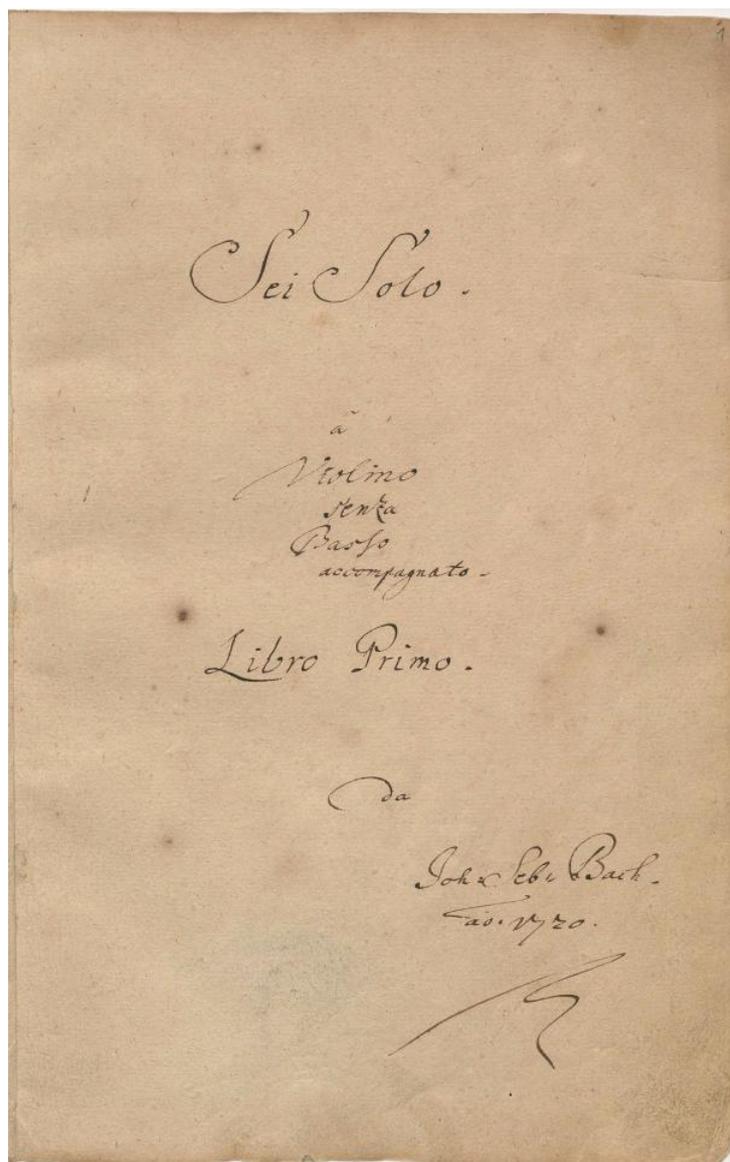


Abb. 0.1: Autograph - Titelseite, (siehe Anhang Ia)

Quelle: Sven Hiemke: *Sei Solo ã Violino senza Basso accompagnato BWV 1001-1006* (= Facsimile der autographen Handschrift in der Staatsbibliothek zu Berlin/Preußischer Kulturbesitz) 2006 und http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001955 (Zugriff: 22.08.2013).

1 Stand der Forschung

In einigen weiteren Publikationen⁸ wurde bereits konstatiert, dass das Gesamtwerk der *Sei Solo*, das sich aus sechs Teilwerken alternierender Ordnung von je drei *Sonaten* und drei *Partien* konstituiert, eine symmetrisch durchkonstruierte Grundtonfolge auf den Tönen des Hexachords auf g aufweist. So nennt beispielsweise Sven Hiemke dies bereits programmatisch und auf einen Zyklus hinweisend.⁹ Seine einleitenden Worte allerdings gelten dem Schriftbild des Manuskripts, wenn er von „faszinierender Schönheit, schwungvoller Linienführung, akribischer Notation, einem besonderen repräsentativen Anspruch“ wie einer „durchdachten Seitenaufteilung“ spricht. Des Weiteren zitiert er im achten Abschnitt seiner Ausführungen Eusebius' Mandyczewskis Worte an Johannes Brahms (1890): „[A]ußerordentlich schön geschrieben, ein Rein-Exemplar, wie man es unter den Bachschen Stücken wohl sehr selten finden wird, ein wirkliches Prachtstück.“¹⁰ Allein schon die beiden Aussagen von Mandyczewski und Hiemke, die fast 120 Jahre auseinanderliegen, rechtfertigen den Blick auf das Werk unter dem Aspekt der Schriftbildlichkeit.

Offensichtlich wurde aber weder der Gedanke der Symmetrie noch der der Bildlichkeit des Notats bislang weiter verfolgt.¹¹ Hier hinein fällt im weitesten Sinne auch die visualisierte Betrachtung der Tonfolge der sechs Grundtonarten der *Sei Solo*, die sich im

⁸ Sven Hiemke 2006, Einführung, S. 10 wie auch Günter Haußwald und Rudolf Gerber (Hg.): NBA, Kritischer Bericht Bd. VI/I, Leipzig 1958: Deutscher Verlag für Musik, S. 33; Dominik Sackmann: *Triumph des Geistes über die Materie*, Stuttgart 2008, Carus, S. 11; Dominik Sackmann: „Warum komponierte Bach die Sonaten und Partiten für Violine solo BWV 1001-1006?“, in: theaterforum.ch, Projekt 2005: Bach 1720, http://www.theaterforum.ch/uploads/media/Programmheft_Druckfassung.pdf (Zugriff: 07.08.2013).

⁹ Hiemke 2006, Einführung, S. 11.

¹⁰ Geiringer, Karl: „Johannes Brahms im Briefwechsel mit Eusebius Mandyczewski“, Sonderabdruck in: ZfMw. 15 (1933), Heft 8, Leipzig: Breitkopf/Härtel, S. 337 ff.; Kritischer Bericht, S. 25. – Offensichtlich war dies tatsächlich das Autograph und nicht Abschrift von Anna Magdalena Bach.

¹¹ Bei einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit einem bestimmten Gegenstand bleibt es nicht aus, auch Literatur einbeziehen zu müssen, der man skeptisch gegenüber steht. Im Falle der vorliegenden Studie gilt dies für die Abhandlungen von Helga Thoene über die *Sei Solo* aus den Jahren 2003, 2005 und 2008: *Johann Sebastian Bach. Ciaccona. Tanz oder Tombeau?* (2003), *Sonata a-Moll. Eine wortlose Passion* (2005) und *Sonata C-Dur. Lob sey Gott dem Heiligen Geist* (2008), 3 analytische Studien, Oschersleben: dr. ziethen. Obwohl sich einige Hypothesen im Hinblick auf diesen Werkkomplex überschneiden, wie beispielsweise die Bewertung der *Ciaccona*, ist der Ansatzpunkt von Helga Thoene sehr konträr zu dem dieser Masterthesis. So konstatiert sie zwar Auffälligkeiten im Werk, die sie auch hypothetisch einordnet, bleibt jedoch den wissenschaftlichen Diskurs schuldig, wie im Falle des Umgangs Bachs mit Zahlenalphabeten, der Verwendung von Notennamen als Buchstaben und deren Chiffrierung zu bestimmten Textaussagen (Thoene 2003, S. 37 u.ä.). Ähnliches betrifft ihre thematischen Ausführungen zur Architektur der *Sei Solo* (Ebd., S. 49-53) und dadurch die Zuordnung zu biblischen Textaussagen sowie ihr Umgang mit möglichen Choralzitate in den einzelnen Sätzen (Ebd., S. 54f.). Da Thoenes Publikationen einen völlig anderen Zugang zu dem Werkkomplex der *Sei Solo* haben als die vorliegende Studie, soll eine Bewertung aus thematischer Hinsicht ausgeklammert werden.

Spiegelungsmodus an der Mitte des Hexachords auf g, nämlich den Tönen h und c festmacht. Sie konstituiert sich folgendermaßen: In der Tonfolge g-a-h-c-d-e des Hexachords auf g stehen sich punktsymmetrisch gegenüber: h und c, a und d, g und e.¹² Durch Bachs Anordnung der sechs Teilwerke in den Tonarten g-Moll, h-Moll, a-Moll, d-Moll, C-Dur und E-Dur bedeutet dies, dass die erste Werkhälfte (zwei Sonaten/eine *Partia*) in der Grundtonfolge g-h-a einer zweiten Werkhälfte (zwei Partien/eine Sonata) in der Grundtonfolge d-c-e symmetrisch gegenüber steht:

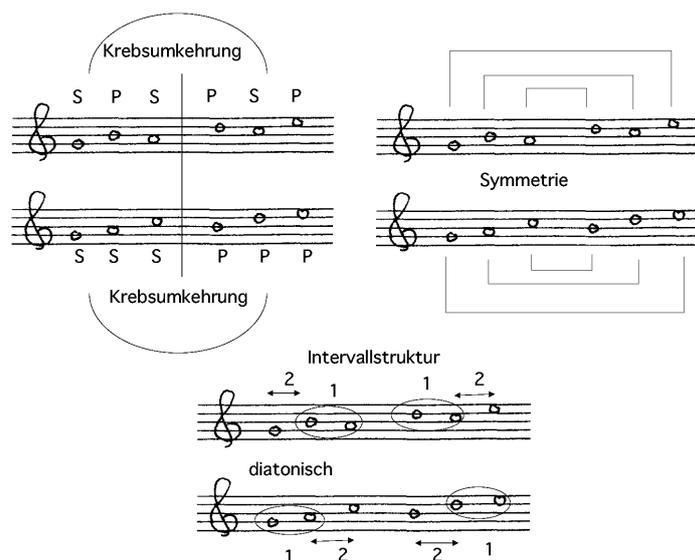


Abb. 1.1: Grundtonartenkonstellation der *Sei Solo*

Mindestens nach der Anordnung der Tonarten könnte man folgern, dass hier sehr genaue Überlegungen stattgefunden haben müssen. Es stehen dadurch Fragen im Raum, ob (1) darüber hinaus im Gesamtwerk gleiche Beobachtungen zu machen sind, (2) inwieweit das Werk weiter durchstrukturiert und in besonderer Weise gestaltet ist und (3) ob sich durch Untersuchung visueller Auffälligkeiten hier Antworten finden lassen.

Exkurs I: Guiseppe Tartini, *Sonata violino e basso*, „Teufels(triller)sonate“

In Italien gehörte Giuseppe Alessandro Ferruccio Tartini (*8. April 1692 in Pirano bei Triest; †26. Februar 1770 in Padua) zu den Berühmtheiten seiner Zeit.¹³ Obwohl seine Eltern ihn für den Priesterberuf ausersehen hatten, studierte er zunächst Geisteswissenschaften, Rhetorik, Musik, und dann Rechtswissenschaften. Sein Violinspiel erlernte er autodidaktisch, war ab 1717 ausübender Orchestermusiker, ab 1721 *primo violino e capo*

¹² Vgl. Christoph Bossert: „Musikalische Systematik und Eschatologie. Bachs Wohltemperiertes Klavier, Teil II, als ein Paradigma“, Akademia Swietokrzyska im. Jana Kochanowskiego, Kielce 2001, hier S. 76: auch beide Teile des *Wohltemperirten Clavier* wie die «Kunst der Fuge» haben diese Spiegelachse.

¹³ Vgl. Pierluigi Petrobello, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*TM, Bd. 25, London: Oxford University Press 2001, S. 108-114 und Ludwig Finscher (Hg.): „Tartini“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Personenteil Bd. 16, Kassel u.a. 2006: Bärenreiter u.a., Sp. 522-532.

di concerto der Basilika des heiligen Antonius von Padua. In Padua gründete er auch eine Art Institution für seine Unterrichtstätigkeit mit Zulauf von Schülern aus ganz Europa wie Gaetano Pugnani, Johann Gottlieb Graun (Lehrer von Wilhelm Friedemann Bach), Georg Pisendel (Schüler von Antonio Vivaldi) oder Pietro Nardini. Mit dem Astronomieprofessor Gianrinaldo Carli, zu dem Tartini regelmäßigen Kontakt hatte, diskutierte er auch theoretische Themen, wie physikalische oder mathematische Prinzipien, die sich hinter musikalischen Phänomenen verbargen.¹⁴ Tartini war Wissenschaftler, Methodiker wie Musiktheoretiker zugleich und verfasste zahlreiche Lehrwerke¹⁵. Noch zu seinen Lebzeiten wurde er von Zeitgenossen beschrieben,¹⁶ Charles Burney beispielsweise attestierte ihm „Feinheit, Ausdruck und Vollkommenheit“¹⁷.

Zu seinen berühmtesten Werken gehört die sogenannte „Teufels(triller)sonate“¹⁸, eine dreisätzige Sonata für Violine und b.c., deren konstitutive Kompositionsmerkmale die Verwendung von Trillern und die variative Ausarbeitung des *Passus duriusculus* sind. In dieser Sonata ist deutlich eine Symmetrie zu erkennen, die sich am *Passus duriusculus* festmacht.¹⁹ So beginnt im ersten Satz in Takt 3 mit Auftakt, also nach sieben Zählzeiten, ein aufsteigender chromatischer Quartgang von a' bis d'' und überspannt Takt $2^{1/4}-4^{1/1}$ (Abb. 1.2). Im letzten Satz beginnt – ebenfalls mit Auftakt – vier Takte vor Ende der Sonata ein *Passus duriusculus* von g'' bis d'' in abwärts gerichteter Form und überspannt dabei den drittletzten Takt ($138^{2+}-140^{1+}$) des Werkes. Der Zielton d'' wird hier nach sieben Zählzeiten vor Ende der Sonata wieder verlassen (Abb. 1.3).

¹⁴ Vgl. Antonio Capri: *Giuseppe Tartini*, Mailand 1945, S. 18: So schreibt Carli 1744 in einem Brief an Tartini: übers.: „[...] Indem Sie, ebenso wie Pythagoras, die Tonverhältnisse erforschen, erklärten Sie für nötig, die Saiten der Violine zu verstärken und den Bogen zu verlängern, um die Schwingungen gleichmäßiger und den Ton für den Wechsel weicher und empfindsamer zu machen [...]“.

¹⁵ *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* (Padua: G. Manfrè 1754); *De' Principj dell'armonia musicale contenuta nel diatonico genere. Dissertazione* (Padua 1767), *L'arte dell'arco* mit 50 Variationen über eine Gavotte von Corelli oder auch *Traité des Agréments de la Musique* (Paris 1771), ein Traktat über die Verzierungslehre, sowohl in französischen wie italienischen Abschriften seiner Schüler erhalten. Vgl. zu Letzterem das Vorwort des Facsimile-Nachdrucks: Erwin E. Jacobi (Hg.), Celle/NewYork 1961: Moeck, S. 11.

¹⁶ Johann Adam Hiller (1728-1804) oder auch Charles Burney (1726-1814). [Johann Adam Hiller 1784: *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten [sic!] und Tonkünstler neuerer Zeit*, Leipzig und Nachdruck 1979: Frankfurt a. M./Leipzig: Peters, S. 267-285; Charles Burney 1789. *A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period. To Which Is Prefixed, a Dissertation on the Music of the Ancients 3*, in: London: T. Becket, J. Robson, and G. Robinson, pp. 564–565].

¹⁷ Vgl. Lew Ginsburg: *Giuseppe Tartini*, Zürich 1976: Eulenburg, S. 129 mit Verweis auf Tartinis Zeitgenossen Stefano Artega „Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano [...], Bd. 1, Bologna 1783, S. 294: übers.: „Da er die Kunst der Bogenführung auf- und abwärts studiert hatte, seine Verzögerung, Beschleunigung, Druck, konnte er zarte und wunderbare Töne hervorbringen.“

¹⁸ Quelle: Giuseppe Tartini: *Sonata a violino e basso in g*, „Teufelstriller“, Agnese Pavanello (Hg.), Kassel 1997/2009, Urtext: HM 278. Namensgebung in verschiedenen Quellen unterschiedlich.

¹⁹ Vgl. Andrea Dubrausky-Bossert: „Virtuosität in der Komposition von Giuseppe Tartini. Sonata g-Moll 'Le trille de diable'. Der Triller als programmatisches Stilmittel und Konzeption in Musik“, in: Seminar Dr. Christian Lemmerich SS 2013, *Virtuose Musik. Kunst oder Sport?*

Giuseppe Tartini, Sonata a violino e basso (Brainard g^5)

Andante

In manchen Abschriften auch Largo/Larghetto

Zählzeit (1) (2) (3) (4) (5) (6) (7)

6 4 5 #3 6 4 6 4 6 7 5 7 6 5 #4 6 4 5 3

Abb. 1.2: *Andante* (Satz 1), Beginn des Werkes

138 **Adagio** (* In einigen Quellen *a* statt *as*)

Zähleinheit (7) (6) (5) (4) (3) (2, 1)

6 #5 # 4 b 6 # 5 b6 # # #

Abb. 1.3: *Andante-Allegro-Adagio* (Satz 3), Ende des Werkes

Gleichzeitig finden sich nach der numerischen Mitte, Takt 150/151²⁰, zwei Takte, in denen zweimal hintereinander eine aufsteigende chromatische Quartskala erklingt, die nicht nur auditiv, vor allem wegen der Zweierbindungen auffällt, sondern auch visuell (Abb. 1.4).

numerische Mitte

127

6 6 #3 6 6 #6 # 4 #3

ossia:

Abb. 1.4: *Allegro*, (Satz 2), Mitte des Werkes: T. 127-131 = Gesamttakt 150-154

²⁰ Zählweise: alle komponierten Takte der *Sonata* ohne Wiederholungen.

Dieses Beispiel von Tartini zeigt, dass symmetrische Konstruktionen offensichtlich nicht ganz ungewöhnlich für die Musik der Zeit waren, zumal sich Symmetrien allerorts wiederfanden, wie in Sakral- und Profanbauten oder auch in Gartenanlagen und dergleichen mehr.

*

Hypothese Vor diesem Hintergrund erhebt sich die Frage, ob die formale Anlage der *Sei Solo ã Violino senza Basso accompagnato* von Johann Sebastian Bach analog ihrer Grundtonanordnung nicht auch – wie z.B. Bachs «Kunst der Fuge» – in entsprechend hohem Maße durchstrukturiert und in bedeutungstragender Weise gestaltet ist. Dieses müsste über visuell auffällige Anordnungen im Notat herauszufinden sein.

2 Quellenlage

2.1 Überlieferung und Beschreibung des Autographs

Das Autograph (Quelle A)²¹ wurde erst 1917 aus dem Nachlass von Wilhelm Rust durch die damalige Königliche Bibliothek zu Berlin erworben, was aus der Akzessionsnummer M. 1917. 393. ersichtlich ist.²² Es wird vermutet, dass sich ein Briefwechsel von Johannes Brahms und Eusebius Mandyczewski²³ aus dem Jahr 1890 auf dieses Autograph bezieht, das Rust wohl in dieser Zeit erwarb, weil Brahms es für unecht hielt und daher nicht kaufte. Bis heute ist unklar, wie die Handschrift zu Christina Louisa Bach (1762–1852), Tochter von Johann Christoph Friedrich Bach (1732–1795), in die Bückeburger Linie gelangte, da der Notennachlass J. S. Bachs zum größten Teil den drei Kindern aus erster Ehe (Catharina Dorothea, Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel) zukam. Der handschriftliche Besitzeintrag lautet: „Louisa Bach / Bückeburg / 1842“²⁴. Ebenso unklar ist der Verbleib der Handschrift nach Louisa Bachs Tod.

Bezüglich der Beschreibung des Autographs macht der Kritische Bericht²⁵ recht genaue Angaben. Die Ausführungen geben nahezu alle Details wieder und heben die klar zu erkennende Spielanweisung hervor (Kustoden oder Wendestellen), das „plastisch-eindringliche Notenbild“, die „stimmig gehaltene Notation“, die über jedem Teilwerk erneut plazierte, also insgesamt sechsmal erscheinende Überschrift *ã Violino solo senza Basso* wie insbesondere die „räumliche Ausgewogenheit in der graphischen Gestaltung“.²⁶ Lediglich einige wenige Ergänzungen sind notwendig. Hierzu gehört, dass die 24 mit Bachs eigenhändiger Nummerierung versehenen Blätter – beginnend mit Blatt 2 – insgesamt 41 Seiten für das reine Notat beanspruchen, das auf Blatt 22 endet. Hierzu gehört aber ebenso, dass sich in dieser, so überaus akkurat gestalteten Handschrift kein üblicher Da Capo-Verweis nach *Menuet II* der *Partia 3^{za}* findet, und so von Anna Magdalena Bach (Quelle B)²⁷ übernommen wird. Erwähnenswert ist noch, dass die Satzbezeichnung *Ciaccona* in besonderer Weise gestaltet ist, und der Satz durch einen Notationsfehler²⁸ offen lässt, um wie viele Takte es sich handelt. Dies wird im Verlauf der Arbeit eine besondere Aufmerksamkeit erfahren.²⁹

²¹ Mus. ms. Bach P 967, Anhang I a, S. 3-47.

²² Kritischer Bericht, S. 7-12, 25/26 und 29/30.

²³ Geiringer 1933.

²⁴ Kritischer Bericht, S. 7.

²⁵ Ebenda, S. 8-12.

²⁶ Ebenda.

²⁷ Mus. ms. Bach P 268 in Auszügen, Anhang I b, S. 48-57, hier: S. 57.

²⁸ Der Satz beginnt auftaktig und endet volltaktig. Vgl. Anhang I a, S. 28 und 32.

²⁹ Siehe Teil II, Kap. 1 „Ein schriftbildlicher Sonderfall: Ciaccona d-Moll“, S. 15.

2.2 Entstehungsgeschichte des Autographs

Entstehungsgeschichtlich existiert im derzeitigen Forschungsstand³⁰ kein Zweifel darüber, dass es sich bei den *Sei Solo* offensichtlich um eine 1720 in Köthen erfolgte „Festlegung, Ordnung und zyklisch-systematische Anlage“³¹ handelt, deren früheste konzeptionelle Spuren aber in die Weimarer Zeit zurückreichen.

Erwähnt wird im Kritischen Bericht in diesem Zusammenhang auch die zeitliche Nähe zu den *6 Suites a Violoncello Solo* BWV 1007-1012 und den *6 Sonaten für Violine und Cembalo* BWV 1014-1019, jedoch wird den *Sei Solo* durch ihre paarige Koppelung zweier Gattungen und die Vorrangstellung der Violine eine zentrale Position im Schaffen Johann Sebastian Bachs zugewiesen.³² Die Vielzahl an eigenen Bearbeitungen Bachs von Stücken der *Sei Solo* bestärkt diese Annahme. Der Kritische Bericht spricht dem autographen Exemplar (Quelle A) eindeutig eine „von Haus aus geplante zyklische Zusammenfassung“³³ zu. Gleichzeitig werden aber frühere Entstehungszeiten einzelner Fassungen nicht in Frage gestellt. Dies sei ersichtlich aus den übernommenen früheren Notationsweisen Bachs sowie den in der autographen Reinschrift nicht mehr enthaltenen Fehlern, die aber in den Quellen C³⁴ und D³⁵ aufzufinden sind.³⁶

Aus diesem Grund könne man davon ausgehen, dass das Autograph eine Reinschrift darstelle und nicht das Kompositionsjahr bezeichne.³⁷ Fanselaus Arbeit unterstützt die Annahme divergenter Entstehungszeiten der einzelnen Teilwerke, da er genauestens auf die verschiedenen Stadien Bachscher Verwendung von Versetzungszeichen und Kadenzformeln³⁸ eingeht und sie auch mit zeitgleich entstandenen Werken vergleicht. So bezeichnet er die eigentümliche Setzung der Akzidentien (die Auflösung eines †-Vorzeichen durch ein \flat statt durch ein \natural) in Quelle C als „wichtig für eine hypothetische Urschrift“³⁹. Diese Eigentümlichkeiten sind im Autograph nicht mehr zu finden, da Bach etwa um 1714 begann, sie aufzugeben und seine Notationsart zu reformieren.

Nach Fanselaus Hypothese ist die Entstehung der ersten fünf Teilwerke um 1714/15 anzusetzen, die von *Partia 3^{za}* E-Dur später. Auch geht er nach Prüfung der Abschriften davon aus, dass jedes der sechs Teilwerke als Einzelfaszikel existiert haben müsse.⁴⁰

³⁰ Vorrangig: Clemens Fanselau: *Mehrstimmigkeit in J. S. Bachs Werken für Melodieinstrumente ohne Begleitung* Sinzig - Studio 2000: Schewe, hier: S. 319 und Hiemke 2006, S. 9.

³¹ Vgl. Kritischer Bericht S. 62.

³² Vgl. ebenda, S. 63.

³³ Ebenda, S. 33 und 62. Siehe hierzu Teil I, Kap. 1 „Hypothese“, S. 8.

³⁴ Mus. ms. Bach 267 in Auszügen, Siehe Anhang Ic, S. 58-65, hier: S. 64.

³⁵ Mus. ms. Bach P 804

³⁶ Fanselau 2000, S. 322.

³⁷ Ebenda, S. 321-330.

³⁸ Ebenda, S. 306.

³⁹ Ebenda, S. 9.

⁴⁰ Ebenda.

2.3 Quellenlage der Abschriften

Eine relativ exakte Beschreibung der Quellenlage ist dem Kritischen Bericht⁴¹ der NBA zu entnehmen. Hiernach sind folgende Handschriften auszumachen:

Signatur	Quelle	Überlieferung	Schriftcharakter	Schreiber	Entstehungszeit	Vorlage
Mus. ms. Bach P 967	A	Zyklus	Autograph	J. S. Bach	1720	Entwürfe, noch vor 1717 zurückreichend
Mus. ms. Bach P 268	B	Zyklus	Abschrift	Anna Magd. Bach	1725–33/34	A
Mus. ms. Bach P 267	C	Zyklus	Abschrift	BWV 1001–1005: Anonym (Palschau?)	um 1725	Zwischenquelle, evtl. vor 1717
				BWV 1006: Anonym	1750–1800	Zwischenquelle aus späterer Zeit
Mus. ms. Bach P 804	D	Teilzyklus	Abschrift	Joh. Peter Kellner	1726	Zwischenquelle
Mus. ms. Bach P 968	E	Zyklus	Abschrift	Anonym (Köthener Kopist Bachs)	um 1720	A od. A nahestehende Zwischenquelle
Am. B. 70.	F 1,2	Zyklus	Abschrift	Anonym	1750–1800	Zwischenquelle nach 1750
Mus. ms. Bach P 573	G	Zyklus	Abschrift	Anonym (Giov. Godofr. Berger?)	um 1800	A nahestehende Quelle oder E
Mus. ms. Bach P 236	H	Zyklus	Abschrift	Anonym	um 1800	vermutlich B
Becker III, 11.16	I	Zyklus	Abschrift	Anonym (Dröbs?)	nach 1802	Druck: Simrock
Go. S. 81	K	Zyklus	Teilabschrift	Alfred Dörffel	vor 1877	B, C, D, Drucke: Simrock, David
Poel. mus. 31	L	Einzelhs.	Abschrift	Anonym (Leipziger Hauptschreiber)	1723, vor 1. Juli	A od. A nahestehende Zwischenquelle
Poel. mus. 30,1.	M	Einzelhs.	Abschrift	Anonym (Schicht?)	um 1750	möglicherweise B

Abb. 2.1: Kritischer Bericht, S. 50

Fanselau schließt sich der Vermutung an, dass insgesamt mindestens 13 Quellen existiert haben könnten.⁴² Gleichzeitig korrigiert er den Kritischen Bericht in den Angaben bzgl. der Quelle C, da der Papierbefund offensichtlich eine Datierung um oder nach 1720 ergeben hat.⁴³

⁴¹ Die Tabelle wurde in dieser Arbeit um die Angabe der Signaturen ergänzt.

⁴² Vgl. Fanselau 2000, S. 331 ff.

⁴³ Vgl. ebenda, S. 323 ff.

2.4 Stichhaltigkeit der Überlieferung

Einen besonderen Stellenwert nehmen die Quellen C und D ein. Dies betrifft vor allem die Frage der Vorlagen, deren Existenz auf Grund von übernommenen frühen Bachschen Notationseigentümlichkeiten (b statt \flat) unstrittig erscheint, da sie beide Quellen betrifft.⁴⁴ Interessanterweise ist in Quelle D auch eine divergierende Anordnung in g-a-C-E-d wiedergegeben und die gesamte *Partia 1^{ma}* h-Moll fehlt.⁴⁵ Hierin ist ein weiteres Indiz für die verschiedenen Phasen der Entstehung zu sehen.

Eine Bewertung der verschiedenen Quellen, ihrer Entstehung wie die ihrer Vorlagen und die Stellungen zum Autograph von 1720, sind dezidiert Gegenstand der Publikation von Fanselau.⁴⁶ Dabei sieht er den beschriebenen Papierbefund und die neuerliche Datierung der Quelle C um 1720 als Anhaltspunkt für eine Abschrift aus der autographen Urschrift als Ungereimtheit an, da ein Schreiber dann die neuere Notationsweise in die frühere zurückgeführt haben müsste. Dieser Umstand spräche eher für eine gemeinsame Zwischenquelle für Bachs autographe Reinschrift (Quelle A) wie auch für die Abschrift der Quellen C und D. Eine Begründung sieht Fanselau nicht zuletzt auch in musikalischen Aspekten, wie frühen Kadenzformeln, die wohl schwerpunktmäßig „um 1707/08 [...] aber wohl auch bis um 1714 im Gebrauch waren“⁴⁷.

In Quelle C haben die Abschriften des *Adagio* und der *Fuga Allegro* aus *Sonata 1^{ma}* in g-Moll⁴⁸ in etwa die gleichen räumlichen Ausmaße wie im Autograph von 1720. Auch der Kritische Bericht konstatiert die Nähe der Quelle C zum Autograph in punkto Raumaufteilung,⁴⁹ was aber nicht ausschliesst, dass Bach ebenfalls die Raumaufteilung aus der Zwischenquelle übernommen haben könnte.

Ein weiteres, wichtiges Indiz für eine Zwischenquelle wäre auch, dass in Quelle C nach dem dritten Satz der *Sonata 1^{ma}* (*Siciliana*) eindeutig ein Satzende markiert ist,⁵⁰ während im Autograph das *Presto* unmittelbar, und nur durch einen Doppelstrich getrennt, anschließt. Allein aus der Anordnung der *Sonata 1^{ma}* in Quelle C gegenüber dem Autograph wird deutlich, dass Bach dort eine Neugruppierung im Sinn gehabt haben muss, die ihn dazu veranlasst hat, die Sätze drei und vier (*Siciliana* und *Presto*) nicht nur durch einen Halbschluss, sondern noch deutlicher, durch einen attacca-Übergang und ein zusätzliches Segno-Zeichen aneinander zu binden. Des Weiteren ist das *Presto* in Quelle C im Gegensatz zum Autograph nicht in Doppeltakten notiert, sondern ganz eindeutig im $\frac{3}{8}$ -Takt. Alle drei Quellen zeigen, dass in *Partia 3^{za}* E-Dur nach dem *Menuet II* kein

⁴⁴ Vgl. Kritischer Bericht, S. 27 und Fanselau 2000, S. 322.

⁴⁵ Vgl. Fanselau 2000, S. 323.

⁴⁶ Vgl. ebenda, S. 321 ff.

⁴⁷ Ebenda, S. 306 inkl. Fußnotenangaben.

⁴⁸ In dorischer Notation.

⁴⁹ Vgl. Kritischer Bericht, S. 34.

⁵⁰ Vgl. Anhang I a, S. 8; Anhang I b, S. 52; Anhang I c, S. 62/63.

Da Capo-Verweis steht.⁵¹

Auch eine Urschrift der *Partia 1^{ma}* h-Moll könnte bereits vor 1720 existiert haben, da manche Sätze – wie z.B. *Tempo di Borea* und ihr *Double* sowohl die früheren, als auch die späteren Notationseigenheiten Bachs aufweisen.

Der Ansatz Fanselaus, diverse Weimarer Kantaten wie zum Beispiel die Kantate *Ich hatte viel Bekümmernis (per ogni tempo)* BWV 21 in diesem Zusammenhang zu betrachten,⁵² wird in dieser Studie als besonders wichtig eingestuft, da gerade diese Kantate aus musikalischen Gründen in der Nähe der *Sei Solo* wie auch dem *Concerto* d-Moll op. 3/11 RV 565 *Con due Violini e Violoncello obbligato* aus *L'Estro Armonico* zu sehen ist. Dies könnte Bach über seinen Schüler und Gönner Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar (†1. August 1715) im Juli 1713 erhalten haben.⁵³ Bezüglich der Weimarer Kantaten spricht Fanselau in diesem Zusammenhang von einer Indizienlage, die er sich durch weitere Befunde vervollständigt wünscht.⁵⁴

⁵¹ Vgl. Anhang I a, S. 44; Anhang I b, S. 57; Anhang I c, S. 65.

⁵² Vgl. Fanselau 2000, S. 327/328; siehe auch Teil II, Kap. 2.1, S. 25 ff.

⁵³ Vgl. Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt a. M. 2000: Fischer, S. 566.

⁵⁴ Fanselau 2000, S. 331.

Teil II.

Visuell wahrnehmbare Anordnungen in den 'Sei Solo'

Im Gesamtwerk der *Sei Solo* sind neben der alternierenden Anlage und der Komplexität der Grundtonordnung der sechs Teilwerke noch diverse weitere visuelle Auffälligkeiten zu konstatieren, die dazu Anlass geben, mögliche Gründe aufzuzeigen. Zu den hervorste-
chendsten, unschwer festzustellenden gehören:

1. Ein (bewusst?) in Kauf genommener Notationsfehler in *Ciaccona* d-Moll.
2. Bildlich wahrnehmbare Aufeinanderbezogenheit von diversen Satzpaaren.
3. Ein melodisch dreimal wörtlich wiederkehrender Takt.
4. Punktsymmetrisch gestaltete musikalische Elemente.
5. Die auffällig oft auftretende Proportion von 2:1 als strukturgebendes Gestaltungsmittel (Anhang III).

1 Ein schriftbildlicher Sonderfall: Ciaccona d-Moll

Visuell wahrnehmbare Anordnungen in den *Sei Solo* lassen sich am klarsten erkennen, wenn die 32 Sätze *quasi von oben* betrachtet werden, also z.B. durch Fokussierung auf Merkmale eines Stückes, die sofort ins Auge stechen. Dies trifft in mehrerer Hinsicht auf *Ciaccona* d-Moll zu:

1. Als Satz nach der abschließenden *Giga* bildet *Ciaccona* d in *Partia 2^{da}* d-Moll einen Epilog.
2. Die Satzüberschrift *Ciaccona* ist grafisch gestaltet:⁵⁵ Die Form des ersten Großbuchstaben «C» ist in Form eines Kreises gehalten und bei einer hohen Auflösung erkennt man, dass dazu zwei Federansätze notwendig waren. Dazu kommt offensichtlich der Zusatz eines weiteren Kleinbuchstaben «c». Anna Magdalena Bach nimmt in ihrer Abschrift auf diese Bildlichkeit in einer eigenen, wenn auch vom Original abweichenden Bildlichkeit stilisierend Bezug.⁵⁶

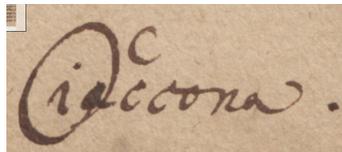


Abb. 1.1: *Ciaccona*, Schreibweise J. S. Bach, in: Sven Hiemke (Hg.) (= Facsimile der autographen Handschrift in der Staatsbibliothek zu Berlin/Preußischer Kulturbesitz) 2006 und http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001955 (Zugriff: 22.08.2013).

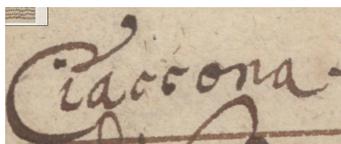


Abb. 1.2: *Ciaccona*, Schreibweise Anna Magdalena Bach, in: http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001199 (Zugriff: 22.08.2013).

3. Die musikalische Notation von *Ciaccona* d ist formal im eigentlichen Sinn ein Notationsfehler, da der Satz mit zwei Vierteln im Auftakt beginnt, der aber nicht durch die Schlussnote ergänzt wird. Der Satz hat einen vollständigen Schlusstakt. Auch

⁵⁵ Der Kritische Bericht (S. 10, Seitenende) thematisiert dies nicht.

⁵⁶ Vgl. Heinrich Poos: „J. S. Bachs Chaconne für Violine solo aus der Partita d-Moll, BWV 1004. Ein hermeneutischer Versuch“, in: Günter Wagner (Hg.), *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preussischer Kulturbesitz*, 1993, S. 151–203, hier S. 194–196. Die Schreibweise ist daher im Folgenden *Ciaccona*.

dieses wird von Anna Magdalena Bach originalgetreu übernommen und findet sich auch in Quelle C. Dieser *Fehler* ist insofern bedeutsam, als sich dadurch die Zahl der Takte nicht eindeutig festlegen lässt.

4. *Ciaccona* d ist der einzige unter den diversen dreiteiligen Sätzen, der drei verschiedene Teile aufweist. Alle anderen dreiteiligen Sätze haben zwei identische (*Fuga* C-Dur oder *Gavotte en Rondeaux* E-Dur).

Zu Punkt 1: Es ist in Bachs Werk in Bezug auf die Behandlung der Form Partia/Partita/Suite fast durchgehend feststellbar, dass eine Gigue/Giga den Schluss des Werkes/Teilwerkes bildet. Zwar gibt es vereinzelt noch einen Satz nach einer Gigue/Giga, jedoch sind diese Sätze meist in einem bewegten Duktus gehalten (siehe Abb. 1.3). *Ciaccona* d hingegen überbietet die gesamten Sätze der *Partia 2^{da}* an Taktlänge und Schwere.



Abb. 1.3: *Clavierübung II, Französische Ouverture* BWV 831, Schlusssatz *Echo*, in: Philippe Lescaat (Hg.): *Johann Sebastian Bach. Clavier Übung - 2^e partie* (= Collection Dominantes, Facsimile Jean-Marc Fuzeau), Courlay 1992 und http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/82/IMSLP71298-PMLP02955-9641-PMLP02954-Bach_-_Clavier_Ubung_II.pdf (Zugriff: 22.08.2013).

Zu Punkt 2: Die grafisch gestaltete Satzüberschrift konnte bereits in einer Hausarbeit⁵⁷ als bedeutungstragendes Element von *Ciaccona* d erkannt werden, über das diese mit dem emblematisch gehaltenen *Canone doppio sopr' il Soggetto* BWV 1077 kontextuell verbunden ist. Als Verdeutlichung folgt das Résumé dieser Hausarbeit:

Résumé: In BWV 1077 ist das Epigramm *Christus Coronabit Crucigeros* (= Christus wird die, die das Kreuz tragen, krönen), eines von drei Elementen des emblematisch gestalteten Kanons. Es wird durch seine grafische Gestaltung in Alliteration und deren

⁵⁷ Vgl. Andrea Dubrauszky-Bossert (SS 2012): „Barocke Emblematisierung und Paratext als Elemente einer an Schriftbildlichkeit orientierten Musikanalyse?“, S. 33-34, in: Institutskolloquium Prof. Dr. Elena Ungeheuer (Ltg.), *Schrift und Notat in der Musik*.

Orthographie (drei Großbuchstaben «C») im Verbund Emblem–Widmung quasi plastisch herausgestellt. Die darin liegende Aussage „Kreuz und Krone sind verbunden“⁵⁸ findet ihr Korrelat im musikalischen Notat: (1) Durch die Verwendung der musikalisch-rhetorischen Figur des Passus duriusculus (Kreuz- und Leidenstopos), (2) durch die hieraus resultierende Dialektik von Einheit und Verschiedenheit in Einem (formuliert durch das christliche Paradoxon der Verbindung von „Kreuz und Krone“) sowie (3) durch die kanonische Satztechnik als Metapher für die Aufforderung, Christus nachzufolgen. Es handelt sich also verbal und non-verbal (musikalisch-rhetorisch) um dieselbe Aussage des Leidens und Sterbens Christi für den Menschen verbunden mit der Aufforderung an den Menschen, sein Kreuz (Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, Angst, Not)⁵⁹ auf sich zu nehmen und ihm nachzufolgen.

Canone doppio sopr' il Soggetto.

Symbolon
Christus Coronabit Crucigeros
Lipsiae d. 15. Octobr. 1747.

Domino Passerifori
discere notulis commens.
danna se volebat
J. S. Bach.

Abb. 1.4: BWV 1077, Stammbucheintrag

Während der angedachte Ort des musikalischen Notats im Kanon über *inscriptio* und *subscriptio* des Emblems verbalisiert wird und im Notat seine musikalische Entsprechung findet, ist in *Ciaccona* d die Beziehung zwischen der grafischen Gestaltung der Satzüberschrift und dem Notat durch die fehlende Verbalisierung noch offen. Doch hier kumulieren zum einen vor dem geschichtlichen Hintergrund verschiedene, auf einen Lamento-Charakter verweisende Elemente wie eine relativ konsequent geführte ostinate Bassstimme (Italien) in Verbindung mit einer dreiteiligen Anlage (England/Frankreich, dort als Ab-

⁵⁸ Text der Kantate BWV 12 *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* in Satz 5. Vgl. auch Heinrich Poos: „Kreuz und Krone sind verbunden“, in: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.), *Johann Sebastian Bach. Die Passionen* (= Musik-Konzepte Bd. 50/51), München 1986, S. 3–85 und ders.: „Christus Coronabit Crucigeros. Ein hermeneutischer Versuch über einen Kanon Johann Sebastian Bachs“, in: Walter Blankenburg und Renate Steiger (Hg.), *Johann Sebastian Bach. Theologische Bach-Studien I* (= Beiträge zur theologischen Bachforschung), Stuttgart-Neuhausen 1987: Carus, S. 67–97.

⁵⁹ Pleonasmus des ersten Chorsatzes in BWV 12.

folge Dur/Moll/ Dur) oder die krönende Schlussfunktion (England).⁶⁰ Zum anderen verwendet Bach, neben zahlreichen weiteren Beispielen für Kompositionen mit einem Passus duriusculus und ähnlichen textlichen Aussagen,⁶¹ in Satz 3 des *Capriccio über die Abreise des geliebten Bruders* BWV 992 den gleichen Bass in Es-Dur wie später in *Ciaccona* d. Die Satzbezeichnung lautet dort: (*Adagiosissimo. Allgemeines Lamento der Freunde*). Durch den grafisch gestützten Paratext in der Satzüberschrift *Ciaccona* und seine Entsprechung zur inscriptio des Kanons und die musikalischen Gemeinsamkeiten wird man auf weitere Kontexte zwischen Kanon und *Ciaccona* aufmerksam und kann insgesamt folgende konstatieren:

- Die dreimalige grafische Hervorhebung des Buchstaben «c», die rhetorische Figur der Alliteration.⁶²
- Das Wort „Coronabit“ im Kanon und die Kreisform des ersten Buchstaben in der Satzüberschrift *Ciaccona* als Symbol für eine corona, perfectio.
- Die musikalisch-rhetorische Figur des Passus duriusculus.
- Das Satzmodell Passus duriusculus und diatonisches Tetrachord als Kontrapunkt, in *Canone I* gegenüber *Canone II*, in *Ciaccona* in den Takten 17 ff.
- Die Verwendung eines Basso ostinato und seine Verbindung zur Satzform Variation: Der Bass des Kanon sind die Fundamentalnoten von *ClavierUebung IV*, den sogenannten «Goldbergvariationen» in 32 Sätzen, *Ciaccona* d-Moll ist einer von 32 Sätzen der *Sei Solo*, beide Werkkomplexe beginnen auf dem Grundton «g».

*

Zu Punkt 3: Insbesondere aus Punkt 3 ergeben sich zwei Fragestellungen, deren Berücksichtigung aus Gründen der Nichtbeantwortbarkeit ihrer etwaigen Relevanz bislang wissenschaftlich ausgeklammert wurden. Die Bärenreiter Urtext-Edition setzt mit ihrer Zählung von 257 Takten ohne Begründung stillschweigend eine fehlende Viertelpause zu Beginn des Satzes voraus.⁶³

⁶⁰ Vgl. Michael von Troschke: „Chaconne“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil Bd. 2 (1995) Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler, Sp. 549-555, hier: Spalte 553/554.

⁶¹ BWV 12 *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, Angst und Not sind der Xristen Tränenbrot, die das Zeichen Jesu tragen* (Eingangschor und seine Parodie *Crucifixus* in der H-Moll-Messe BWV 232) in der originalen, grafisch gestützten Schreibweise Bachs: statt 'Christen' schreibt er 'Xristen'; BWV 4 *Christ lag in Todesbanden*, Satz 6 Versus 5: „Hie ist das rechte Osterlamm“; BWV 78 *Jesu, der du meine Seele* u.a.

⁶² In BWV 12 gibt es auch hierzu eine Entsprechung: Im Text von Satz 4 sind Inhalt und Alliteration des späteren Kanon bereits vorhanden und lauten: „Kreuz und Krone sind verbunden, Kampf und Kleinod sind vereint.“

⁶³ Vgl. J. S. Bach: *Sechs Sonaten und Partiten für Violine Solo* BWV 1001–1006, Günter Haußwald (Hg.) und Peter Wollney (Revision), Notenausgabe BA 5116, Kassel 1958/2001: Bärenreiter.

Zum Einen steht dadurch zur Diskussion, wie dieser erste Takt zu bewerten ist. Da *Ciaccona* d im Sarabanden-Rhythmus steht, erscheint der Beginn auf der zweiten Zählzeit in jedem Fall als gerechtfertigt. Es ist jedoch auffällig, dass Bach nicht ausdrücklich zu Beginn eine Pause notiert hat, wie es z. B. in *Fuga* a-Moll oder *Preludio* E-Dur der Fall ist. Hinzu kommt, dass es sich ja dezidiert um eine Reinschrift und kein Kompositionsexemplar handelt. In einer Fallstudie⁶⁴ wurden eine größere Anzahl Bachscher Sarabanden untersucht und es zeigte sich, dass diese in *Ciaccona* d verwendete Setzung eine Ausnahme darstellt. Von 47 untersuchten Sarabanden und Sarabanden-Stücken sind mit Ausnahme der *Ciaccona* nahezu alle korrekt notiert. In einem Fall ist ein Achtel zu wenig,⁶⁵ in zwei weiteren ein Achtel bzw. ein Sechzehntel zuviel vorhanden,⁶⁶ bei keiner der genannten Ausnahmen aber ergeben die fehlenden oder überschüssigen Notenwerte vollständige Zählzeiten wie in *Ciaccona*. In der Bärenreiter Urtextausgabe wird der unvollständige Takt als Takt 1 gezählt. Mit diesem als vollständigem Takt gerechnet hat der Satz 257 Takte, über eine fehlerhaft notierte Auftaktsituation ergäben sich nur 256 Takte. Sowohl in Quelle B als auch in Quelle C findet sich die Schreibweise des Autograph: keine Pause zu Beginn und Volltakt am Satzende.

Zum Zweiten hat dies Konsequenzen für die Erhebung einer Gesamtanzahl von Takten dieses Teilwerkes und somit des Gesamtwerkes und dessen numerisch-architektonischer Mitte. Das Beispiel Tartini zeigte bereits, dass Komponisten mit der numerischen Ebene einer Komposition umgegangen sind.

Beide Fragestellungen haben als Unterpunkte der Beurteilung von Wahrnehmungen Relevanz für die Diskussion von Auswirkungen und Konsequenzen einer daraus resultierenden, weitergehenden analytischen Werkbetrachtung und werden in den folgenden Kapiteln immer wieder konkret benannt werden.

Zu Punkt 4: Durch ihre Anlage von Minore–Maiore–Minore mit Höhepunkt einer dreistimmigen, akkordischen Sechzehntel-Emphase im Maiore-Teil impliziert *Ciaccona* d-Moll eine symmetrische Konzeption.

Bereits durch diese vier Punkte wird *Ciaccona* d-Moll als ein zu fokussierender Satz ausgewiesen, der eingehendere Betrachtung erfahren muss. Angesichts der bereits konstatierten vielgestaltigen Symmetrie der Grundtonanordnung der *Sei Solo* erwächst – spätestens nach Punkt 4 der Beobachtungen in *Ciaccona* d-Moll – die Notwendigkeit einer näheren Beschäftigung unter dem Aspekt Symmetrie. Es ist demnach erstens zu untersuchen, ob der gesamte Zyklus analog der Grundtonkonstellation ebenfalls eine symmetrische Konzeption aufweist und zweitens wie die in *Ciaccona* d-Moll befindlichen, in Richtung Symmetrie weisenden Auffälligkeiten zu bewerten sind.

⁶⁴ Siehe Anhang II, S. 66-68.

⁶⁵ BWV 1025/5, Anhang II, S. 68.

⁶⁶ BWV 965/4, Anhang II, S. 68 und 829/4, Anhang II, S. 66.

2 Symmetrisch konstituierte Grundtonfolge der sechs Teilwerke als Implikation für eine Symmetrie des Gesamtwerkes?

In der Tonfolge g-a-h-c-d-e des Hexachords auf g stehen sich h und c, a und d sowie g und e punktsymmetrisch gegenüber.⁶⁷ Durch Bachs Anordnung der sechs Teilwerke in die Tonartenfolge g-h-a-d-C-E bedeutet dies:

- Die erste Werkhälfte (zwei Sonaten/eine Partia) in der Grundtonartenfolge g-h-a steht der zweiten Werkhälfte (zwei Partien/eine Sonata) in der Grundtonartenfolge d-C-E symmetrisch gegenüber.
- Das gleiche symmetrische Prinzip gilt für die Grundtonartenfolge der drei Sonaten in g-a-C den drei Partien in h-d-E gegenüber.
- Durch die Grundtonartenanordnung existiert also sowohl eine Symmetrie der beiden Werkhälften wie auch der beiden Gattungen zueinander.
- Beide dieser Anordnungen (Zwei Werkhälften in der Abfolge der Teilwerke nach der Reihenfolge des Autographs/Zwei getrennte Gattungen, entsprechend der Reihenfolge des Autographs) stehen in Krebsumkehrung zueinander, sind also gleichzeitig horizontal wie vertikal gespiegelt und ergeben *verbildlicht* ein Kreuz.
- In der Reihenfolge des Autographs und hier in komplementärsymmetrischer Anordnung hat jede Werkhälfte zwei gleiche Gattungen und eine davon abweichende: Zwei Sonaten und eine Partia stehen einer Sonata und zwei Partien gegenüber: $\mathbf{3} + \mathbf{3} = (\mathbf{S} + \mathbf{P} + \mathbf{S}) + (\mathbf{P} + \mathbf{S} + \mathbf{P}) = [\mathbf{2}(\mathbf{S}) + \mathbf{1}(\mathbf{P})] + [\mathbf{1}(\mathbf{S}) + \mathbf{2}(\mathbf{P})]$.
- Die Grundtonfolge setzt sich aus zwei Tonschritten (große Terz und Ganzton) zusammen. Sie ergibt in Gestalt der Bezugsgröße Ganzton die Konstellation 2+1 (g-h-a) gegenüber 1+2 (d-c-e).

2.1 Anordnungen von Satzpaaren

Die Frage einer gesamtsymmetrischen Anlage wird durch die symmetrisch angeordneten Grundtöne impliziert. Dies kollidiert allerdings mit folgender Beobachtung: Um die

⁶⁷ Vgl. Fanselau 2000, Sackmann 2005 und Hiemke 2006.

dreiteilige *Ciaccona* sind je zwei Satzpaare in gleicher Entfernung der Satzposition innerhalb der Satzzählung des Gesamtwerkes vor wie nach *Ciaccona* mit den jeweils gleichen kompositorischen Mitteln ausgestattet, ausgehend von der bildlichen Wahrnehmung. Für die beiden aufeinander folgenden Sätze *Allegro* a-Moll (Ende der *Sonata 2^{da}* a-Moll) und *Allemanda* d-Moll (Beginn der *Partia 2^{da}* d-Moll) sind als Gemeinsamkeiten festzustellen:

- Metrisch: Ausgeprägte Sechzehntelmotorik im Zweiermetrum.
- Rhythmisch: Längere Figura corta-Abschnitte.
- Motivisch: Gleiche Spielfiguren, in *Allegro* a mit Änderung der Bewegungsrichtung – wie in T. 17, in *Allemanda* d ohne – wie in T. 14 (rechteckige Markierung).
- Satzstrukturell: Sequenzierung der Spielfiguren in Gegenrichtung (*Allemanda*, T. 19 gegenüber *Allegro*, T. 11/12, 20/3) gefolgt von einer Sechzehntelkette in gleicher Bewegungsrichtung (T. 19/20 gegenüber 11/12/13) (runde Markierung).

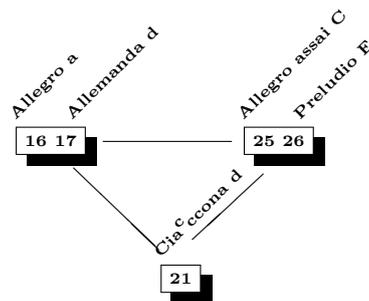
Abb. 2.1: *Allegro* a-Moll – *Allemanda* d-Moll

Neben individuellen, möglicherweise sogar auffälligeren, kompositorischen Merkmalen jeder der beiden Sätze ist eine signifikante Häufigkeit der Abfolge von  als konstantem Element in diesen beiden Sätzen vorhanden. Dies erscheint in keinem weiteren Satz der *Sei Solo* mit Sechzehntelbewegung so ausgeprägt; die Plausibilität der Aufeinanderbezogenheit beider Sätze wird in der Koppelung ihrer kompositorischen Mittel evoziert.

Das gleiche kompositorische Vorgehen betrifft auch die beiden wiederum aufeinander folgenden Sätze *Allegro assai* C (Ende *Sonata 3^{za}* C-Dur) und *Preudio* E (Anfang *Partia 3^{za}* E-Dur). Auch hier finden sich in auffälliger Häufung die gleichen kompositorischen Mittel: beide Male $\frac{3}{4}$ Takt, in den ersten Takten Achtel und Sechzehntel, gefolgt von weiten Strecken, die überwiegend aus Sechzehnteln, Bariolage-Figuren, latenter Zweistimmigkeit

Zusammenfassend ist als verbindendes Element für den Einstieg in eine Symmetriediskussion festzuhalten:

Beide Paare, *Allegro a* und *Allemanda d* wie *Allegro assai C* und *Preludio E*, haben bestimmte, das jeweilige Paar verbindende kompositorische Mittel, die einen gesamten Satz durchziehen und die durch diese auffällige Kumulation eine Andersartigkeit gegenüber weiterer Verwendung der gleichen kompositorischen Mittel in anderen Sätzen erreichen. Der Satz, den diese beiden Satzpaare symmetrisch umschließen, ist die dreiteilige *Cia^cccona d*. Es ergibt sich folgende Grafik:



Erste Weiterführung – Cia^cccona d-Moll

Durch die Anordnung der Satzpaare 16/17 und 25/26 um ihre Mitte, die singular dreiteilige *Cia^cccona d*, dem 21. Satz, wird der Eindruck vermittelt, dieser Satz sei eine asymmetrische Spiegelachse. Eine Recherche in diese Richtung führte zu keinem Ergebnis. Dem steht jedoch eine nächste Beobachtung entgegen: Auch zwischen *Cia^cccona d*, dem Schlusssatz der *Partia 2^{da}* und ihrem nachfolgende Satz *Adagio C* besteht eine Beziehung sowohl über das Metrum des $\frac{3}{4}$ Taktes wie auch die Struktur der Punktierung, die in *Adagio C* bis auf drei Stellen fast durchgehend erklingt, in *Cia^cccona d* Kennzeichen der Takte 8 bis 25 ist.



Abb. 2.4: *Cia^cccona d*-Moll, Takt 8-26



Abb. 2.5: *Adagio* C-Dur, Beginn

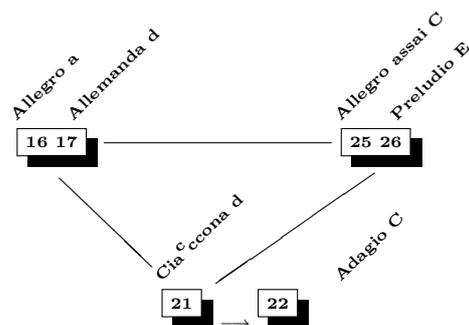
Über diese Elemente hinaus sind beide Sätze noch in der melodischen Form der Punktierungen, in Art einer Parodie, miteinander verbunden: Die in *Ciaccona* d in Takt 10 beginnende Tonfolge g'-f'-g'-b'-a'-g' und ihre Sequenzierungen (Takt 10 bis 12 und 14/15) erklingt in Takt 11 als kadenzierender Einschnitt in Sextparallelen. In *Adagio* C wird nach 26 Takten mit eben dieser melodischen Form die erste wirkliche C-Dur Kadenz erreicht. Die zweitunterste Stimme der Sextparallelen von Takt 11 der *Ciaccona* erklingt wörtlich eine Oktave höher in Takt 26 des *Adagio* C und mündet in Takt 27 in einen C-Dur-Akkord. Der zuvor erklingende Teil des Satzes weicht seiner Grundtonart fast schon systematisch aus, was sich bereits nach wenigen Anfangstakten ankündigt.



Abb. 2.6: *Ciaccona*, Takt 7-11 und *Adagio* C-Dur, Takt 25-29.

Unter diesem Aspekt sind nicht nur die Satzpaare 16/17 und 25/26, sondern auch 21/22 durch jeweils gleiche kompositorische Mittel deutlich aufeinander bezogen. Davon sind in den Sätzen 16/17, 25/26 und 22 diese spezifischen Eigenheiten im Satz weitgehend durchgehalten, in *Ciaccona* d nur in den Variationen drei, vier, fünf und sechs.

In grafischer Darstellung:



Es war zu sehen, dass bereits drei Paare in der Konstellation Ende/Anfang (Schlusssatz eines Teilwerkes – Eröffnungssatz eines Teilwerkes) durch bestimmte, das jeweilige Paar verbindende kompositorische, auffällig kummulierende Elemente miteinander verbunden sind. Eine symmetrische Anordnung im Sinn der Grundtonkonstellation der sechs Teilwerke ist jedoch nicht vorhanden.

Die systematische Untersuchung des Gesamtwerkes auf die Beobachtung dieser Befundlage hin ist Teil der vorliegenden Studie und führte zu folgenden Ergebnissen:

Zweite Weiterführung – Adagio g-Moll und Grave a-Moll

Zwei weitere Sätze der *Sei Solo* befinden sich ebenso durch verbindende kompositorische Elemente in Paarkonstellation. Es sind dies die eröffnenden Sätze der *Sonata 1^{ma} und 2^{da}*, *Adagio g* (1) und *Grave a* (13). Sie haben nicht nur die selbe Satzstruktur in Anlehnung an eine Sinfonia, wie Bach sie in diversen Weimarer Kantaten als instrumentale Einleitung verwendete, sondern sie sind darüber hinaus noch durch zitatenähnliche melodische Wendungen miteinander verbunden.

Das wichtigste gemeinsame Kennzeichen ist jedoch der erste Takt des *Adagio g* mit seinem Bezug zu Kantate BWV 21 *Ich hatte viel Bekümmernis* als Dialog zwischen Christus und der Seele, als Braut und Bräutigam im Sinne der mittelalterlichen „Unio mystica“⁷⁰ und hier speziell zur melodischen Wendung der Takte 15 bis 17 aus Nr. 8, *Duetto* (Abb. 2.7). Der betreffende Textabschnitt ist der der „Unglückshöhle“, der „wunden Seele“. Die Kantate BWV 21 entstand in den Jahren 1713/14⁷¹. Während allerdings in *Adagio g* eine Entsprechung deutlich zu erkennen ist, erklingt sie im *Grave a* nur angedeutet (Abb. 2.8.).

Abb. 2.7: BWV 21, Duetto, Takt 15/16–17

⁷⁰ Diese bezog sich im Mittelalter zunächst auf die mystische Vereinigung des Menschen mit Gott, ein „Bewusstsein der unmittelbaren Gegenwart Gottes“ (vgl.: Bernard McGinn: *Die Mystik im Abendland*, aus dem Englischen übersetzt vom Original: *The presence of God*, 2010) oder auch Ulrike Bechmann: „Brautsymbolik. I. Brautmystik“ und Marianne Heimbach-Steins: „Brautsymbolik. II. Brautmystik“, in: Walter Jasper (Hg.): *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 2 (1994), Freiburg i. Br. – In Kantate BWV 21 rekurrierte Bach auf einen Text von Johann Arndt aus dessen Büchern *Vom Wahren Christentum*.

⁷¹ Vgl. Fanselau 2000. Dieser stellt sie in seiner Dissertation auf Grund von Notationseigentümlichkeiten zeitlich in die Nähe der *Sei Solo*: Siehe Teil I, Kap. 2.4 „Stichhaltigkeit der Überlieferung“, S. 13; Scan: Eulenburg Taschenpartitur ETP 1029.



Abb. 2.8: Beginn *Adagio* g-Moll, Takt 1 entspricht Beginn *Grave* a-Moll, Takt 1 und 2

Der gesamte Text dieses Satzes lautet:

gläubige Seele:	Christus:
<i>Komm, mein Jesu, und erquicke,</i>	<i>Ja, ich komme und erquicke</i>
<i>Und erfreu mit deinem Blicke.</i>	<i>Dich mit meinem Gnadenblicke,</i>
<i>Diese Seele,</i>	<i>Deine Seele,</i>
<i>Die soll sterben,</i>	<i>Die soll leben,</i>
<i>Und nicht leben</i>	<i>Und nicht sterben</i>
<i>Und in ihrer Unglückshöhle</i>	<i>Hier aus dieser wunden Höhle</i>
<i>Ganz verderben?</i>	<i>Sollst du erben</i>
<i>Ich muß stets in Kummer schweben,</i>	<i>Heil! durch diesen Saft der Reben,</i>
<i>Ja, ach ja, ich bin verloren!</i>	<i>Nein, ach nein, du bist erkoren!</i>
<i>Nein, ach nein, du hassest mich!</i>	<i>Ja, ach ja, ich liebe dich!</i>
<i>Ach, Jesu, durchsüße</i>	<i>Entweicht, ihr Sorgen,</i>
<i>mir Seele und Herze,</i>	<i>verschwinde, du Schmerze!</i>
<i>Komm, mein Jesus, und erquicke</i>	<i>Ja, ich komme und erquicke</i>
<i>Mit deinem Gnadenblicke!</i>	<i>Dich mit meinem Gnadenblicke!</i>

Eine weitere Gemeinsamkeit dieser beiden Sätze ist eine zitatähnliche melodische Wendung, die folgendermaßen lautet:



Abb. 2.9: Entsprechung *Adagio* g-Moll, Takt 9/10 – *Grave* a-Moll, Takt 2/3

Die Sonaten g-Moll, a-Moll und die Kantate BWV 21 weisen neben dem melodischen Material der „Unglückshöhle“ auch Gemeinsamkeiten zu Antonio Vivaldis *Concerto d-Moll op. 3, 11* RV 565 *Con due Violini e Violoncello obbligato*⁷² aus *L'Estro Armonico*

⁷² Antonio Vivaldi, *L'Estro Armonico, Concerto d-Moll Con due Violini e Violoncello obbligato* op. 3, 11 RV 565, Eulenburg Leipzig/Wien, ETP 750.

auf. Die Chorfuge des Eingangschors der Kantate BWV 21 ist sehr nahe verwandt mit dem letzten Satz des Concerto von Vivaldi und dem Soggetto von *Fuga Allegro g*.⁷³

Der zweite Satz von Vivaldis Concerto ist eine Fuge, die zweiten Sätze der Sonaten g-Moll und a-Moll ebenso. Die Fugensoggetti g- wie a-Moll lassen sich direkt aus dem Fugensoggetto des Concerto herleiten. Die Tonarten g-Moll und a-Moll stehen im Quintverhältnis zu d-Moll.



Abb. 2.10: Soggetto der Fuga des *Concerto op. 3, 11* von Antonio Vivaldi



Abb. 2.11: Soggetti der *Fuga Allegro g-Moll* und *Fuga a-Moll*

1. *Fuga a*, die zweite Fuge enthält Informationen der ersten Hälfte des Fugensoggetto von Vivaldi:
 - das rhythmische Element zu Beginn der Fuge $d^\circ-e^\circ-f^\circ$ entsprechend in Fuga a-Moll $e''-dis''-e''$ einschließlich des Soggettobeginns,
 - die Terzschriftprogression der Gerüsttöne $d^\circ-f^\circ-e^\circ-g^\circ-[\dots]-f^\circ$ des ersten Taktes entspricht als $a'-c''-h'-d''-c''$ dem zweiten Takt des Soggetto a-Moll.
2. *Fuga Allegro g*, die erste Fuge enthält Informationen der zweiten Hälfte des Fugensoggetto von Vivaldi:
 - die Progression der absteigenden Terzschrift $g^\circ-e^\circ-f^\circ-d^\circ$ der letzten Viertel des ersten Taktes und der ersten Viertel des zweiten Taktes entsprechend als $c''-a'-b'$ (Ende Dux) [...] g' (Beginn Comes) einschließlich der Verankerung auf der gleichen Zählzeit,
 - den Beginn des Soggetto,
 - den Beginn des Kontrapunkts als Weiterführung des Soggetto bei Vivaldi und Bach.

⁷³ Vgl. Wolff 2000, Zeittafel, S. 567. Da Bach Musik von Antonio Vivaldi frühestens im Juli 1713 oder im Februar des Jahres 1714 durch seine Förderer und Schüler Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar erhalten haben kann, ist dies ist nach Ansicht der Verfasserin durch die verwandten kompositorischen Mittel ein starkes Indiz für die von Fanselau propagierte gleiche Entstehungszeit der Kantate wie der Sonaten g-Moll und a-Moll. Vgl. Fanselau 2000, S. 9.

3. Die Repetitionen der Concerto-Fuge erklingen in *Fuga Allegro g* im Soggetto, in *Fuga a* im Kontrapunkt, der den Comes beendet, und sind in *Fuga Allegro g* prägendes Element.

Der langsame Satz des Concerto hat Siciliano-Rhythmus, der dritte Satz der *Sonata 1^{ma}* g-Moll heißt *Siciliana*. Diese Sonata weist in der Gestaltung der Sätze wie der Satzbezeichnungen einige augenfällige Ähnlichkeiten zum Concerto von Vivaldi auf. So sind in *Fuga Allegro g*, teilweise auch in *Fuga a*-Moll, diverse wörtliche Entsprechungen zu *Fuga d* von Vivaldi wahrnehmbar. Die Fortsetzung der Repetitionen in Seufzermotivik des Vivaldisatzes erklingt in Takt 30 bis 32 der *Fuga Allegro g* nahezu wörtlich wieder, die Kadenz nach d-Moll dehnt Bach um 10 Takte. Bei beiden Sätzen folgt danach eine ausgedehnte Sechzehntel-Passage.

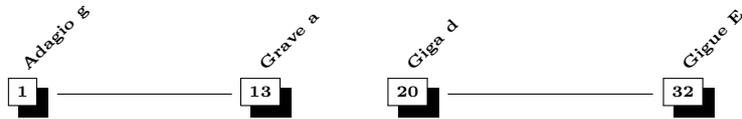
Abb. 2.12: Vivaldi op. 3/11, letzter Satz *Allegro*

Abb. 2.13: *Fuga Allegro g*-Moll, Takt 30-42

Der Beginn des *Allegro* von Vivaldi (Violine II) entspricht in Dur dem Bachschen Thema im Sopran der Chorfuge aus der Kantate (BWV 21, 2).

Abb. 2.14: BWV 21, 2, Chorfuge

Zurück zur Symmetriediskussion: Beide eröffnenden Stücke stehen zwar nicht in Wechselbeziehung zu Anfang und Ende, haben jedoch als architektonisch gegenüberliegende Sätze die beiden einzigen Giguen, *Giga d* und *Gigue E*, von denen letztere das Ende des Gesamtwerkes markiert. Dies verdeutlicht folgende Grafik:



Auch *Giga d* (20) und *Gigue E* (32) sind sich in ihrer Satzanlage sehr ähnlich, doch findet sich in *Giga d* mehr Linearität, während in *Gigue E* mehr Akkord-Arpeggien erklingen. Der Beginn beider Sätze hat die gleiche Thematik mit einleitender Achtelbewegung und sich anschließender Sechzehntelmotorik und die Kopfmotive bilden zu einander andeutungsweise einen Krebs.

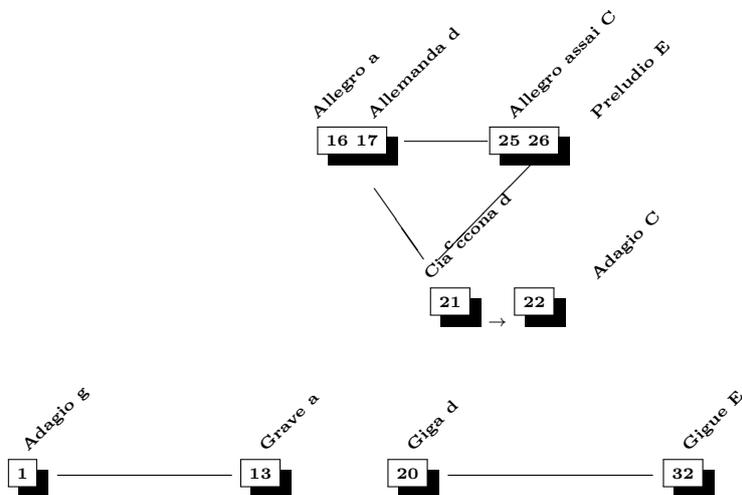


Abb. 2.15: *Giga d*-Moll



Abb. 2.16: *Gigue E*-Dur

In der folgende Darstellung sind die bisherigen Beobachtungen zusammengefasst:



Eine Besonderheit dieser vier Stücke ist, dass sie an der Mittelachse des Gesamtwerkes einander symmetrisch gegenüberstehen und dabei durch das erste und das letzte Stück der *Sei Solo* das Gesamtwerk umspannen. Ihre Tonarten bilden als Grundtöne die vier leeren Saiten der Violine ab und stehen in Symmetrie zueinander: g-a spiegelt sich in d-e.

Zwischenergebnis: Geht man rein von der Untersuchung visueller Gegebenheiten des Notats, also von seinem Schriftbild, aus, sind die bisherigen Beobachtungen ohne weiteres nachvollziehbar. In fünf Satzpaaren ist eine deutliche kompositorische Aufeinanderbezogenheit im Hinblick auf die Faktur der jeweiligen Sätze zu konstatieren. Jedoch ergibt sich noch eine Unklarheit bezüglich der Symmetrie: Während die Satzpaare 1/13 mit 20/32 an der Mittelachse in Symmetrie stehen, sind die Paare 16/17, 25/26 zu *Ciaccona* d (21) symmetrisch angeordnet, die aber mit ihrem nachfolgenden Satz *Adagio* C (22) verbunden ist. Alle fünf Paare befinden sich bezeichnenderweise an einem Übergang von einem Teilwerk zu einem anderen und haben dadurch den Bezugspunkt Ende/Anfang oder Anfang/Ende. Nr. 16/17, 25/26 und 21/22 sind jeweils zwei benachbarte Sätze.

Dritte Weiterführung – *Siciliana/Presto* der Sonata g-Moll

Eine Paarkonstellation, die sich nicht auf die Satzstruktur, sondern auf formalen Zusammenhalt bezieht, betrifft die Sätze *Siciliana* und *Presto* der Sonata g-Moll (3 und 4).

Siciliana und *Presto* der Sonata g-Moll sind nur über ein Segno-Zeichen von einander getrennt, wohingegen andernorts die nächsten Sätze jeweils mit einer neuen Zeile beginnen. Dieser attacca-Übergang (keine Fermata) unterscheidet sich z.B. von den Sätzen der *Partia 1^{ma}* h-Moll und den Übergängen in ihre *Doubles*. Dies ist insofern als eine Besonderheit anzusehen, weil durch die eingangs besprochene Quellenlage ersichtlich wird, dass Bach hier offensichtlich in einem früheren, aber nicht mehr vorhandenen Notat⁷⁴, zwei getrennte Sätze vorgesehen hatte, in seiner 1720 erfolgten Reinschrift aber (Abb. 2.17) zu einer Einheit zusammenfügte.⁷⁵



Abb. 2.17: Übergang *Siciliana* B // *Presto* g, Siehe auch Anhang I a, S. 8

http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001955
(Zugriff: 22.08.2013).

⁷⁴ Vgl. Fanselau 2000, S. 9.

⁷⁵ Vgl. nochmals Anhang I a, S. 8; Anhang I b, S. 52; Anhang I c, S. 62/63.

Bei den Sätzen *Menuet I* und *Menuet II* der *Partia 3^{za}* E-Dur (29/30) ist Ähnliches festzustellen. Nach *Menuet II* gibt es im Autograph keinen da Capo-Verweis für *Menuet I*. Weder Quelle C noch Quelle B weichen hiervon ab. Anna Magdalena kopiert die Reinschrift ihres Mannes wo es geht genauestens, sogar in der Raumaufteilung, in zusätzlich angefügten Systemen oder aber bei Anordnung und grafischer Gestaltung von Buchstaben diverser Satzüberschriften.



Abb. 2.18: *Menuet I/II* E-Dur ohne da Capo-Verweis

http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001955
(Zugriff: 22.08.2013).



Abb. 2.19: Übergang *Menuet II/Bourée* E-Dur,

http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001199
(Zugriff: 22.08.2013).

Im Gegensatz dazu notiert Anna Magdalena in den *6 Suites a Violoncello Solo* die da Capo-Verweise.



Abb. 2.20: Suite C-Dur für Violoncello solo BWV 1007

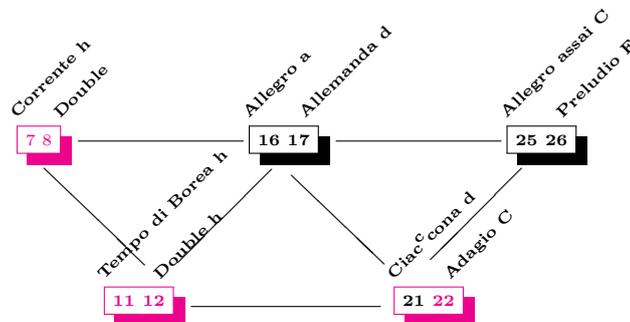
http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001200
(Zugriff 22.08.2013).

Da Bach im Werkganzen seiner Reinschrift selbst sehr genaue Anweisungen für die Satzübergänge angibt, wäre es tatsächlich fragwürdig, wenn er eindeutig ersichtliche Wendestellen explizit kennzeichnete, aber ausgerechnet die Anweisung *Menuet I da Capo* nicht vermerkte.

Die beiden Sätze *Siciliana* und *Presto* der *Sonata 1^{ma}* g-Moll stehen den beiden Menuetten der *Partia 3^{za}* E-Dur in zweifacher Hinsicht symmetrisch gegenüber: erstens über deren Position als Satzteile drei/vier und als dritt- und viertletzter Satz des Gesamtwerkes und zweitens über die Grundtonkonstellation der beiden Teilwerke, denen sie angehören: g spiegelt sich in E.



Conclusio: Als übergeordnete Gemeinsamkeit aller sieben bis dato besprochenen Satzpaare ist der Bezug zu Anfang/Ende und eine auffällige Gestaltung ihrer jeweiligen Verbindung festzustellen. Während jedoch fünf davon (1/13 gegenüber 20/32, 3/4 gegenüber 29/30 und 16 gegenüber 17) in Symmetrie an der Mittelachse des Gesamtwerkes in punkto ihrer Position wie ihrer Grundtöne stehen, bilden zwei Paare (25/26 und 21/22) nur als Konstellation 16/17 – 21 – 25/26 an der Achse 21 ein symmetrisches Konstrukt außerhalb der Mittelachse. Unter der Maßgabe der Verbindung von 21/22 könnte eine daraus ableitbare Frage sein, ob die zugehörigen architektonischen Gegenstücke (7/8 zu 25/26 und 11/12 zu 21/22) einen Zusammenhang aufweisen.



Beide Satzpaare *Corrente* und *Double Presto* sowie *Tempo di Borea* und ihr *Double* (Satz 7/8 und Satz 11/12) sind zwei von vier Satzpaaren in der Gestalt von Original und Double der *Partia 1^{ma}* h-Moll, deren Suitensätze sich zu ihren *Doubles* über ein Verhältnis von Gleichheit versus Verschiedenheit definieren: gleiches harmonisches Gerüst, aber Punktierung und Triolen gegenüber duolischer Bewegung mit durchgehaltener Zweierbindung (*Allemanda* und *Double*), akkordische Dreiklangsbewegung gegenüber linearer Sechzehntelbewegung (*Corrente* und *Double*) und akkordische Achtelbewegung gegenüber linearer Dreiklangsbewegung im $\frac{9}{8}$ Takt (*Sarabande* und *Double*).

Vierte Weiterführung – Tempo di Borea h-Moll und ihr Double

Bei einer hypothetischen Annahme einer Symmetrie an der Mitte des Werkganzen hätten *Ciaccona* d-Moll (21) und *Adagio* C-Dur (22) als symmetrische Gegenstücke die Sätze 11/12, die beiden Endsätze der *Partia 1^{ma}* h-Moll: *Tempo di Borea* und ihr *Double*. Zum Satzpaar 25/26 (*Allegro assai* C-Dur und *Preludio* E-Dur) wäre das Satzpaar 7/8 komplementär.

Satz 11, *Tempo di Borea*, ist ein Satz, dessen typischer Tanzcharakter sehr deutlich zum Ausdruck kommt. Gleichwohl handelt es sich um einen stilisierten Tanzsatz, denn eine erste Abweichung findet sich in der unregelmäßigen Anlage des Satzes, der das Verhältnis von 20 (Teil 1) zu 48 (Teil 2) Takten aufweist, also eine Proportion von 5:12 hat.⁷⁶ Sieht man einmal von der Stilisierung eines Tanzsatzes ab, fällt auf, dass in Takt 17 die stetige Bewegung des Satzes unvermittelt in einem Haltepunkt, quasi als eine Art Interpunktion, mündet und den ersten Teil mit einem gänzlich neuen Element, einer Bindung über zwei Takte und sich anschließender Kadenz, in Takt 20 abschließt. Die erste Achttaktigkeit wird durchbrochen von einer Folge der *Figura corta* in absteigenden Dreiklängen und einer sich anschließenden aufwärtsstrebenden Tonleiter als Hinführung zu einem Trugschluss. Das rhythmisch-melodische Element dieses Trugschlusstaktes wird im nachfolgenden Takt wieder aufgegriffen und wirkt mit der anschließend erneut einsetzenden Fortspinnung der *Figura corta* aufstauend. Die Motorik wird in Takt 17 in einer übergebundenen halben Note zunächst zum Stillstand gebracht, um dann in Linearität in der Kadenz des ersten Satzteilens zu münden.



Abb. 2.21: *Tempo di Borea* h-Moll, hervorgehoben T. 17-20

http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001955

(Zugriff: 22.08.2013).

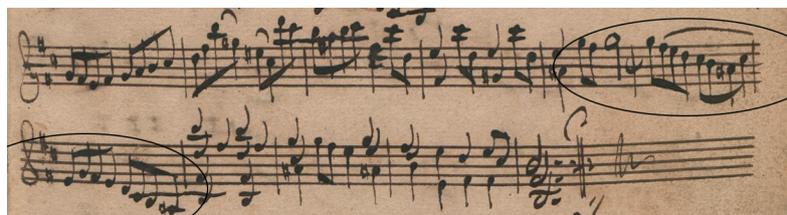


Abb. 2.22: *Tempo di Borea* h-Moll, hervorgehoben T. 62-64

http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001955

(Zugriff: 22.08.2013).

⁷⁶ Siehe Anhang I a, S. 15.

Diese rhythmisch-melodische Geste erklingt noch in Takt 62⁷⁷, in dem die Geste des Taktes 62-64 durch das «Innehalten» der der Takte 17-20 fast gleicht.⁷⁸ Der diesem Satz 11 (*Tempo di Borea*) nachfolgende Satz (12), ihr *Double*, ist mit seinem Original durch das gleiche musikalische Grundgerüst verbunden: Original und Double – Gleichheit und Verschiedenheit – als Motto. Beide Sätze bilden das Ende der *Partia 1^{ma}* h-Moll.

Es ist zu konstatieren: *Tempo di Borea* h (und dadurch auch ihr *Double*) weisen innerhalb ihres Satzgefüges an zwei Stellen in kompositorischer Hinsicht eine Andersartigkeit auf, die für diesen Satz untypisch erscheint und sich auf die Schlusswendungen des ersten und zweiten Teiles beschränkt. Stellt man noch einmal die beiden in Symmetrie zu vermutenden Satzpaare 11/12 und 21/22 einander gegenüber, so kann wahrgenommen werden, dass sich im Satzpaar 11/12 die Takte 17–20 andersartig gestalten als der übrige Satz und *Ciaccona* d als Satz 21 der Schlusssatz der *Partia 2^{da}* d-Moll mit der Satzfolge 17–20 ist.

Im Satzpaar 21/22 erfährt jeweils der Takt 11 und 12 eine Hervorhebung: In *Adagio* C (22) fallen die Takte 11 und 12 durch eine unvermutet einbrechende *Tirrata* aus dem bis dahin gleichmäßigen Satzgefüge heraus.

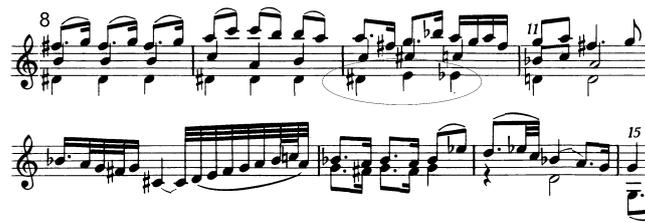


Abb. 2.23: *Adagio* C-Dur, Takt 8-15

Der Übergang von Takt 10 zu 11 ist ein Paradebeispiel für die Andersartigkeit der visuellen Wahrnehmung gegenüber der auditiven. T. 10¹ impliziert durch das dis' einen Dominantseptnonakkord zu e-Moll. Durch das cis'' in T. 10² tritt jedoch eine unerwartete Rückung ein, die in T. 10³ auditiv wieder den Akkord von T. 10¹ springt und erneut e-Moll erwarten lässt. Die enharmonische Verwechslung des Tones dis' in es' ist in diesem Moment *auditiv nicht wahrnehmbar*. In Takt 11 erklingt dann statt des auditiv erwarteten e-Moll ein dominatischer Vorhalts-Quartsextakkord zu g-Moll, das in T. 12¹ jedoch nur kurz aufleuchtet. In T. 12² bildet der angesprungene Ton cis' den Ausgangspunkt für die sich anschließenden *Tirrata* als verkürztem Septnonakkord der Doppeldominate von g-Moll, das in T. 15 erreicht wird.

Als Weiteres zeigt sich, dass T. 26 des *Adagio* C in der melodischen Führung der Punktierung ähnlich gestaltet ist wie die Takte 10/11/12 und deren Wiederholung 13–15 der *Ciaccona* d.⁷⁹

⁷⁷ Es handelt sich um die komponierten Takte der Bärenreiter-Zählung aus BA 5116.

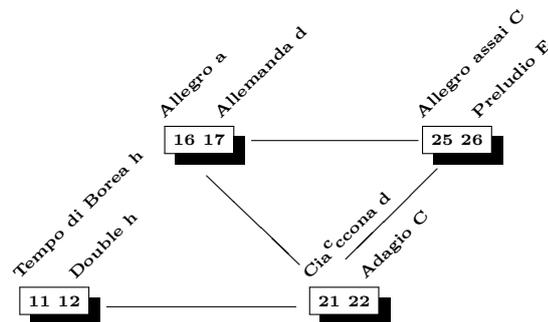
⁷⁸ Christoph Bossert 2007: Im Wohltemperierten Klavier, Teil 1, fällt Gesamttakt 1720 des Werkganzen mit Takt 62 der Fuga a-Moll zusammen.

⁷⁹ Siehe Teil II, Kap. 2.1 „Erste Weiterführung – *Ciaccona* d-Moll“, S. 24.



Abb. 2.24: *Ciaconna*, Takt 7-11 - Adagio -Dur, Takt 25-29

Conclusio: Während in den Satzpaaren 16/17, 25/26 und 21/22 die Zugehörigkeit durch gleiche, einen gesamten Satz oder einen längeren Teilabschnitt (*Ciaconna*) durchziehende kompositorische Mittel erreicht wird, haben die in architektonischer Symmetrie stehenden Satzpaare 11/12 (als Original und Double über ihr harmonisches Grundgerüst quasi gleich gestaltet) und 21/22 als verbindendes Element eine chiasmatische Struktur, die sich über singuläre Auffälligkeiten bestimmter Takte und die Satzpositionen definiert. So sind die Takte 17–20 in den Sätzen 11/12 hervorgehoben und die die Sätze 17–20 abschließende *Ciaconna* (21) und ihr nachfolgender Satz 22 heben die Takte 11 und 12 kompositorisch hervor.



Folgende Merkmale kennzeichnen die bislang beobachteten Paarkonstellationen: Gegenüberstellung von Anfang und Ende, Gleichheit versus Verschiedenheit.

- *Allegro a-Moll/Allemanda d-Moll* (16/17)
 - Ende einer Sonata/Anfang einer Partia
 - gleiche kompositorische Mittel, verschiedene Gattungen
- *Allegro assai C/Preludio E* (25/26)
 - Ende einer Sonata/Anfang einer Partia
 - gleiche kompositorische Mittel, verschiedene Gattungen
- *Ciaconna d/Adagio C* (21/22)
 - Ende einer Partia/Anfang einer Sonata
 - gleiche kompositorische Mittel, verschiedene Gattungen

- *Siciliana* B/*Presto* g (3/4)
 - Satzpaar des den Zyklus eröffnenden Teilwerkes, verschiedene Teilsätze
- *Menuet I* E/*Menuet II* E (29/30)
 - Satzpaar des das Gesamtwerk beendende Teilwerkes, gleiche Satzart

Das symmetrisch angeordnete Gegenpaar zu 21/22:

- *Tempo di Borea* h und ihr *Double* (11/12)
 - Endsätze der Partia I
 - unterschiedliche kompositorische Mittel, gleiche Gattung

Dazu tritt eine symmetrische Beziehung ohne direkte Nachbarschaft:

- *Adagio* g-Moll/*Grave* a-Moll (1/13)
 - Anfang je einer Sonata
 - gleiche Satzstruktur, Zitat, gleiche Gattung
- *Giga* d-Moll/*Gigue* E-Dur (20/32)
 - jeweils Ende einer Partia
 - gleiche Satzstruktur, gleiche Gattung

Fünfte Weiterführung – Corrente/Double h-Moll

Um einen manifesten Ausgangspunkt für eine Symmetrie erkennen zu können, fehlen zu dem Satzpaar 25/26 (*Allegro assai* C/*Preludio* E) noch die symmetrischen Gegenstücke. Es wären dies die Sätze 7 und 8 (*Corrente* h und ihr *Double*) der *Partia 1^{ma}* h-Moll. Auch dieses Werkpaar hat eine grundlegende kompositorische Auffälligkeit. Hier liegt ein extremes Herausstellen der Gegenüberstellung von Gleichheit und Verschiedenheit vor. Die Gleichheit ist das Material von Original und Double, die Verschiedenheit wird geprägt durch:

- Akkordik gegenüber Linearität,
- akkordische Aufwärtsbewegung gegenüber linearer Abwärtsbewegung,
- Achtel gegenüber Sechzehntel.

Der größte Kontrast zeigt sich in den Takten 17/18, 30/31, 47/48, 59/60 sowie 78/79. Während im Original (*Corrente*, Satz 7) hier jedes Mal eine unterschiedliche Wendung auftritt, erscheinen sie im *Double* stets in gleicher Gestalt.

The image displays two columns of musical notation. The left column is titled 'Corrente' and the right column is titled 'Double Presto'. Both are in the key of h-Moll (B-flat major). The Corrente section shows measures 17-18, 30-31, 47-48, 59-60, and 78-79. The Double Presto section shows measures 17, 30-31, 48, 60, and 78. In both sections, specific cadence figures are highlighted with rectangular boxes. The Corrente cadence figures are: 17-18 (quarter notes G, A, B, C), 30-31 (quarter notes G, A, B, C), 47-48 (quarter notes G, A, B, C), 59-60 (quarter notes G, A, B, C), and 78-79 (quarter notes G, A, B, C). The Double Presto cadence figures are: 17 (quarter notes G, A, B, C), 30-31 (quarter notes G, A, B, C), 48 (quarter notes G, A, B, C), 60 (quarter notes G, A, B, C), and 78 (quarter notes G, A, B, C).

Abb. 2.25: *Corrente* und *Double* h-Moll, Kadenztakt

Ausgerechnet diese singuläre Häufung einer musikalischen Geste erklingt in *Preludio E* (26) singulär in Takt 129/130 (Abb. 2.25).

The image shows a single line of musical notation for 'Preludio E-Dur' in E major. It consists of three staves. The first staff shows measures 128-130, the second staff shows measures 131-133, and the third staff shows measures 134-135. A rectangular box highlights a cadence figure in measure 129, consisting of quarter notes E, F#, G, A.

Abb. 2.26: *Preludio E-Dur*

Obwohl diese figurative Kadenz noch in einigen anderen Sätzen erklingt, sind in dieser Gegenüberstellung von *Corrente* h-Moll und *Preludio E-Dur* bezüglich der hierin befindlichen Auftritte drei signifikante Ansatzpunkte zu sehen: (1) In *Preludio E* erklingt die lineare Bewegung vor dem ersten Intervall (Quarte) in einem abwärts geführten E-Dur-Dreiklang und somit singulär akkordisch gegenüber den sonst linear geführten Erscheinungen. (2) Diese Kadenzform steht wieder im Zusammenhang mit dem angeführten Concerto von Antonio Vivaldi.⁸⁰ Bei Bachs Bearbeitung dieses Konzertes ersetzt exakt diese figurative Wendung⁸¹ die Originalform von Vivaldi (Abb. 2. 27 und 2. 28).

⁸⁰ Siehe Teil II, Kap. 2 „Zweite Weiterführung“, S. 27.

⁸¹ Diese Beobachtung ist Resultat eines Gespräches aus dem Jahre 2005 mit Christoph Bossert über diese auffällige Kadenzform.



Abb. 2.27: J. S. Bach, Bearbeitung des Concerto d-Moll BWV 596 nach Vivaldi



Abb. 2.28: Antonio Vivaldi, *Concerto op. 3, 11*, RV 565 – Originalkomposition

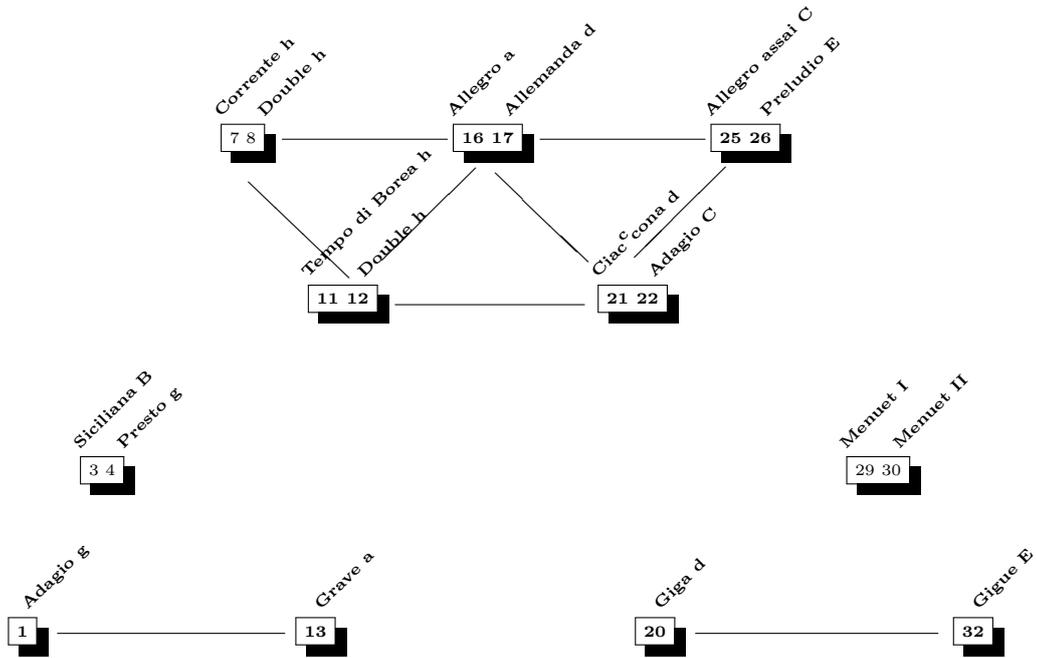
(3) Im *Double* erklingt die figurative Kadenz in einer außerordentlichen Häufung (zehnmal) und es entsteht an diesem Punkt folgende Situation: *Corrente* h ist verbunden mit ihrem *Double*, in dem eine signifikante Häufung eines Motivs wahrzunehmen ist, das gleichzeitig im symmetrischen Gegenstück der *Corrente* h (*Preludio* E-Dur, Satz 26) in signifikant neuer, dreiklangsbetonter Form erklingt.

Conclusio: Ausgangspunkt für die bisherige Symmetriediskussion war die Wahrnehmung, dass im Werkganzen der *Sei Solo* diverse Sätze in unterschiedlichen Konstellationen deutlich ersichtliche Ähnlichkeiten aufweisen. Diese manifestieren sich durch eine Häufung der jeweils gleichen kompositorischen Mittel als wesentliches, verbindendes Element zweier Sätze, die einerseits aufeinander folgen (16/17, 25/26) und andererseits zwei gleichlautende Teilwerke verbinden (1/13 und 20/32). Gemeinsames Kennzeichen ist ihre Satzposition als Anfang oder Ende. Ansatzweise zu erkennen war auch eine Gegenüberstellung von Singularität und Häufigkeit.

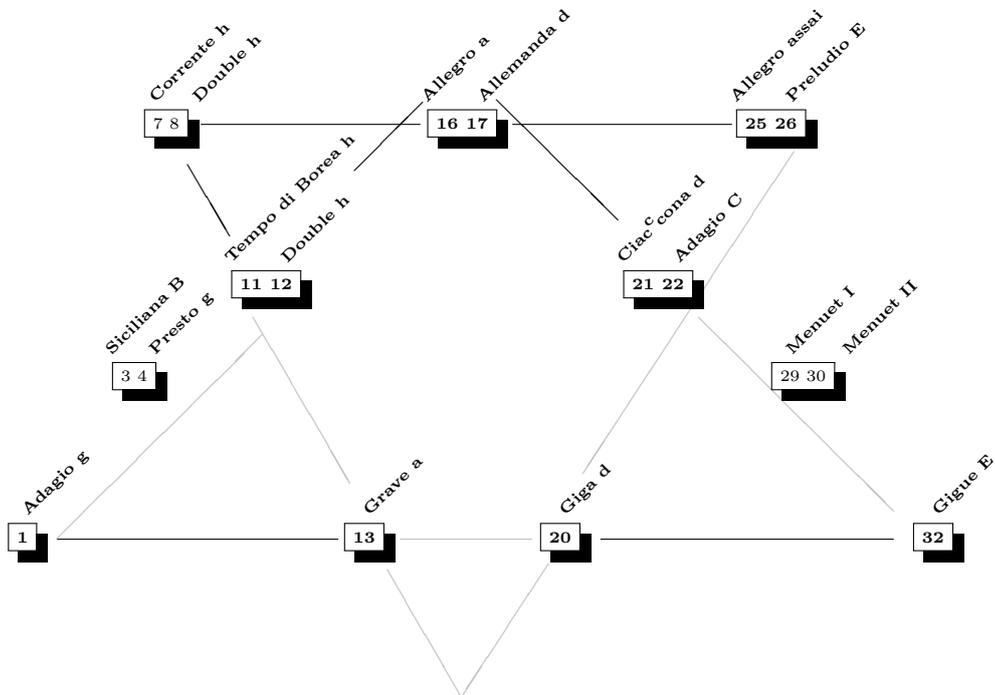
Eine Verbindung anderer Art kennzeichnet die Sätze 21/22 und ihre Gegenstücke 11/12. Bei näherer Untersuchung erwies sich hier als Kriterium der Paarbildung, dass die Satzposition des einen Paares mit der Taktposition des anderen Paares chiastisch in Verbindung gesetzt ist.

Die Sätze 3/4 und 29/30 sind durch eine formale Heraushebung gekennzeichnet: Erstere sind nur durch ein Segno-Zeichen getrennt, ihren symmetrisch zugeordneten Gegenstücken (29/30) fehlt explizit der Da Capo-Verweis.

Folgende grafische Darstellung ergibt sich für die in Symmetrie stehenden neun Paare:



Je nach bildlicher Wahrnehmung lassen sich hierin auch zwei ineinander verschobene Dreiecke erkennen:



2.2 Verknüpfung von drei Sätzen

Die weitere Erforschung des Kriteriums Paarkonstellation/Symmetrie führte zu folgenden Ergebnissen: In eindeutiger Paarkonstellation (Original und Double) befinden sich noch die fehlenden Sätze der *Partia 1^{ma}* h-Moll, nämlich *Allemanda* und ihr *Double* (5/6) wie *Sarabande* und ihr *Double* $\frac{9}{8}$ (9/10). Die Gegenstücke von *Allemanda/Double* sind *Loure* und *Gavotte en Rondeaux* der *Partia 3^{za}* E-Dur (27/28), die zu *Sarabande/Double* sind *Fuga* C-Dur/*Largo* F-Dur der *Sonata 3^{za}* C-Dur (23/24).

Die Existenz von Verknüpfungen je zweier Sätze im Gesamtwerk der *Sei Solo* bildete die Ausgangsbasis für weitergehende systematische Untersuchungen. Auch im benachbarten Paar *Loure* und *Gavotte en Rondeaux* (27/28) findet sich ein gemeinsames Element, das dadurch nur diese beiden Sätze verbindet, nämlich exakt zweimal Achteltriolen statt je zweier Achtel: In *Loure* am Ende des ersten Teiles (durch ein Viertel erweitert) und in *Gavotte en Rondeaux* am Ende des Satzes vor dem letzten Da Capo (zusammenhängend) (Abb. 2.27). In beiden Sätzen sind dadurch Enden von Teilabschnitten gekennzeichnet und beide Sätze haben innerhalb des Satzgefüges nur zwei Gruppen dieser Achteltriolen.

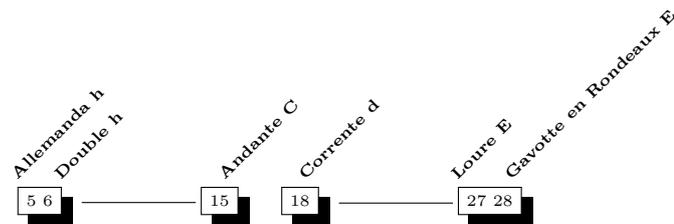
Von allen anderen Stücken der *Sei Solo* hat nur noch *Corrente* (18) der *Partia 2^{da}* d-Moll diese Achteltriolen,⁸² die hier jedoch den gesamten Satz über zu erkennen sind und dadurch erneut eine Gegenüberstellung von Singularität (27/28) und auffälliger Häufigkeit (18) präsentieren.

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'Corrente' and contains a continuous sequence of eighth-note triplets. The middle staff is labeled 'Loure' and shows a triplet at the end of its first part, circled in red. The bottom staff is labeled 'Gavotte en Rondeau' and shows a triplet at the end of its first part, also circled in red. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and dynamic markings.

Abb. 2.29: *Partia 2^{da}* d-Moll, *Corrente* h-Moll und *Partia 3^{za}* E-Dur, *Loure* und *Gavotte en Rondeaux*

Deren in Symmetrie stehende Gegenstücke sind die Sätze *Andante* C (15) der *Sonata 2^{da}* a-Moll zu *Corrente* d (18) sowie *Allemanda* und ihr *Double* h (5/6), per se über das harmonische Grundgerüst miteinander verbunden.

⁸² Das *Double* $\frac{9}{8}$ der *Sarabande* h (10) hat im Grunde auch Triolen. Im Gegensatz zu den oben genannten Sätzen ist jedoch hier kein geradtaktiges Metrum vorgezeichnet.



Sowohl *Allemanda Double* (6), als auch *Andante C* (15) sind explizit duolisch gestaltet. Im *Andante* sind diese Zweierbindungen zwar nicht ausdrücklich fixiert, aber durch Achtelrepetitionen und darüber liegende Sechzehntelfiguration spieltechnisch nicht anders darstellbar. *Allemanda Double* (6) hat fast durchgängige Zweierbindungen.



Abb. 2.30: *Sonata 2^{da}* a-Moll, *Andante C*-Dur



Abb. 2.31: *Partia 1^{ma}* h-Moll, *Allemanda Double*



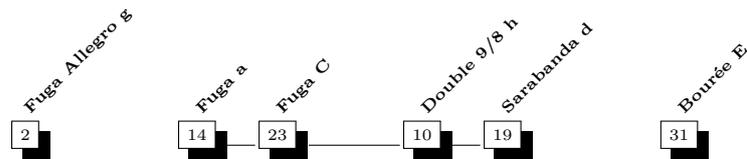
Abb. 2.32: *Partia 1^{ma}* h-Moll, *Allemanda*

Die schon fast als eigenständiges kompositorisches Mittel zu wertende Verknüpfung zweier (benachbarter) Sätze erhält an diesem Punkt eine neu hinzukommende Komponente, die Konstellation von 2+1. Ausgangspunkt ist die Paarstruktur *Loure* und *Gavotte en Rondeaux E* (27/28), die sich jedoch mit *Corrente d* (18) zu einer Dreierstruktur ausweitet. In den dazu symmetrisch angeordneten Sätzen *Allemanda* und *Double h* (5/6) mit *Andante C* (15) erfährt dies noch eine Verkehrung in sich: Satz 5 und 6 sind Original und Double, also mit gleichem harmonischen Gerüst, aber durch die durchgehende duolische Gestaltung des *Double* (6) steht dieses visuell und agogisch näher an Satz 15 als an seinem Original (5). Es ergibt sich dadurch eine weitere Möglichkeit der Darstellung von Gleichheit versus Verschiedenheit.

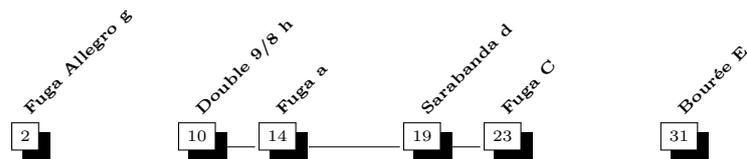
Eine ebensolche Beobachtung ist in der Gruppe der drei Fugen der Sonaten g-Moll, a-Moll und C-Dur (2, 14 und 23) zu machen. Jeweils zwei von drei Fugen stehen durch gleiche kompositorische Mittel miteinander in Verbindung. So erklingt *Fuga Allegro g*

(2) und *Fuga a* (14) je eine Schlusswendung in charakteristischer Zweiunddreißigstel-Emphase, *Fuga a* (14) und *Fuga C* (23) haben einen chromatischen Kontrapunkt und *Fuga Allegro g* (2) und *Fuga C* (23) das gemeinsame kompositorische Mittel des Orgelpunktes. Über diese Relationen wird ein weiteres Mal die neu zur Symmetriediskussion hinzugetretene Komponente einer Verbindung von 2+1 wahrnehmbar. Dies trifft an einer sich immer weiter herauskristallisierenden mittigen Spiegelachse des Werkganzen auch für deren symmetrische Gegenstücke zu: zwei Sarabanden-Sätze – das *Double 9/8 h* (10) der *Sarabande h*, *Sarabanda d* (19) – und *Bourée E* (31).

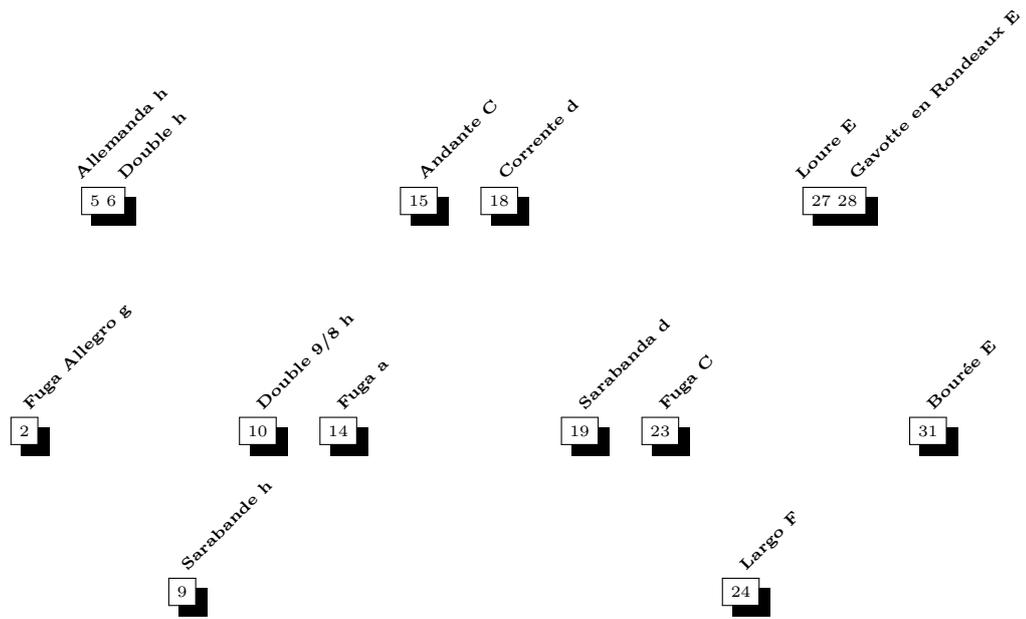
Neben der Konstellation 2+1 beider Gruppen (5,6, 18 zu 15, 27, 28 wie 2, 14, 23 zu 9, 10, 31) existiert auch hier das Element Gleichheit versus Andersartigkeit auf übergeordneter Ebene. Während sich in der ersten Gruppe (5,6, 18 zu 15, 27 und 28) die Symmetrie durch Zweiheit gegenüber Dreiheit manifestiert, bilden die Gegenstücke der drei Fugen auffallenderweise genau die Dreiersatzfolge ab (zwei Sarabanden und eine Bourée), mit der *Partia 1^{ma}* h-Moll schließt: *Sarabande* (9), *Double* (10), *Tempo di Borea* (11) (+*Double*) als einer Erweiterung der Elemente von Zusammengehörigkeit.



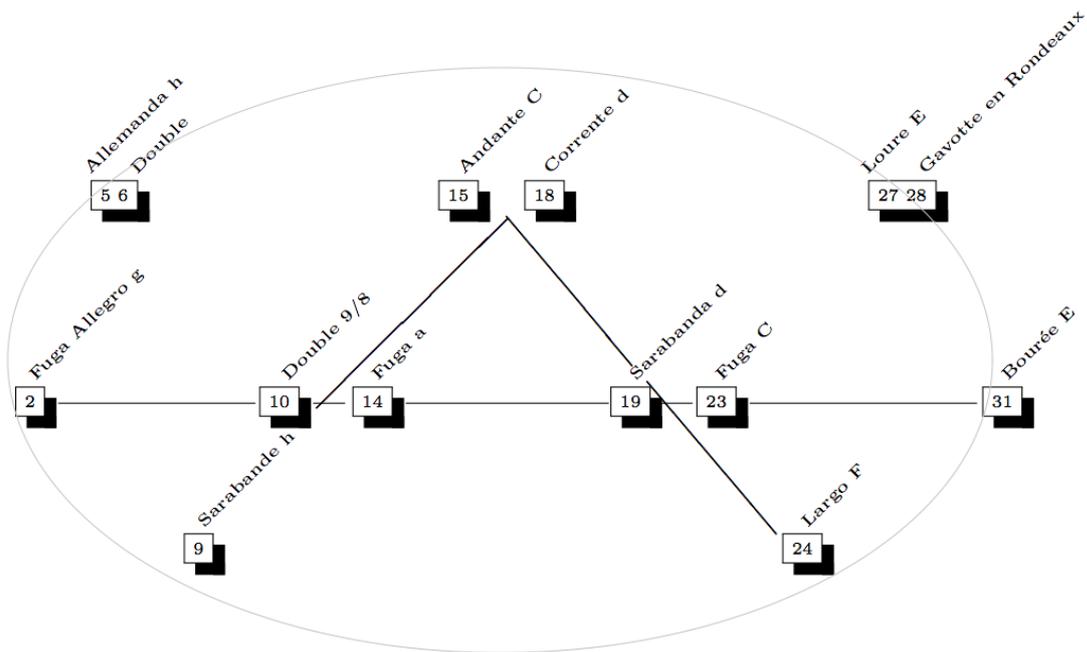
Oder anders gruppiert:



Die verbleibenden beiden Sätze sind *Sarabande h* (9) und *Largo F* (24, *Sonata 3^{za}* C-Dur). Über diese Reihenfolge kommt man zu folgender Möglichkeit der Visualisierung der Anordnung (nächste Seite):



In gedanklicher Fortspinnung kann hierin durchaus das christliche Symbol „A et Ω “, in der latinisierten Form von A und O, wahrgenommen werden.



3 Bildliche Erfassbarkeit weiterer symmetrischer Anordnungen

Die in Kapitel 2 dargestellten, auf Symmetrien verweisenden „Anordnungen“⁸³ werden auch in einer rein musikimmanenten Werkbetrachtung nicht als bloße Beobachtungen stehen bleiben können, sondern implizieren Fragen nach einer symmetrischen Konzeption des Werkganzen oder weiteren Spiegelungen im Sinne der Grundtonkonstellation. Bei einer Untersuchung der symmetrischen Konzeption des Werkganzen sind in dieser Studie auch Operationen mit allen Takten des Gesamtwerkes berücksichtigt – aus der Erkenntnis um Tartinis „Teufels(triller)sonate“.⁸⁴ Von einzelnen Sätzen werden vor allem Fugen – aus dem Wissen um Bachs Kompositionsweise – sinnvollerweise prädestiniert sein, um Spiegelungsprinzipien zu untersuchen. Nachdem bereits eine Nähe beider Fugensoggetti g- und a-Moll zu Antonio Vivaldis *Concerto d-Moll op. 3, 11* RV 565 festgestellt werden konnte,⁸⁵ liegt es nahe, hier weiter zu forschen.

3.1 Die spiegelbildliche Anordnung der Fugensoggetti g-Moll und a-Moll als Weg in die numerische Spiegelung

Von drei Fugen des Werkganzen ist nur in den beiden Fugensoggetti g-Moll und a-Moll eine Gegenbewegung des gleichen Materials zu erkennen.



Abb. 3.1: Soggetti der Fugen in g-Moll und a-Moll

Reduziert man beide Soggetti auf diese Gegenbewegung – also die Tonfolgen a-c-h-d-c und d-b-c-a-b –, so stehen sich diese im Sinne der Grundtonkonstellation punktsymmetrisch gegenüber. Dabei ist allerdings zu beachten, dass die exakte Spiegelung von g-Moll

⁸³ Vgl. zum Begriff „Anordnung“ Eva Cančik-Kirschbaum und Bernd Mahr: „Anordnung und Ästhetisches Profil. Die Herausbildung einer universellen Kulturtechnik in der Frühgeschichte der Schrift“, in: Horst Bredekamp und Gabriele Werner (Hg.), *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Bd. 3, 1: *Diagramme und bildtextliche Ordnungen*, Berlin 2005, S. 97-114.

⁸⁴ Siehe Teil I, S. 5.

⁸⁵ Siehe Teil II, 2.1, S. 27.

ausgehend nach A-Dur führt und nicht nach a-Moll. Diese Möglichkeit ist auch gegeben, da innerhalb der *Fuga a* dieser A-Dur-Auftritt (genus maior) auch existiert, jedoch mitten im Satz, im Auftakt zu Takt 40. Dabei erklingt nur das lineare Soggetto in A-Dur, das harmonische Umfeld gestaltet sich aber von T. 39²⁺ zu Takt 40¹ mit einer stets dissonant getrübtten A-Dur-Umgebung, die in Takt 42 eine kurze Zwischenkadenz in d-Moll erreicht um die Phrase in Takt 45 durch eine Vollkadenz in der Grundtonart a-Moll zu beenden.

$$DD^{7>} \rightarrow D^{7>} \rightarrow S^6 \rightarrow D^{7>} \rightarrow T(d - Moll)$$

Takt 40 ist der Gesamttakt 1286. Dieser Takt $\overline{1286}$ fällt mit dem 2168ten Gesamttakt bei der Zählung aller Takte vom Ende des Werkganzen bis an diese Position, also $\overleftarrow{2168}$, zusammen. An der Stelle, an der eine Spiegelung von g-Moll nach A-Dur eingelöst wird, ergibt sich auch eine numerische Spiegelung: 12 zu 21 und 86 zu 68.



Abb. 3.2: *Sonata 2da* a-Moll, *Fuga a*, A-Dur-Auftritt

Der architektonische Gegenpunkt liegt in *Ciaccona* d⁸⁶ und lautet $\overline{2168} = \overleftarrow{1286}$. Dieser Takt 160 markiert das Ende der 40ten Variation. Sie steigt in gebrochenen Dreiklängen vom Tiefton a^o in zwei Takten zum fis^{'''} auf, dem zweithöchsten Ton der gesamten *Sei Solo* und steigt einen Takt später in weiteren zwei Takten vom fis^{'''} in ebensolcher Weise wieder herab zum a^o.



Abb. 3.3: *Ciaccona*, Takt 157-162, numerisch herausgehoben T. 160

Nach diesem Takt beginnen im maiore-Teil die Repetitionen, die die 41. bis 44. Variation kennzeichnen und durch eine dreistimmige Sechzehntel-Emphase in den Takten 176/177, einem Kulminationspunkt mit ausführlichem Kadenzschnitt, abschließen.

Zusammenfassung:	Soggetti	<i>Fuga Allegro</i> g-Moll	<i>Fuga</i> a-Moll
	Spiegelung:	d''-b'-c''-a'-b'	a ^o -cis'-h ^o -d'-cis'

⁸⁶ *Fuga a* und *Ciaccona d* sind über die drei Fibonaccizahlen 89, 144 und 233 als markante Punkte innerhalb des jeweiligen Satzes miteinander verbunden. Ausführlich: S. 48 ff.

Punktsymmetrie	<i>Fuga</i> a-Moll: T. 40	<i>Ciaccona</i> d-Moll: T.160
	$\overrightarrow{1286} = \overleftarrow{2168}$	$\overrightarrow{2168} = \overleftarrow{1286}$
Entsprechungen: (1) A-Dur	Takt 40 (=T. $39^{2+} - 41^1$)	Variation 40 Ende A-Dur/ $A^{7>}$
(2) Septimakkorde	bezogen auf d-Moll-Ebene: $A^{7>} \rightarrow d$ $DD^{7>} \rightarrow D^{7>} \rightarrow S^6 \rightarrow D^{7>} \rightarrow T$	$\rightarrow A^{7>} \rightarrow d$
(3) Genus maior	A-Dur-Auftritt in a-Moll	D-Dur-Teil in d-Moll

3.2 Numerische Punktsymmetrie durch kompositorische Hervorhebung

So wie sich der A-Dur-Auftritt in *Fuga* a als Besonderheit erweist, ist auch durch den C-Dur-Auftritt der Takte 81 ff. mit Höhepunkt in Takt 88/89 und dem Kontrapunkt in höchster Lage auf c'' als Diskantklausel eine weitere Auffälligkeit festzustellen.



Abb. 3.4: *Fuga* a, C-Dur-Auftritt, T. 88/89

Es handelt sich gleichzeitig um die erste Variante des Soggetto, dessen Terzschriftprogression in den Takten 81/82 verlängert wird. In Takt 88 erklingt zu einem weiteren Dux in C-Dur der Kontrapunkt (in T. 89) in höchster Lage auf c'', gefolgt von einem Comes in G-Dur, der direkt aus dem Kontrapunkt des Taktes 88 heraustritt. Es erklingt eine weitere Variante des Soggetto, hier die des Themenkopfs, der den ursprünglichen Oktavsprung abwärts in einem C-Dur-Dreiklang durchschreitet und an das Eingangsmotiv des *Preludio* E erinnert. Es schließt sich in Takt 91 bis 93 ein weiterer Dux in C-Dur an, diesmal in tiefster Lage, der die erste Variante, die Fortspinnung der Terzschriftreue erneut aufnimmt. Der Höhepunkt der Takte 81ff. in Takt 88 ist Gesamttakt $\overrightarrow{1335}$ und vermittelt selbst noch eine Binnensymmetrie: Schreitet man gedanklich von Takt $\overleftarrow{94}$ (Ende des

Soggetto mit zweiter Terzschrift-Verlängerung) zu Takt $\overrightarrow{81}$ (Beginn des Soggetto mit der ersten Terzschrift-Verlängerung) in Gegenbewegung, erreicht man deren Mitte zu Beginn des Taktes 88. Diese Taktzahl steht, wie schon weiter vorne angeführt, in mehreren Fällen mit den höchsten, erreichten Tönen der *Sei Solo* in Verbindung.⁸⁷ Die Besonderheit der hier vorliegenden Gesamttaktzahl 1335 ist ihr biblischer Kontext⁸⁸, nämlich Daniel Kap. 12, 7-13 und lautet:⁸⁹

⁷Und ich hörte zu dem in leinenen Kleidern, der über den Wassern des Flusses stand; und er hob seine rechte und linke Hand auf gen Himmel und schwur bei dem, der ewiglich lebt, dass es eine Zeit und zwei Zeiten und eine halbe Zeit währen soll; und wenn die Zerstreung des heiligen Volkes ein Ende hat, soll solches alles geschehen. ⁸Und ich hörte es; aber ich verstand's nicht und sprach: Mein Herr, was wird darnach werden? ⁹Er aber sprach: Gehe hin, Daniel; denn es ist verborgen und versiegelt bis auf die letzte Zeit. ¹⁰Viele werden gereinigt, geläutert und bewährt werden; und die Gottlosen werden gottlos Wesen führen, und die Gottlosen alle werden's nicht achten; aber die Verständigen werden's achten. ¹¹Und von der Zeit an, wenn das tägliche Opfer abgetan und ein Greuel; der Verwüstung aufgerichtet wird, sind tausendzweihundertundneunzig Tage. ¹² Wohl dem, der da wartet und erreicht *tausenddreihundertundfünfunddreißig* Tage! ¹³Du aber, Daniel, gehe hin, bis das Ende komme; und ruhe, daß du aufstehst zu deinem Erbteil am Ende der Tage!

Der numerisch symmetrische Punkt $\overleftarrow{1335}$ liegt in *Ciaccona* d-Moll in Takt 111. Dieser Takt hat das Treppenschrittmotiv des a-Moll Soggetto in der Comesform und dem sich anschließenden Kontrapunktmotiv auf d''.



Abb. 3.5: *Ciaccona*, Takt 106-113

Ausgehend von einer chromatisch aufsteigenden Diskantlinie in Engführung mit einer chromatisch aufsteigenden Basslinie ist hier der Höhepunkt des ersten *Arpeggio*, das seinen Ausgangspunkt in Takt 88/89 nimmt. Gleichzeitig ist dieser Höhepunkt in Takt 113 der Zenit, dem ein absteigender chromatischer Diskant folgt.

⁸⁷ *Fuga* a-Moll [c''], *Ciaccona* d-Moll [d''-g''] und *Allegro assai* C-Dur [g'']; vgl. auch Prinz, Ulrich: *J. S. Bachs Instrumentarium* (= Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, Bd. 10), Kassel u.a. 2005: Bärenreiter, S. 463: Tabelle. Angedeutet auch Teil II, Kap. 2.1, S. 22.

⁸⁸ Zu dieser Bibelstelle notierte sich Bach in seiner Arbeitsbibel am Rande noch einmal explizit die Zahl 1335 u.a.; vgl. Howard Hunt Cox, *Bach, Johann Sebastian, 1685-1750, The Calov Bible of J. S. Bach*, Facsimile 199, in: *Studies in musicology*; no. 92, University Microfilms International, Ann Arbor 1985, Michigan 48 106, Spalte 1046.

⁸⁹ EKD: *Die Bibel. Nach der deutschen Übersetzung von D. Martin Luther*, Stuttgart 1984/1990: Deutsche Bibelgesellschaft.

Punktsymmetrie	<i>Fuga</i> a-Moll	<i>Ciaccona</i> d-Moll
	$\overrightarrow{1335}$	$\overleftarrow{1335}$
Entsprechungen:	Treppenschritte in Verbindung	mit Diskantklausel
Einbettung in symmetrische Struktur	T. 81–94 verlängerte Treppenschritte im Diskant, Zenit T.88/89, verlängerte Treppenschritte im Bass	T. 111–115 Passus duriusculus aufwärts und nach dem Zenit wieder abwärts

Ergänzung: An dieser Stelle sei vorsichtig auf eine semantische Aufladung hingewiesen: Sowohl die aufwärtssteigenden Treppenschritte (Soggetto *Fuga* a und *Ciaccona* d, T. 111/112) als auch der aufwärts strebende Passus duriusculus (*Ciaccona*) sind Metaphern für die Auferstehung, eine Klausel oder Kadenz markiert ein Ende (eines Abschnittes) und kann also auch als Metapher für das Ende der Tage gesehen werden. Eine abwärtsgerichtete Dreiklangsbewegung (*Fuga* a, T. 89) ist meist mit Christi Tod, aber auch seiner Wiederkunft am jüngsten Tage konnotiert.⁹⁰

3.3 *Fuga* a-Moll und *Ciaccona* d-Moll als Bindeglied für numerische Anordnungen

Die oben gemachten Wahrnehmungen implizieren ihrerseits eine weitere intensivere Betrachtung der beiden Sätze *Fuga* a-Moll und *Ciaccona* d-Moll, die weitere Gemeinsamkeiten haben, nämlich deutliche Einschnitte an den Takten 88/89, 144/145 wie 233. Die Zahlen 89, 144, 233 sind aufeinanderfolgende Zahlen der Fibonacci-Reihe. Die beiden Sätze gehören zu den beiden mittleren Teilwerken *Sonata 2^{da}* a-Moll und *Partia 2^{da}* d-Moll, ihre Grundtöne spiegeln sich.

	<i>Fuga</i> a-Moll	<i>Ciaccona</i> d-Moll
Takt 88/89	Diskantklausel in C-Dur und höchster Lage	Zweiunddreißigstелеmphase mit höchstem Ton g''' im Werkganzen
Takt 144/145	Satzmitte: Einführung inversus, zweimal: Kombination inversus-rectus-Kadenz, das zweite Mal in a-Moll	Erste Kadenz in D-Majore und Aufgriff der Takte 20/21 in Dur
Takt 233	Wiederaufnahme des chromatischen Kontrapunktes	Chromatische Fortführung der Bariolage-Figuren

⁹⁰ Vgl. J. S. Bach: *Johannespassion*, Nr. 58 Aria *Es ist vollbracht*, Mittelteil: *Der Held aus Juda siegt mit Macht* (abwärts und aufwärts).

3.4 Dreifache melodisch wörtliche Wiederkehr einer Gestalt in Verbindung mit einer numerischen Punktsymmetrie



Abb. 3.6: *Allemanda* d - T. 15 und 38, *Gavotte en Rondeaux* E - T. 99/100

In *Partia 2^{da}* d-Moll hat ein Takt des ersten Stückes, der *Allemanda*, eine besondere Auffälligkeit: Es findet sich im ersten wie im zweiten Teil die gleiche melodische Gestalt, einmal als Takt 15, einmal als Takt 38 (= komponierter Takt 22 der Bärenreiter-Zählung⁹¹) und erklingt jeweils zweimal (als Wiederholung des ersten). Im zweiten Satzteil transponiert Bach diese melodische Gestalt von a-Moll nach g-Moll und verlagert den Beginn von der ersten Zählzeit auf die dritte. Der dritte Auftritt bzw. das fünfte Mal erklingt diese Gestalt augmentiert in *Partia 3^{za}* E-Dur in *Gavotte en Rondeaux* in gis-Moll.



Abb. 3.7: *Partia 2^{da}* d-Moll, *Allemanda*, Takt 15



Abb. 3.8: *Partia 2^{da}* d-Moll, *Allemanda*, Takt 38 (komponierter Takt 22)



Abb. 3.9: *Partia 3^{za}* E-Dur, *Gavotte en Rondeaux*, Takt 99/100.

Der Takt steht bei seinem ersten Auftritt in Gesamttakt 1719 aller 3453 Takte⁹², bei seiner Wiederholung erklingen mit seinem Auftritt noch 1719 Takte bis zum Ende des Werkganzen.⁹³ Dadurch ergibt sich erneut eine Punktsymmetrie und insgesamt folgende Struktur:

$$1719 + 15 + 1719$$

Darüber hinaus sind die beiden Auftritte dieser Gestalt zweifach mit der Zahl 15 konnotiert: Es handelt sich um den Takt 15 des Satzes und der Abstand zwischen den in Punktsymmetrie stehenden Auftritten beträgt 15 Takte. Als Besonderheit darf vermerkt werden, dass in dieser melodischen Gestalt die kolorierte Krebsform von Dux wie

⁹¹ In der Notenausgabe BA 5116.

⁹² Die Gesamttaktzahl 3453 kommt nur zustande, wenn für *Ciaccona* d-Moll 257 Takte angenommen werden. Dies begründet sich dadurch, dass dieser Satz zwar *quasi* auftaktig beginnt, jedoch ein vollständiger Schlusstakt erklingt. Die dadurch zustande kommende Betonung der zweiten Zählzeit im Beginn des Stückes rechtfertigt sich durch die im Stil einer Sarabande angelegte Satzform.

⁹³ Aus diesem Grund erhält dieser Takt im Folgenden die Bezeichnung *Gestalt 1719*.

Comes des Hauptsoggetto der «Kunst der Fuge»⁹⁴ gesehen werden kann. Dieses Werk, in dem Bach explizit in größtem Variantenreichtum alle möglichen Arten der Spiegelung auskomponiert, steht, wie auch die *Allemanda* d der *Sei Solo*, in der Tonart d-Moll.

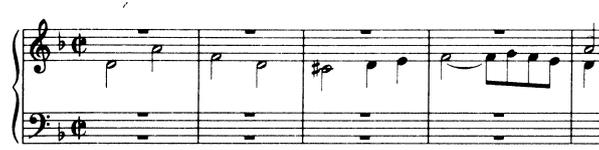


Abb. 3.10: «Kunst der Fuge», Contrapunctus I

3.5 Chiastische Zahlenstruktur durch einen punktsymmetrisch angeordneten Takt

Hieran schließen sich eine weitere Punktsymmetrie und eine chiastische Struktur von 1720+1733 wie 1733+1720 Gesamttakten in Verbindung mit dem Punkt $\overleftarrow{1719}$ an. Dies begründet sich dadurch, dass nach T. 16 des Satzes (der Gesamttakt 1720) der erste Teil endet und damit ein Einschnitt markiert wird. Dazu kommt, dass dieses Teilwerk, die *Partia 2^{da}* d-Moll als Taktsumme $17 \cdot 33$ hat und als fortlaufende Satznummern an der Position 17–20/21 steht.

Exkurs II: Zur Intermedialität von Symmetrie und Proportion in der Musik des Barock

Im Zeitalter des Barock wirkten verschiedene Grundkräfte wesentlich: das Repräsentationsbedürfnis absolutistischer Höfe, der etablierte Protestantismus samt einer vitalen, katholisch-gegenreformatorischen Bewegung wie dem humanistisch ausgerichteten Schul- und Universitätswesen, im starken Maße mit Blick auf Tradition der Antike.⁹⁵

Symmetrie, Proportion und geometrische Figuren auf der einen Seite, wie die Kontrastierung auf der anderen Seite, gehören zu den Grundelementen barocker Lebenswelten. In der Architektur sind Sakralbauten wie profane fürstliche Prachtbauten samt ihren Garten- und Parkanlagen strengen Symmetrien und Proportionen (halb und anderthalb hohe Geschosse, Zwischenebenen etc.) unterworfen und weisen gleichzeitig eine

⁹⁴ Titel vermutlich nicht von Bach. Notenmaterial: NBA.

⁹⁵ Vgl. Peter Hersche: *Muße und Verschwendung. Europäische Gesellschaft und Kultur im Barockzeitalter*, Freiburg 2006: Herder sowie: Frank Büttner u.a.: „Barock“, in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, Tübingen 1992: Niemeyer, Sp. 1285-1366; vgl. auch: Andrea Dubrausky-Bossert (SS 2012) „Barocke Emblemik und Paratext“ sowie Marcus Vitruvius Pollio (? *80-70 v. Chr.): *Decem Libri De Architectura – Zehen Bücher von der Architektur und künstlichen Bawen*, (lateinisch mit deutscher Übersetzung von Curt Fensterbusch), Darmstadt 1981: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

überbordende Vielzahl von Verspieltheit in symmetrisch wie asymmetrisch (Muschelform) gehaltener Weise auf.

In der Musik sind es Gelehrte wie Athanasius Kircher oder Andreas Werckmeister, die Ordnung als göttliche Schöpfung und die Weltharmonie als Fundament musikalischer Vorstellung begreifen und somit die antiken Vorstellungen übernehmen.⁹⁶

Emblematik und Paratextualität sind in dieser Zeit fest verankert.⁹⁷ So ist die Emblematik als „typisch barocke Denkform“⁹⁸ in rhetorisch geprägte Strukturen eingebunden und firmiert zu einer Kunstform, bei der Malerei und Poesie, Bild und Text in Beziehung gesetzt werden.⁹⁹ De facto handelt es sich also um eine Intermedialität¹⁰⁰, eine gesetzte Vermischung zweier oder mehrerer medialer Ebenen zu einem neuen Ganzen, die meist Symmetrien und/oder klare Proportionierung aufweisen. Sogenannte Emblembücher und Abhandlungen über Emblemata wurden in einer Vielzahl verfasst, darunter auch von Johann Arndt, dessen fünf Bücher *Vom wahren Christentum* sich in Johann Sebastian Bachs Bibliothek befanden.¹⁰¹ So ist die Zahl drei als die Zahl der göttlichen *trinitas* der bestimmende Faktor eines Emblems mit seinen meist drei vertikal angeordneten Hauptelementen, der *inscriptio* (Lemma, Motto, Überschrift), der *pictura, res picta* (Bild, auszulegender/auszudeutender Gegenstand) und der *subscriptio* (ausdeutende Bildunterschrift, Epigramm, Sinngedicht). Die Anordnung steht vertikal symmetrisch als Folge von Text (wenig Worte)–Bild–Text (Gedichtstrophe) in der Proportion 1:2 und ergibt durch die meist nach unten ausladender werdende Anordnung ein neues Bild in Dreiecksform.

⁹⁶ Andreas Werckmeister: *Musikalische Paradoxal-Discourse*, Quedlinburg 1707 (Signatur: 4 Mus.th.1715), Bayerische Staatsbibliothek, Münchner Digitalisierungs Zentrum, in: Rolf Dammann, *Der Musikbegriff des deutschen Barock*, Laaber 1995, Laaber.

⁹⁷ Vgl. auch: Michael Schilling: „Imagines Mundi, Metaphorische Darstellungen der Welt in der Emblematik“, in: *Mikrokosmos*, Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung (Hg. Wolfgang Harms), Frankfurt a. M./Bern/Cirencester(U.K.) 1979: Lang.

⁹⁸ Sabine Mödersheim: „Emblem, Emblematik“, in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* Bd. 2, Tübingen 1994, Sp. 1098-1106, hier: 1102.

⁹⁹ Vgl. Andrea Pollascheg: *Literatur auf einen Blick*, in: Sybille Krämer, Eva Cančik-Kirschbaum und Rainer Totzke (Hg.), *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Bd. 1, Berlin 2012: Akademie, S. 255-257 und Katelijne Schiltz: „Lesemusik: Der emblematische Charakter von Rätselkanons“, Tagungsbeitrag zu *Musik und Emblematik in der Frühen Neuzeit*, Interdisziplinäres Institut für Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit, Osnabrück 2011.

¹⁰⁰ Bernhard Scholz verwendet hier die Begriffe „Bi-Medialität“ und „Synmedialität“ der emblematischen Bildersprache und weitergehend nach deren Ikonographie [Scholz, Bernhard 2002: „Emblem und Emblempoetik. Historische und systematische Studien“, in: Ulrich Ernst, Dietrich Weber und Rüdiger Zymmer (Hg.), *Allgemeine Literaturwissenschaft (= Wuppertaler Schriften)*, Bd. 3, Berlin: Schmidt]. Er bezieht sich hierbei auf Dieter Sulzer und seine Ausführungen „Poetik synthetisierender Künste und Interpretation der Emblematik“ 1977, in: Herbert Anton, Bernhard Gajek und Peter Pfaff (Hg.), *Geist und Zeichen (= Festschrift für Arthur Henkel zu seinem 60. Geburtstag)*, Heidelberg: Winter, S. 401-426.

¹⁰¹ Vgl. Robin A. Leaver, Renate Steiger und Walter Blankenburg: *Bachs theologische Bibliothek (= Beiträge zur theologischen Bachforschung)*, Stuttgart 1983: Carus. Vgl. zu Arndt auch Dietmar Peil: *Zur 'angewandten Emblematik' in protestantischen Erbauungsbüchern*, Heidelberg 1978: Winter. Auswahl Arndt siehe Anhang IV, Johann Arndt: Vier Bücher *Vom wahren Christentum*, <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/62008/25/cache.off>, Zugriff (22.08.2013).

In der Poesie¹⁰² zeugen ebenfalls eine Vielzahl von Gedichten in bestimmten bildlich zu erfassenden Formen von diesen Symmetrien: Hier sind beispielsweise das Kreuzgedicht *Jesus, der ein Nazarener* von Rudolf Karl Geller (1645)¹⁰³ zu nennen, das die selbe Textaussage formuliert wie Bachs Kanon oder das Liedgedicht *Wie schön leuchtet der Morgenstern* von Philipp Nicolai, das in Baum- oder Kelchform geschrieben ist.

Jesus / der ein Nazarener /
 Iudenkönig/Weltverföhner.
 Die DornenlachelKrone
 Wird Christus aufgesetzt
 Zu bitterm Spott un Hone/
 Die ihm sein Haupte verletzt.
 Es ist der Aeme handmordgrimmiglich zerzerret,
 Dem Leben ist der Weg zum Lebenweg verisperrt /
 Die warmelweißes Brust mit einer Sperr durchflochen/
 Dadurch mag sehen san sein Bruderberge pochen.
 Der Leichnam bluten
 Mit Blut beflutet /
 Die Knie gebogen /
 Sind ausgehogen /
 Die Beine sinken /
 Dem Tode winken /
 Die vormalt ritten /
 Die Beine heilten /
 Gefälte Spitzen
 Die Füß rissen.
 Herr Kioj fällt ni der
 Besingt die Glieder /
 Die vor ihm tragen
 Der Sünden Plagen.
 In jenem Leben
 Wird ihm zu Lohne
 Der Heiland geben
 Die Lebenskrone.
 Er wird Gott leben
 Nach dem Tende
 Im Himmel oben
 Ohn alles
 ENDE.

Wie schön leuchtet der Morgenstern /
 Voll Gnad vnd Warheit von dem HERRN /
 Die süsse Wurtzel Jesse?
 Du Sohn David / auß Jacobs Stamm /
 Mein König vnd mein Bräutigam /
 Hast mir mein Hertz besessen /
 Lieblich /
 freundlich /
 Schön vnd herrlich /
 Groß vnd ehrlich /
 Reich von Gaben /
 Hoch vnd sehr prächtig erhaben.

Abb. 3.11: Rudolf Karl Geller, 1645

Abb. 3.12: Philipp Nicolai (1556-1608)

Die intermediale Kompositionsweise Bachs ist vor dem Hintergrund seiner Zeit nicht als aus dem Rahmen fallend anzusehen, es handelt sich vielmehr auch in musikalischen Werken, wie hier bei der Komposition der *Sei Solo*, um die Einbindung einer „ästhetischen Dimension“¹⁰⁴ ihrer Zeit, einer Form von Intermedialität, einem *in Beziehung-Setzen* von Einem zu etwas Anderem.

*

¹⁰² Die Terminologie lautet „visuelle Poesie“ ausgehend vom antiken „Carmen figuratum“ der „Konkreten Poesie“. Vgl. hierzu Jeremy Adler und Ernst, Ulrich: *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne* Weinheim 1987 (= Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek Nr. 56), S. 319-322.

¹⁰³ Andrea Pollascheg 2012, S. 255-257.

¹⁰⁴ Zum Begriff „ästhetische Dimension“ vgl. Cančik-Kirschbaum/Mahr 2005, S. 115 und 118.

Teil III.

'Operative Bildlichkeit', Anordnung und Kontextualität

„Schriften sind Hybridbildungen aus Sprachlichem und Bildlichem. Schriften sind Strukturen, an denen sich vier Dimensionen unterscheiden lassen: Wahrnehmbarkeit, diskreter Anordnungscharakter, Referenzialität und Operativität. Im Wechselverhältnis der den Notationen eigenen Materialität, Sichtbarkeit und Handhabbarkeit eröffnen Schriften einen kreativen, kognitiv wie ästhetisch nutzbaren Operationsraum im Wechselspiel von Auge und Hand.“¹⁰⁵

So die Formulierung von Sybille Krämer, die exemplarisch benennt, was in den drei für diese Studie ausgewählten Publikationen den Ausgangspunkt für eine neuartige Auseinandersetzung mit J. S. Bachs *Sei Solo ã Violino senza Basso accompagnato* bilden soll. Die hier im Fokus stehenden Publikationen¹⁰⁶, setzen sich mit der Thematik der Verschriftlichung auseinander.

Zwei der ausgewählten Publikationen sind Teil eines transdisziplinären Dialogs der Schriftbildlichkeitsforschung¹⁰⁷. In diesen Diskursen geht es darum, die Schrift nicht nur als ein Medium zum Aufzeichnen mündlicher Sprache zu begreifen. In enger Zusammenarbeit verschiedener Disziplinen, wie beispielsweise der Philosophie, Altorientalistik, der Mathematik und Informatik, der Literatur- oder Medienwissenschaft, wurden Zusammenhänge zwischen Materialität, Sichtbarkeit und Handhabbarkeit in Schriftpraktiken unter Einbeziehung bereits vorhandener Ansätze untersucht. So sieht Sybille Krämer als einen Kernansatz in der Schriftbildlichkeitsforschung den spezifischen Aspekt der Wiederentdeckung des Raumes an, der darin besteht, „dass das Räumliche zu einem Medium und Darstellungspotential avanciert und als ein Ordnungsprinzip unserer symbolischen Welten

¹⁰⁵ Sybille Krämer: Zusammenfassung zum Vortrag: „Was sind Kulturtechniken? Überlegungen zur Schrift und zum schriftlichen Rechnen“ Stuttgart 28.04.2008, Quelle: http://www.ilg.uni-stuttgart.de/sprache_schrift/Kraemer_Zus_Votr.pdf (Zugriff 06.08.2013).

¹⁰⁶ (1) Sybille Krämer: „'Operative Bildlichkeit'. Von der 'Grammatologie' zu einer 'Diagrammatologie'? Reflexionen über erkennendes 'Sehen'“, in: Martina Heßler und Dieter Mersch (Hg.), *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, Bielefeld 2009: transcript, S. 94-122.

(2) Eva Cančik-Kirschbaum und Bernd Mahr: „Anordnung und Ästhetisches Profil. Die Herausbildung einer universellen Kulturtechnik in der Frühgeschichte der Schrift“, in: Horst Bredekamp und Gabriele Werner (Hg.), *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Bd. 3,1: *Diagramme und bildtextliche Ordnungen*, Berlin 2005, S. 97-114.

(3) Bernd Mahr: „Gegenstand und Kontext: Eine Theorie der Auffassung.“, in: Klaus Eyferth, Bernd Mahr, Roland Posner und Fritz Wysotzki (Hg.): *KIT-Report Bd. 141*, TU Berlin 1997, Fachbereich Informatik, Eigenverlag, S. 101-119.

¹⁰⁷ Vgl. Krämer 2009: 'Operative Bildlichkeit', S. 94 ff. und dies.: „'Schriftbildlichkeit' oder: Über eine (fast) vergessenen Dimension der Schrift“ (2003 b), in: Sybille Krämer und Horst Bredekamp (Hg.), *Bild - Schrift - Zahl* (= Reihe Kulturtechnik), München 2003/2009: Fink, S. 157-176.

und unserer Wissensfelder zum Einsatz kommt“¹⁰⁸. So bezeichnet sie auch die operative Bildlichkeit als ein Werkzeug und Reflexionsinstrument,

„dass eine Sprache zum beobachtbaren und analysierbaren Gegenstand sich auskristalisieren lässt und musikalische Notationen im Blick auf musikalische Zusammenhänge in neuartiger Weise anschaulich, analysierbar und reflektierbar macht“¹⁰⁹.

In der zweiten Publikation betrachten Eva Cančik-Kirschbaum und Bernd Mahr die Voraussetzungen von Anordnungen, nämlich die Allokationen als Zuordnung von Zeichen zu Plätzen in Einbettung zweier getrennter Systeme von Ortsbeziehungen und Symbolbeziehungen und die daraus erwachsenden Hierarchien der Anordnung mit jeweils eigenem ästhetischen Profil.¹¹⁰ Diese Dimension des Ästhetischen erhält eine Anordnung samt ihren „operationalen, symbolischen und pragmatischen Kontexten“¹¹¹ durch die Wahrnehmbarkeit. Der Faktor der Ästhetik nimmt an Bedeutung zu, wenn durch die zweidimensionale Ausdehnung der Plätze die bildhaften Voraussetzungen in den Vordergrund treten, da die Wahrnehmung der Orte, Symbole und Ortsbeziehungen stark von den Aspekten und Kategorien der ästhetischen Gestaltung geprägt werden, wie bei Proportionen und Symmetrien. Wolfgang Raible beschreibt dieses Faktum der Zweidimensionalität in Verbindung mit Simultaneität als Phänomen einer Ideographie, einem Sichtbarmachen von Inhaltsaspekten, die kein Äquivalent auf der Lautebene haben.¹¹²

Die dritte Publikation von Bernd Mahr schließt sich hier unmittelbar an, als sie Darstellungen als gegenständlich gewordene Wahrnehmungen betrachten möchte und den Darstellungsraum als den zugehörigen Kontext. Bernd Mahr sieht in der Wahrnehmung ein gedankliches Erfassen, die Bezugnahme auf einen Gegenstand, der in seinem bestimmten Kontext – auch außerhalb von Sprache – aufgefasst werden kann.¹¹³

An diesem Punkt will die vorliegende Studie ansetzen. Der Fokus liegt hierbei auf einer Gemeinsamkeit der drei Publikationen, nämlich auf dem Umgang mit dem Aspekt der Wahrnehmung, der bildlichen Erfassbarkeit von Anordnungen und deren ästhetischer Dimension.

¹⁰⁸ Krämer 2009: „Operative Bildlichkeit“, S. 96.

¹⁰⁹ Krämer 2009: „Operative Bildlichkeit“, S. 104 mit Verweis auf die Publikationen von Magnus 2008 und Gottschewski 2005.

¹¹⁰ Krämer bezieht sich explizit auf diese Publikation.

¹¹¹ Cančik-Kirschbaum/Mahr 2005: „Anordnung und Ästhetisches Profil“, S. 99.

¹¹² Vgl. Wolfgang Raible: „Von der Textgestalt zur Texttheorie. Beobachtungen zur Entwicklung der Text-Layouts und ihre Folgen“, in: Peter Koch und Sybille Krämer (Hg.), *Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes*, Tübingen 1997: Stauffenburg, S. 29-42.

¹¹³ Mahr 1997: „Gegenstand und Kontext“, S. 101.

1 Sybille Krämer – 'Operative Bildlichkeit'. Reflexionen über erkennendes 'Sehen'

Da diese Publikation in enger inhaltlicher Beziehung mit den beiden oben angeführten Publikationen von Bernd Mahr steht, ist von Bedeutung, einige wesentliche Passagen von Sybille Krämer wiederzugeben.

Die Autorin betrachtet die „Operative Bildlichkeit“¹¹⁴ als grundlegendes Werkzeug wie Reflexionsinstrument in der Schriftbildlichkeitsforschung und hierin den spezifischen Aspekt der Wiederentdeckung des Raumes als einen Kernansatz.

„So wie die Schrift die Anordnung von Elementen auf zweidimensionaler Fläche nutzt, um etwas darzustellen und um – als Architektur feststellbarer und umstellbarer Gedanken – das Dargestellte als Oberfläche eines Textes auch handhabbar und bearbeitbar zu machen, so reflektiert sich [...] eine Visualisierungsstrategie¹¹⁵, die [...] das Räumliche zu einem Darstellungsprinzip fortbildet, mit dem auch nicht-räumliche Sachverhalte anschaulich gemacht werden.“¹¹⁶

Den Begriff „Operative Bildlichkeit“ betrachten Krämer unter sechs Aspekten: Flächigkeit, Gerichtetheit, Graphismus, Syntaktizität, Referenzialität und Operativität.¹¹⁷

1. Für die „Flächigkeit“ erscheint von Bedeutung, dass durch visuelle Wahrnehmung, gegenüber der haptischen und auditiven, eine Gleichzeitigkeit von vielerlei Nebeneinanderliegendem möglich ist und somit eine unterscheidende Wahrnehmung im selben Augenblick.
2. Die „Gerichtetheit“ stellt die räumliche Orientierung dar: in der operativen Bildlichkeit das auf Zweidimensionalität bezogene oben, unten, rechts, links, inmitten und randständige, ebenso wie die klare Ausrichtung.
3. Der „Graphismus der Lineatur“ (der Strich) ist Elementarmedium. Die Prägnanz des Graphischen bildet das Milieu von operativer Bildlichkeit.
4. Ebenso ist in der „Syntaktizität“ der Strich als Bildungselement anzusehen, da er bei jeder regelhaften Anordnung als Ausgangspunkt zu begreifen ist. Operative Bilder müssen nicht nur angeschaut, sondern gelesen werden, als Möglichkeit, etwas wieder zu erken-

¹¹⁴ Krämer 2009: Titel: „'Operative Bildlichkeit'“.

¹¹⁵ Die barocke Emblemkunst beruht auf eben diesen Visualisierungsstrategien, in dem sie die auszudeutenden, metaphorisch verklausulierten Lehrsätze zusätzlich bildlich in Szene setzt.

¹¹⁶ Krämer 2009: „'Operative Bildlichkeit'“, S. 95.

¹¹⁷ Ebenda, S. 97-102. Fortlaufende Textpassage zu jedem der fünf Begriffe.

nen.¹¹⁸ Beim Lesen werden keine Einzelgestalten wahrgenommen, sondern Relationen, da konkrete Erscheinungsweisen von einzelnen Bildungselementen und Anordnungen separat von einander und hierarchisch betrachtet werden können. „Wir sehen etwas *als* etwas und wir sehen etwas *in* etwas“, letzteres als Charakteristikum des Bildersehens.

5. Die „Referenzialität“: Den Fremdbezug, also die Schrift auf etwas externes Bezug nehmen zu lassen, sieht die Autorin als fundamental an, da Schriften über Semantik und Syntax verfügen. Sybille Krämer bezeichnet diese daher als trans-skriptiv. Operative Bilder repräsentieren immer auch das, was sie präsentieren.

6. Die Textpassage zur „Operativität“ soll hier aus Gründen der Bezugnahme der Autorin zum Musikalischen wörtlich wiedergegeben werden:

„Schriften [...] eröffnen Räume, um das Dargestellte auch zu handhaben, zu beobachten, zu explorieren. Und dies gilt umso mehr, wenn dabei zur 'Anschauung' gebracht wird, was gar nicht zu Gesicht kommen kann oder, wenn stabilisiert wird – denken wir an die Flüchtigkeit von Sprachlauten und musikalischen Tönen –, was sonst ephemere, flüchtig und fragil ist. Die operative Bildlichkeit erweist sich dann nicht mehr nur als ein Anschauungsmedium, sondern auch als Werkzeug und 'Reflexionsinstrument'. [...] So eröffnen musikalische Notationen [...] nicht nur neue Kompositions- und Aufführungsmöglichkeiten, sondern machen musikalische Zusammenhänge in neuartiger Weise anschaulich, analysierbar und reflektierbar.“¹¹⁹

Eine Ergänzung hierzu findet sich bei Krämer an anderer Stelle:

„Welches Phänomen auch immer auf diese Weise betrachtet wird, es verwandelt sich dabei in einen abstrakten Gegenstand. Was also in Schriftstrukturen sichtbar gemacht werden kann, sind Objekte gerade *in* ihrer Eigenschaft, in Elemente zerlegbar und aus diesen heraus auch rekombinierbar zu sein. Das aber ist eine Eigenschaft, die überhaupt erst entsteht, wenn ein Phänomen durch seine Inszenierung im Medium Schrift in einen theoretischen Gegenstand verwandelt wird, dem dann Systematizität und Analytizität zugesprochen werden kann.“¹²⁰

¹¹⁸ Ebenda, S. 97. Anm. Krämer: für Charles Sander Peirce ist dies ein Modell seiner type-token-Relation, dem Elementarmodell diskreter Zeichen.

¹¹⁹ Ebenda, S. 102, Verweis auf: David Magnus: *Schriftbildlichkeit in der musikalischen Notation. Zu einer Piktoralität pragmatischer Prägung*, Magisterarbeit in der Philosophie an der FU Berlin 2008; Hermann Gottschewski: „Musikalische Schriftsysteme und die Bedeutung ihrer 'Perspektive' für die Musikkultur. Ein Vergleich europäischer und japanischer Quellen“ in: Gernot Grube, Werner Kogge und, Sybille Krämer (Hg.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München 2005: Fink. Hervorhebung nicht original.

¹²⁰ Sybille Krämer 2003 b: „'Schriftbildlichkeit' oder: Über eine (fast) vergessenen Dimension der Schrift“, in: Sybille Krämer und Horst Bredekamp (Hg.) *Bild - Schrift - Zahl* (= Reihe Kulturtechnik), München 2003/²2009: Fink, S. 157-176, hier bes. Kap. 3.2, S. 164/165: „Die Schrift als Symbolsystem“ (Als System ist hier in einer theoretischen Charakterisierung ein Ganzes gemeint, das sich aus verschiedenen Elementen zusammensetzt).

2 Eva Cančik-Kirschbaum/Bernd Mahr – Anordnung und ästhetisches Profil

Die nachstehend angeführten Begriffsdefinitionen von Bernd Mahr und Eva Cančik-Kirschbaum aus ihrer Publikation bilden eine Grundlage für den in Teil III dieser Studie zu führenden Diskurs. Da es sich um wesentliche, sehr kurz gehaltene Definitionen handelt, sollen sie hier – ebenso wie die Ausführungen zur Operativen Bildlichkeit – nur leicht paraphrasiert wiedergegeben werden:

- „Allokationen“¹²¹ sind Zuordnungen von Zeichen zu Plätzen als räumlich definierten Orten.
- Zeichen sind
 - einerseits wahrnehmbare, symbolische Einheiten eines Zeichensystems,
 - andererseits durch mitteilbare Vorstellungen symbolisierbare Gedankeninhalte.
- „Anordnungen“¹²² sind Allokationen in Einheit mit zwei voneinander getrennten Systemen von Strukturen, einem System von Ortsbeziehungen zwischen den Plätzen und einem von Symbolbeziehungen zwischen den Zeichen.
- „Gebrauch und Interpretation von Anordnungen“ sind eingebunden in „operationale, symbolische wie pragmatische Kontexte, in deren Rahmen sie hergestellt, interpretiert, verändert oder transportiert werden.“¹²³ Durch die Interpretation und die damit verbundene Wahl der Abstraktionsebene entstehen verschiedene Ebenen der „Granularität“¹²⁴, hier am Beispiel Text:

„Anordnung von Buchstaben und Zwischenräumen, Anordnung von Wörtern, Trennsymbolen, Zwischenräumen, Anordnung von Sätzen, Abschnitten Kapiteln. [...] Je nach Wahl des Symbolsystems ergibt sich eine andere Granularität der Plätze.“¹²⁵
- Die Freiheit der Interpretation ermöglicht die gleichzeitige Betrachtung verschiedener Anordnungen, die sich auch als „Hierarchien der Anordnung“¹²⁶ darstellen lassen.

¹²¹ Eva Cančik-Kirschbaum und Bernd Mahr 2005: „Anordnung und Ästhetisches Profil“, S. 97.

¹²² Ebenda.

¹²³ Ebenda, S. 99.

¹²⁴ Ebenda, S. 100.

¹²⁵ Ebenda.

¹²⁶ Ebenda.

- Wenn Anordnungen die Funktion eines „Modells“¹²⁷ haben, repräsentieren sie mit ihren Zeichen und Ortsbeziehungen bestimmte Vorstellungen über Gegenstandsbeziehungen oder Sachverhalte.
- Durch die „Wahrnehmbarkeit“¹²⁸ erhält eine Anordnung samt ihrer „operationalen, symbolischen und pragmatischen Kontexte“, oftmals die „Dimension des Ästhetischen“¹²⁹, die sich über die physische Oberfläche, der Begrenztheit des Gegenstandes und der Zuordnung von Zeichen zu Plätzen definiert.
- Als „ästhetisches Profil“¹³⁰ wird die Art und Weise bezeichnet, in der die einschränkenden Randbedingungen von Auswahlprozessen den Gestaltungsspielraum beeinflussen; die verschiedenen Typen von Randbedingungen sind die „Faktoren des ästhetischen Profils“¹³¹.
- Folgende Faktoren des ästhetischen Profils scheinen grundlegend zu sein: „Material, Medium, Wahrnehmbarkeit, Funktion, Strukturtyp und Ästhetik der Anordnung“.¹³²
- Der Faktor der Ästhetik nimmt an Bedeutung zu, wenn durch die zweidimensionale Ausdehnung der Plätze die bildhaften Voraussetzungen in den Vordergrund treten. Dies ist der Fall, wenn Wahrnehmungen der Orte, Symbole und Ortsbeziehungen stark von den Aspekten und Kategorien der ästhetischen Gestaltung geprägt werden wie beispielsweise bei Proportionen und Symmetrien.

„Die ästhetische Dimension einer Anordnung ist kein am Rande stehendes Merkmal, das sich zum Wesentlichen der Anordnung hinzugesellt, sondern sie betrifft Aspekte, die für die Anordnung selbst Sinn gebend und begründend sein können, wie Proportionen und Symmetrien.“¹³³

¹²⁷ Ebenda, S. 101. Vgl. zum Begriff „Modell“ auch Bernd Mahrs Ausführungen: (1) *Modellieren. Beobachtungen und Gedanken zur Geschichte des Modellbegriffs*, in: Sybille Krämer, Horst Bredekamp (Hg.), *Bild - Schrift - Zahl* (= Reihe Kulturtechnik), München 2009: Fink, S. 59-86; (2) „On the Epistemology of Models.“, in: Günter Abel und James Conant (Hg.): *Rethinking Epistemology*, Volume 1, Berlin/Boston 2012 (2012 a), S. 301-352 und (3) *Das Wissen im Modell*, Institut für Software und Theoretische Informatik (Berlin), Projektgruppe KIT, TU Berlin 2012 (2012 b), Fachbereich Informatik, KIT-Report Bd. 150, Eigenverlag.

¹²⁸ Cančik-Kirschbaum/Mahr 2005: „Anordnung und Ästhetisches Profil“, S. 101/102.

¹²⁹ Ebenda, S. 101.

¹³⁰ Ebenda, S. 102.

¹³¹ Ebenda.

¹³² Ebenda, S. 103.

¹³³ Ebenda.

3 Bernd Mahr – Gegenstand und Kontext

In Mahrs Publikation „Gegenstand und Kontext“ werden diese beiden Begriffe als Voraussetzungen kommunikativer Prozesse und ihrer Informationsverarbeitung diskutiert. Eine Verständigung untereinander wäre ohne voraussetzenden, bereits vorhandenen und verstandenen Kontext nicht möglich. Mahr bezeichnet Kontext als „eine notwendige, aber weitgehend unausgesprochene Ergänzung“, einen Code, ohne den eine „[sprachliche] Äußerung selbst und das worauf sie sich bezieht, nicht verstehbar ist.“¹³⁴ Mahrs Ausführungen sind letztlich schwerpunktmäßig an der Informationsverarbeitung im Bereich der Informatik orientiert, bilden aber eine generelle Grundlage im Umgang mit Kontext jeglicher Art.

So zielen seine Fragen und Erörterungen darauf ab, was Kontext ist, wo und wie sich Kontext ergibt, weshalb mehrere Kontexte nebeneinander existieren können und wie sich Umgang mit und Erfassen von Kontexten gestalten können. Mahrs Ansatzpunkt ist der Diskurs, wie Kontexte in Erscheinung treten und sich zu den Gegenständen verhalten. Seine sich daran anschließenden Überlegungen sind hierbei in hohem Maße der Diskussion um den Begriff „Auffassung“¹³⁵ gewidmet. Seine bewusst verallgemeinernd formulierten Aussagen zu Kontext, Gegenstand und Auffassung lauten:

„Kontexte sind Kontexte von etwas, das in einer bestimmten Weise aufgefaßt wird. Dieses Etwas bezeichnen wir als Gegenstand. Kontexte entstehen auch außerhalb von Sprache, wie in Wahrnehmungen, Urteilsbildungen oder Zusammenhängen des Handelns. Kontexte sind demnach Kontexte von Gegenständen, Gegenstände sind Gegenstände der Auffassung, und Auffassungen, die einem Subjekt zukommen, erfassen Gegenstände in einem Kontext. [. . .]. Auffassung setzt eine Bezugnahme auf den Gegenstand voraus, betrifft das 'wie', 'was' und 'als was' und hat den Charakter eines Urteils. Benennung oder Bezeichnung sind sprachliche Mittel der Bezugnahme, Wahrnehmung ist, als ein gedankliches Erfassen, ein anderes Mittel.“¹³⁶

Es wird erläutert, wie die Fülle von Sachverhalten, die einen oder mehrere Kontexte ausmachen, direkt an die Lesart des jeweiligen Betrachters gekoppelt sind, sich aber nicht allein über die Sprache aufklären lassen, da sie meist sprachlich nur angedeutet, jedoch nicht immer ausgeführt sind. Die „Lesart des Betrachters“¹³⁷ ist wiederum von seinem Hintergrundwissen abhängig. Aus diesem Umstand heraus, dass „Kontext nur relativiert und pragmatisch erklärbar ist und wir nicht eine kontextfreie Antwort auf die Frage, was

¹³⁴ Mahr 1997: „Gegenstand und Kontext“, S. 101.

¹³⁵ Vgl. nachstehendes Zitat.

¹³⁶ Ebenda, S. 103.

¹³⁷ Ebenda, S. 101/102.

Kontext sei, erwarten dürfen“¹³⁸, unternimmt Bernd Mahr im Folgenden den Versuch, mit empirischen Mitteln oder durch geeignete konzeptionelle Modelle und Theorien die Fragen zu beantworten,

„wie Kontext in Erscheinung tritt und wie wir mit Kontexten umgehen, um so dann zu der gewünschten Aufklärung beizutragen und das Phänomen des Kontextes [...] konstruktiv erfassen zu können.“¹³⁹

Hierzu gehören ebenfalls die Untersuchungen zu Gegenstand und Auffassung. Gegenstände können als Körper eine raum-zeitliche Ausdehnung besitzen, aber auch Stoffe, Vorstellungen, Gedanken, Äußerungen, Ereignisse, Zustände, Prozesse oder Verhalten sein. Immer sind es Gegenstände einer Auffassung und Auffassungen sind Bezugnahmen zu Gegenständen. Bezugnahmen haben den Charakter eines Ereignisses, Auffassung hat den Charakter eines Urteils. Durch die Art einer Auffassung, „für gleich oder unterschiedlich halten“, wie „gleich oder unterschiedlich sein“¹⁴⁰, entstehen Auffassungen höherer Ordnung, die zur Objektivierung eines Gegenstandes beitragen. Es wird für die Auffassung eine Klassifizierung vorgenommen, die Mahr als „Kontextstrukturen“¹⁴¹ bezeichnet:

1. Situationsgebundenheit

Der Gegenstand	besitzt ein 'Vorhandensein', er hat	eine 'Entstehung' wie eine 'Zugehörigkeit'.
	'tritt in Erscheinung', er hat	'Form' und 'Inhalt'.
	übt eine 'Wirkung' aus, es existiert	eine 'Bezugnahme' wie ein 'Bedingen'.

2. Theoriegebundenheit

Das Subjekt, das einen Gegenstand auffasst, schöpft dazu aus bereits unabhängig vom Gegenstand existierenden „allgemeinen Konzepten, Erkenntnissen, Erfahrungen und Fertigkeiten.“¹⁴² Vier Dimensionen der Auffassung können benannt werden:

Die Dimension	des 'Ontischen':	die Vorkommensweise des Gegenstandes.
	des 'Extensionalen'	wie Umfang, Ausdehnung, Teil- und Elementbeziehungen.
	des 'Intensionalen'	wie Merkmale und Eigenschaften.
	des 'Dynamischen':	alle internen wie externen Aktionen, Veränderungen des Gegenstandes selbst.

¹³⁸ Ebenda, S. 102.

¹³⁹ Ebenda.

¹⁴⁰ Ebenda, S. 107.

¹⁴¹ Ebenda, S. 115-118.

¹⁴² Ebenda, S. 110.

3. Perspektive (auch 'Selektion'), ebenfalls gegliedert in 'vier Faktoren der Perspektivität':

Der Faktor	der 'Partikularität'		
	der 'Separierung'		
	der 'Abstraktion'	in der Art	der 'Verallgemeinerung' der 'Klassifikation' der 'Invariantenbildung'
	der 'Projektion'		

In seinen Schlussüberlegungen stellt Mahr nochmals deutlich den Bezug der drei Begriffe Kontext, Gegenstand und Auffassung zueinander her, indem er sie als Trias bezeichnet, „die in ihrer Bedeutung von der wechselseitigen Abhängigkeit der drei Einzelbegriffe lebt“.¹⁴³ Die Begriffe Gegenstand und Kontext stehen anschließend noch einmal im Fokus von Mathematik und Informatik, die Schlussbemerkung zum Begriff der Auffassung soll auf Grund ihrer Stringenz, den Ausblick auf Mahrs Publikation beenden:

„Auffassung lässt sich als zentrale Konzeption von Kognition verstehen. Kognitive Leistungen beinhalten immer die Auffassung von Gegenständen. Zu den Kernaufgaben der kognitionswissenschaftlichen Forschung gehört die Klärung, wie Auffassung funktioniert [...]. Die hier dargestellten Überlegungen zur Auffassung von Gegenständen sind aus kognitionswissenschaftlicher Sicht jedoch nicht ausreichend gesichert. Sie sind auf Selbstbeobachtungen und Erfahrungen in der Mathematik und Informatik gestützt [...]. Als solche können sie jedoch als Ausgangspunkt für systematische und empirische Untersuchungen angesehen werden.“¹⁴⁴

¹⁴³ Ebenda, S. 118.

¹⁴⁴ Ebenda.

Teil IV. – Eine an Schriftbildlichkeit orientierte musikwissenschaftliche Werkbetrachtung

Als Einstieg in den folgenden Diskurs werden die in dieser Studie ausschlaggebenden Ansatzpunkte der drei vorangestellten Publikationen nochmals benannt, aus denen ein methodischer Neuansatz heraus erwachsen soll. Die vorliegende Studie will sich in einer neuartigen Anschauungsmethode den zunächst über die Ebene der Bildlichkeit den wahrnehmbaren musikalischen Zusammenhängen der *Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato* nähern, um zu versuchen, „diese musikalischen Zusammenhänge in neuartiger Weise anschaulich, analysierbar und reflektierbar“¹⁴⁵ zu machen. Die inhaltlichen Überschneidungen der in Teil III in den Blick genommenen Ausführungen von Sybille Krämer, Bernd Mahr und Eva Cančik-Kirschbaum machen es durch ihre Verflechtungen möglich, sie samt ihren Abzweigungen als methodischen Neuansatz, eine andere Lesart, für eine musikwissenschaftliche Werkbetrachtung heranzuziehen. Gegenüber der herkömmlichen musikwissenschaftlichen Herangehensweise liefern diese Überlegungen die Grundlagen, die von der optischen Wahrnehmung eines Notats ausgehen, um anschließend dieses *bildliche Erfassen* durch Erforschen der musikalischen Zusammenhänge aus ansatzstrukturanalytischer Hinsicht gegenzulesen.

Gleichzeitig soll die Studie einen Beitrag dazu leisten, speziell die hier interdisziplinären Diskurse dahingehend zu untersuchen, inwieweit musikwissenschaftliche Werkbetrachtungen durch die hierin angesprochenen Ebenen der Wahrnehmung an zusätzlichem Reflexionspotential gewinnen könnten.

¹⁴⁵ Krämer 2009: „Operative Bildlichkeit“, S. 102. Verweis auf: David Magnus: *Schriftbildlichkeit in der musikalischen Notation. Zu einer Piktoralität pragmatischer Prägung*, Magisterarbeit in der Philosophie an der FU Berlin 2008; Hermann Gottschewski: „Musikalische Schriftsysteme und die Bedeutung ihrer ‚Perspektive‘ für die Musikkultur. Ein Vergleich europäischer und japanischer Quellen“ in: Ger- not Grube, Werner Kogge und, Sybille Krämer (Hg.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München 2005: Fink.

1 Methodischer Neuansatz bezüglich visueller Wahrnehmung in den 'Sei Solo'

In visuellen Wahrnehmungen können vielschichtig verschiedene Wahrnehmungen nebeneinander betrachtet werden.¹⁴⁶ Der methodische Neuansatz liegt darin, die in Teil I benannten Befunde unter dem Aspekt der visuellen Wahrnehmung zu beleuchten und durch diejenigen Begrifflichkeiten zu beschreiben, die sich aus den drei Publikationen herleiten lassen. Hierfür sollen schwerpunktmäßig die Folgenden gewählt werden: Operative Bildlichkeit – Raum als Medium und Darstellungspotential – Allokationen – Ortsbeziehungen – Symbolbeziehungen – räumlich erfassbare Anordnungen/Hierarchie der Anordnungen – Granularität – Ästhetische Dimensionen von Anordnungen – Faktoren des ästhetischen Profils – Wahrnehmung – Gegenstände der Wahrnehmung – Kontext – Auffassung.

Aus allgemein gehaltener Sicht ist das Notat der *Sei Solo* zunächst eine Allokation von Zeichen auf einem Blatt Papier, die in eine Vielzahl von Anordnungen eingebunden sind und dadurch auch räumlich erfassbar sind. Durch die Wahl der Abstraktionsebene können die verschiedenen Anordnungen in ihren musikalischen Kontexten gesondert betrachtet werden, wie beispielsweise Motive, Phrasen, Satzstrukturen, Gattungen u.v.m. – je nach Granularität ihrer Plätze.¹⁴⁷ So steht ein Motiv im Kontext einer Satzstruktur, eine Satzstruktur im Kontext des Satzgefüges, ein Satz im Kontext seiner zugehörigen Gattung etc.

Wenn Bernd Mahr von der Wahrnehmung als einer gedanklichen Erfassbarkeit eines Gegenstandes in einem bestimmten Kontext spricht, wird hier von einer „theoriegebundenen Kontextstruktur“¹⁴⁸ die Rede sein, da beispielsweise die Auffassung über den Gegenstand Motiv einer schon vorhandenen musiktheoretischen *Er-Kenntnis* entspringt. Gleichzeitig wird aber in dieser Anordnungs-Kette ein Kontext auf einer hierarchisch höheren Ebene wieder der Gegenstand in einem neu zu bestimmenden Kontext sein. Am Beispiel Motiv ergeben sich hieraus zwei Ebenen: Die erste ist der definierte, taktmäßig bestimmbare Ort; die zweite Ebene ist der gedankliche Ort, die Auffassung über den *Ort* der gedanklichen Verankerung dieses Motivs. Es kann gedanklich oder visuell erfassbar sein, je nach Wahl des Kontextes.

¹⁴⁶ Krämer 2009: „Operative Bildlichkeit“, S. 98. Zur Diskussion von synchron und diachron erfolgender haptischer, auditiver wie visueller Wahrnehmungen siehe „Vorbemerkungen und Einführung“, S. 1, Fussnote 4.

¹⁴⁷ Vgl. Cančik-Kirschbaum/Mahr 2005: „Anordnung und Ästhetisches Profil“, S. 100.

¹⁴⁸ Mahr 1997: „Gegenstand und Kontext“, S. 107 ff.

Im speziellen Fall der in Teil I dargestellten Befunde sind die Ausgangspunkte hier primär an einer visuellen Wahrnehmung in der Flächigkeit orientiert, einer „unterscheidenden Wahrnehmung im selben Augenblick.“¹⁴⁹ Folgende Beispiele sind in dieser Hinsicht besonders aussagekräftig:

1. Die sechs Teilwerke und ihre symmetrische Grundton-Anordnung.
2. Die Spiegelung zweier Soggetti als Hinführung zu numerischen Spiegelungen.
3. Eine einzige melodische Gestalt in dreifachem Auftreten in verschiedenen Sätzen als Hinweis auf eine Punktsymmetrie.
4. Die Verwendung des gleichen kompositorischen Materials in zwei verschiedenen Sätzen, das dort jeweils in der gleichen Häufigkeit vorkommt.
5. Gleichheit versus Verschiedenheit als situationsgebundene Kontextstruktur und Bachs Ausdehnung in das Proportionale.

Diese visuellen Wahrnehmungen sind also dadurch konstatierbar, dass sie optisch erfassbar sind. Sie implizieren dadurch die Frage nach ihrem Kontext, der sie dann zu Gegenständen der Wahrnehmung macht.

1.1 Die sechs Teilwerke und ihre symmetrische Grundtonkonstellation

Betrachtet man die Grundtonkonstellation der *Sei Solo* als visualisiertes Notat, so ist der Kontext Spiegelung/Symmetriebildung erkennbar, der aus einer Allokation von sechs Tönen hervorgeht.

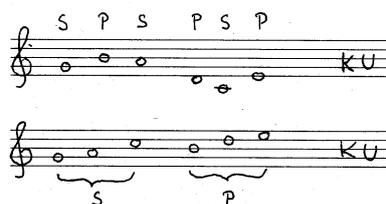


Abb. 1.1: *Sei Solo* Grundtonfolge in KrebsUmkehrung

Diese Anordnungen von Spiegelungen kennzeichnen sich folgendermaßen: In der Tonfolge g-a-h-c-d-e des Hexachords auf g stehen sich die Töne h und c, a und d sowie g und e punktsymmetrisch gegenüber. Durch Bachs Anordnung der sechs Teilwerke in die Tonartenfolge g-h-a-d-C-E bedeutet dies:

¹⁴⁹ Vgl. Krämer 2009: „Operative Bildlichkeit“, S. 98 u. Mahr 1997: „Gegenstand und Kontext“, S. 107.

- Die symmetrische Gegenüberstellung der beiden Werkhälfte (zwei Sonaten/eine *Partia* in der Grundtonfolge g-h-a – zwei Partien/eine Sonata in der Grundtonfolge d-c-e).
- Die symmetrische Gegenüberstellung beider Gattungen (drei Sonaten in den Tonarten g-a-C – drei Partien in h-d-E).
- Durch die Grundton-Anordnungen stehen beide Konstellationen in Krebsumkehrung zueinander, sind also gleichzeitig horizontal wie vertikal gespiegelt (zwei Werkhälften in der Abfolge der Teilwerke nach der Reihenfolge des Autographs/zwei getrennte Gattungen, entsprechend der Reihenfolge des Autographs), verbildlicht: ein Kreuz.
- In der Reihenfolge des Autographs hat jede Werkhälfte zwei gleiche Gattungen und eine davon abweichende und dies komplementärsymmetrisch angeordnet: zwei Sonaten und eine *Partia* gegenüber einer Sonata und zwei Partien.
- Die Grundtonfolge setzt sich aus zwei Tonschritten (große Terz und Ganzton) zusammen und ergibt in Gestalt der Bezugsgröße Ganzton die Konstellation 2+1 (g-h-a) gegenüber 1+2 (d-c-e).

Allein die Komplexität der Verschränkung dieser symmetrischen Zuordnungsmöglichkeiten von Grundtönen lässt sie als Anordnung *plastisch* in Erscheinung treten. Diese Plastizität ist so auf übergeordneter Ebene als ästhetische Dimension zu werten, die für diese Grundton-Anordnung der sechs Teilwerke als sinngebend und begründend avanciert.¹⁵⁰ Ihre Wahrnehmbarkeit tritt zu Tage, wenn man sich die zunächst gedanklich erfasste Grundton-Anordnung im Notenbild vergegenwärtigt.

1.2 Die Spiegelung zweier Soggetti als Hinführung zu numerischen Spiegelungen

Die Spiegelungsprinzipien von Tönen zu erkennen, gehört zum Alltag in musikwissenschaftlichen Werkbetrachtungen. Es sei aber zu bemerken, dass gerade diese Spiegelungsprinzipien zu den zuallererst visuell wahrgenommenen Anordnungen gehören. Bleibt man bei den Soggetti der Fugen g-Moll und a-Moll auf der rein visuellen Ebene, wird man durch einen bereits vorhandenen Kontext gewahr, dass die exakte Spiegelung der beiden Soggetti nicht von g-Moll nach a-Moll führt, sondern nach A-Dur. An dieser Stelle erweitert sich das primär visuelle in ein abstraktes, gedankliches Erfassen und man wird dieses A-Dur suchen. Der Gegenstand ist in diesem Fall einerseits die Wahrnehmung einer

¹⁵⁰ Cančik-Kirschbaum/Mahr 2005: „Anordnung und Ästhetisches Profil“, S. 103: „Die ästhetische Dimension einer Anordnung ist kein am Rande stehendes Merkmal, das sich zum Wesentlichen der Anordnung hinzugesellt, sondern sie betrifft Aspekte, die für die Anordnung selbst Sinn gebend und begründend sein können.“

Spiegelung als einer bildlich erfassbaren Gegenbewegung, aber nicht exakten Spiegelung; andererseits existiert dazu eine nicht bildlich erfassbare exakte Spiegelung in der Auffassung von Spiegelung.¹⁵¹ Der Kontext ist beide Male das Spiegelungsprinzip per se, vermittelt über eine theoriegebundene Kontextstruktur¹⁵², das Wissen um exakte Spiegelung. Die Frage nach einem weiteren, übergeordneten Kontext, der in die Punktsymmetrie führt, wird durch die Wahrnehmung einer deutlich asymmetrisch platzierten Offenlegung von Symmetrie impliziert. Diese wird aus Erkenntnis um die vielfach symmetrisch gestaltete Grundtonkonstellation in der Architektur zu suchen sein. Dabei werden numerische Untersuchungen nicht auszuschließen sein. Das Ergebnis dieser Untersuchung ist wieder visuell wahrnehmbar, die numerische Spiegelung von Gesamttakt $\overline{1286} = \overleftarrow{2168}$ und seinem Gegenpol $\overline{2168} = \overleftarrow{1286}$ und die gleichzeitige Spiegelung der Zahlen 12 zu 21 und 68 zu 86.¹⁵³

1.3 Eine melodische Gestalt als Hinweis auf eine Punktsymmetrie

Während in einer musikalischen Analyse Takt 15 der *Allemanda* d per se zunächst nicht als besonders auffallend zu bezeichnen ist, kann über die bildliche Erfassbarkeit sehr wohl eine visuelle Auffälligkeit konstatiert werden: Alle anderen Takte dieses Satzes haben nur einen Ort, aber die melodische Gestalt des Taktes 15 hat durch die zwar transponierte, aber sonst wörtliche Wiederholung, in diesem Satz zwei Orte. Hier ist die Andersartigkeit der Lesart Bildlichkeit als Technik im Vergleich zur herkömmlichen musikwissenschaftlichen/musiktheoretischen Analyse besonders deutlich zu erkennen. In diesem Moment wird eine Gestalt, deren Allokation von Noten einer bestimmten Anordnung folgen, zum Gegenstand der Wahrnehmung. Dessen Kontext ist die Wiederholungsstruktur und die daraus resultierende Relation der beiden Auftritte (in a-Moll und g-Moll) zu einander.



Abb. 1.2: *Partia 2da* d-Moll, *Allemanda*, Takt 15



Abb. 1.3: *Partia 2da* d-Moll, *Allemanda*, Takt 38

Spätestens aber, wenn zu diesen beiden Orten einer gleichen melodischen Gestalt im selben Satz ein weiterer Ort in einem sehr viel später positionierten Satz mit wiederum der gleichen melodischen Gestalt hinzutritt, entsteht eine doppelte Form einer Symbolbeziehung: Eine betrifft die beiden Orte der Verankerung in ein und demselben Satz, die

¹⁵¹ Gemeint ist hier die Spiegelung im Sinn der Grundtonkonstellation: h-c, b-cis, a-d, g-e.

¹⁵² Mahr 1997: „Gegenstand und Kontext“, S. 107.

¹⁵³ Vgl. Teil II, Kap. 3.1, S. 45.

andere die beiden Sätze, in denen die insgesamt drei Auftritte erklingen. Ebenso sind zwei Kontexte vorhanden, einerseits der einer Wiederholungsstruktur, andererseits der einer entstehenden Relation zwischen zwei Sätzen und damit zwischen zwei Teilwerken (*Partia 2^{da}* d-Moll und *Partia 3^{za}* E-Dur).

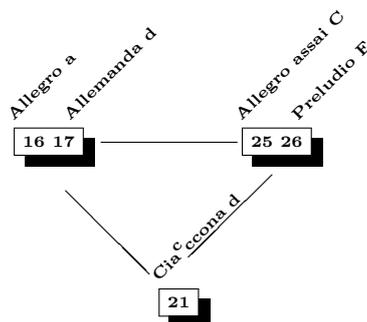


Abb. 1.4: *Partia 3^{za}* E-Dur, Gavotte en Rondeaux, Takt 99/100

Es entsteht eine Hierarchie von Anordnungen und ihren Ortsbeziehungen von Tönen, von Takten, von Satzteilen, von Sätzen sowie von Teilwerken. Der Ausgangspunkt ist die Wahrnehmung von Original und Variation einer melodischen Gestalt. Die Entdeckung einer Punktsymmetrie von $1719 + 15 + 1719$ Gesamttaktten führt über die theoriegebundene Kontextstruktur der Kenntnis,¹⁵⁴ nämlich der gedanklichen Erfassbarkeit bereits existenter numerischer Spiegelungen ($\overline{1286} = \overline{2168}$ im Gegenüber zu $\overline{2168} = \overline{1286}$ und $\overline{1335} = \overline{1335}$) und die daraus resultierende Implikation weitergehender Erforschungen von sinngebenden Anordnungen und Ortsbeziehungen im Gesamttaktgefüge der *Sei Solo*.

1.4 Gleiches kompositorisches Material in singulärer Häufung in unterschiedlichen Sätzen

In ähnlicher Weise befindet sich an anderer Stelle eine Auffälligkeit, die sich auf kompositorische Eigenheiten der Satzpaare 16/17 und 25/26 um *Ciaccona* d-Moll (21) bezieht. Bildlich wahrnehmbar sind die kumulierenden und jeweils übereinstimmenden kompositorischen Mittel der beiden Satzpaare, die sich in gleichem Abstand zu einem dreiteilig angeordneten Satz befinden.¹⁵⁵



Jeder der fünf Sätze hat seinen Ort im Werkganzen. Über ein individuelles ästhetisches Profil (kompositorische Mittel), das je zwei Sätze miteinander verbindet, haben diese eine Symbolbeziehung, da sie im Kontext des gleichen ästhetischen Profils stehen. Auf einer nächsten Ebene haben die vier Sätze (als zwei plus zwei) je eine Ortsbeziehung, die über

¹⁵⁴ Mahr 1997: „Gegenstand und Kontext“, S. 110.

¹⁵⁵ Vgl. Teil II, Kap. 2.1, S. 20.

das zweimalige Auftreten eines jeweils gleichen ästhetischen Profils, eine neue Symbolbeziehung eingehen. Der Kontext ist hier ein nächstes, diesmal paarweise angeordnetes gleiches ästhetisches Profil. Auf einer weiteren Ebene haben die fünf Sätze eine Ortsbeziehung als zwei plus zwei plus eins, die sich über den Kontext der symmetrischen Anordnung zu einer Symbolbeziehung wandelt. So entsteht eine Hierarchie der Anordnungen, die zunächst eine Allokation von aufeinanderfolgenden Sätzen aus einem Teilabschnitt der *Sei Solo* war.

Gleichzeitig lässt sich bezüglich der Symmetriediskussion in der Aufeinanderabgestimmtheit je zweier Sätze ein „Modell“¹⁵⁶ erkennen, das Bach offensichtlich variiert als kompositorisches Mittel einsetzt. Dadurch entstehen Relationen.

Conclusio: In dem Moment, in dem sich die weiteren Beobachtungen dazu addieren, werden weitere Hierarchien offenkundig. Dann wird jeweils die eine Ebene zum neuen Gegenstand der Wahrnehmung, die wieder die Frage nach ihrem nächsten Kontext impliziert. In diesem Beispiel war der übergeordnete Kontext eine Symmetriebildung. Die Reflexionsmuster im Bereich von Anordnungen decken sich mit Mahrs Definition von Kontextstrukturen¹⁵⁷: Das Vorhandene wird auf jeder Ebene jeweils neu wahrgenommen, es hat eine Entstehung und eine Zugehörigkeit, es tritt [immer aufs Neue] in Erscheinung mit neuen Formen und Inhalten.

1.5 Gleichheit versus Verschiedenheit als situationsgebundene Kontextstruktur und Bachs Ausdehnung in das Proportionale.

Die in den *Sei Solo*, neben symmetrischen Konstruktionen, noch mit am auffälligsten hervortretende kompositorische Eigenheit ist Bachs Gegenüberstellung von Gleichheit und Verschiedenheit. Hierbei sind verschiedene Stränge zu beobachten:

Der eine ist als Gegenüberstellung von Gleichheit und Verschiedenheit bereits in einer „situationsgebundenen Kontextstruktur“¹⁵⁸ verankert, nämlich der Eigenschaft des Satzpaars von Original und Double. Der Kontext ist der der Variation von Urbild und Abbild, also von „Modell von“ (Double) bzw. „Modell für“ (Original) in Verbindung zweier benachbarter Sätze.¹⁵⁹

Der zweite Strang entsteht durch den kompositorischen Vorgang der Ausweitung in die Dreiheit: Der Kontext *Urbild* verbindet jetzt zwei benachbarte Sätze durch ein gleiches kompositorisches Mittel und stellt sie der Variation, einem dritten Satz gegenüber: Die Gleichheit und Signifikanz von nur zwei Achteltriolenpaaren verbindet das Satzpaar *Loure*

¹⁵⁶ Vgl. Mahr 2009: *Modellieren. Beobachtungen und Gedanken zur Geschichte des Modellbegriffs*; ders.: 2012 a: „On the Epistemology of Models.“ sowie 2012 b: *Das Wissen im Modell*.

¹⁵⁷ Vgl. Mahr 1997: „Gegenstand und Kontext“, S. 107 ff.

¹⁵⁸ Ebenda, S. 108.

¹⁵⁹ Mahr 2012 b: *Das Wissen im Modell*, S. 12.

E (27) und *Gavotte en Rondeaux* E (28), ein weiterer Satz (*Corrente* d, 18) hat ebenfalls die gleiche kompositorische Eigenheit, die Triolen, aber in deutlicher Häufung.¹⁶⁰

Durch die gleiche kompositorische Vorgehensweise bei den symmetrischen Gegenstücken *Andante* C der *Sonata a-Moll* (15) zu *Corrente* d (18) sowie *Allemanda* h (5) und ihr *Double* (6) auf der duolischen Ebene, ergibt sich ein nächster, dritter Strang: Duolen gegenüber Triolen als übergeordnete Perspektive.

Ein vierter, sich hieran anschließender Strang resultiert aus Strang zwei, der Ausdehnung in die Dreierheit, und dies wieder in der Form als *Urbild* („Modell für“) und *Abbild* („Modell von“).¹⁶¹ Die Proportion 2:1, bei der zwei Sätze mit der gleichen Eigenschaft in Relation zu einem einzelnen mit deren Variation stehen, findet sich in einer Vielzahl weiterer Beispiele in den *Sei Solo*.¹⁶²

Es bedarf also eines kompositorischen Vorgangs, um übergeordnete Ebenen zu erreichen und vorhandene Kontextstrukturen zum Gegenstand in einem neuen Kontext werden zu lassen. Auf dieser übergeordneten Ebene wird eine Eigenschaft wie Gleichheit versus Verschiedenheit als kompositorisches Mittel nun selbst zum Gegenstand, der dann als eigenständiges Element seinerseits in einem anderen, neuen Kontext in Erscheinung treten kann. Hinzu tritt dann noch als weitere Konkretisierung der Schritt von der Paar- in die Dreierbeziehung, der auch über Orts- und Symbolbeziehungen erfassbar ist: Die beiden Sätze 27/28 bilden eine Ortsbeziehung, gemeinsam mit Satz 18 ergibt eine Symbolbeziehung, deren Ausweitung durch die symmetrischen Gegenstücke eine sinngebende ästhetische Dimension entstehen lässt.

¹⁶⁰ Vgl. Teil II, Kap. 2.2, S. 40.

¹⁶¹ Bei dieser Begriffsdefinition rekurriert Mahr auf Marcus Vitruvius Pollio: *Decem Libri De Architectura - Zehen Bücher von der Architektur und künstlichen Bawen*. Hierin beschreibt Vitruvius die Berechnungsart seiner Gebäude. Er bezeichnet als *modulus* eine relative Maßeinheit zur Vermessung der proportionale n Verhältnisse von Gebäuden und ihren Teilen, um so Symmetrien und Eurythmien zu erzielen (Mahr 2012 a: „On the Epistemology of Models.“, S. 7-9 und ders.: 2012 b: *Das Wissen im Modell*, S. 9/10.).

¹⁶² Siehe Anhang III, S. 69-74.

2 Erkenntnisgewinn und Résumé

Die in Teil II dieser Studie dargestellte Befundlage der verschiedenen Arten von Symmetrien, Relationen und proportionalen Verhältnissen in den *Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato*, die ihren Ausgangspunkt in der Wahrnehmung der symmetrisch angeordneten Grundtonkonstellation der sechs Teilwerke hatte, stellt sich als ein äußerst komplexes, kompositorisches Verfahren dar. Versuche, diese Ergebnisse einer Bewertung zu unterziehen, waren deshalb nicht ohne Schwierigkeiten zu bewerkstelligen, da es sich offensichtlich nicht um eine einzelne Art Verfahren handelt, das Bach hier zu Grunde legte, sondern um einen Variantenreichtum seiner Kompositionstechnik¹⁶³ und sich durch nähere empirische Untersuchungen erschloss. Die sich dadurch eröffnenden weitergehenden Wahrnehmungen von Punktsymmetrien oder Anordnungen von Häufigkeit gleicher kompositorischer Mittel gegenüber deren Singularität waren durch rein musikimmanente Analysen nicht eindeutig beschreib- und bestimmbar.

Über die Schriften von Bernd Mahr „Gegenstand und Kontext“, seiner Publikation „Anordnung und Ästhetisches Profil“ in Zusammenarbeit mit Eva Cančik-Kirschbaum sowie die Ausführungen zur „Operativen Bildlichkeit“ von Sybille Krämer erwies sich ein Zugang anderer Art zu den Inhalten der Komposition, die ohne diese Betrachtungsweisen unterbestimmt geblieben wäre. Dies führt somit zum Ausgangspunkt dieser Studie zurück: Jeder, als Lesart des Betrachters beschriebene Analyseansatz ist nichts anderes, als die Wahl eines entsprechenden Kontextes, einer bestimmten Perspektive. Die Herangehensweise, die über die Anschauungsmethoden der drei hier zu Grunde gelegten Publikationen ermöglicht wird, erlaubt es, das musikalische Notat der *Sei Solo* – als unverzichtbaren Bestandteil für das Verstehenwollen dieser Musik – aus drei unterschiedlichen Blickwinkeln und somit *neuen Kontexten* betrachten zu können.

In diesem Sinne kann eine Auffälligkeit, sei es eine besondere melodische Gestalt wie Gesamttakt 1719, der sich als Punktsymmetrie erweist, oder die Häufigkeit gleicher kompositorischer Mittel, als eine bewusst gesetzte Anordnung mit einem besonderen ästhetischen Profil auf einer bestimmten Ebene innerhalb der Hierarchien von Anordnungen wahrgenommen werden. Durch diese, über den Zugang der operativen Bildlichkeit erfassten, und zum Gegenstand gewordenen Anordnung, öffnet sich ein neuer Blick auf die Komposition, der es ermöglicht, musikalische Auffälligkeiten nicht mehr primär nur musikbezogen erklären zu wollen, sondern nach weiterer Kontextualität zu fragen.

Das Denken in diesen Überbegrifflichkeiten ermöglicht es weiterhin, Zusammenhänge

¹⁶³ Das lateinische Wort *componere* gibt hierin bereits eine Richtung. Seine wörtliche Übersetzung heißt: „zusammensetzen“

aus einer anderen Perspektive betrachten zu können. Was sich bei einer rein musikwissenschaftlichen Werkanalyse als Hürde erweist, nämlich oben beschriebener Variantenreichtum in musiktheoretischem Jargon klassifizieren und benennen zu müssen, wird über einen Zugang von operativer Bildlichkeit und/oder in Verbindung mit den Kategorien Anordnung, ästhetisches Profil, Gegenstand, Kontext und nicht zuletzt Intermedialität sehr deutlich beschreibbar. Abstrahierend wird dadurch möglich, jedem in einem Notat bildlich und gedanklich¹⁶⁴ Erfassbaren neben dem primär Musikalischen, seinen Platz als eigenständigem Gegenstand mit verbindendem oder trennendem Kontext zuzuweisen, und diesen dadurch – gesondert von den anderen Wahrnehmungen – begreifbar zu machen. In diesem Sinne erhalten auch Wahrnehmungen – wie eine Proportion 2:1 –, die im rein musikimmanenten Bezugsrahmen nicht als spektakulär zu bezeichnen sind, über ihre Erfassbarkeit und somit hier wahrgenommene auffällige Häufigkeit, die Möglichkeit als kompositorisches Gestaltelement gewichtet zu werden.¹⁶⁵

Über diese Prozesse konnte am Beispiel der *Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato* gezeigt werden, welchen Variantenreichtum Bachs Komponieren beinhaltet, der sich längst nicht auf rein musikalische, haptisch und auditiv erfahrbare Vorgänge beschränkt, sondern bewusst auch operative Bildlichkeit, Anordnungssysteme und diverse Kontexte als Kompositionsebenen einbezieht. Nur einem in dieser Weise darüber Sinnierenden werden sie sich nach und nach eröffnen können. Dies drücken auch Bachs eigene Worte am Ende seiner Vorbemerkung im *Orgelbüchlein* aus: *Dem höchsten Gott allein zu ehren, dem Nächsten draus, sich zu belehren.*

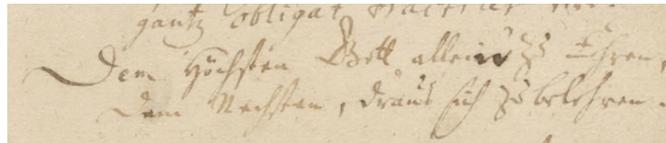


Abb. 2.1: Titelblatt *Orgelbüchlein*, letzte Zeile, Quelle Heinz-Harald Löhlein (Hg.): Faksimile des Autographs, (= Documenta Musicologica, Reihe II, Bd. 11 ⁴1999), Kassel 1981.

Exakt dieser verschiedenen Ebenen der Betrachtung bedient sich die Emblemkunst christlicher Erbauungsliteratur der Zeit vor und um Bach.¹⁶⁶ Hier findet durch Visualisierung und Metaphorik ein bewusstes *in Beziehung setzen* statt, mit dem immer auch die Beziehung Gott-Mensch gemeint ist. Symmetrien und Proportionen sind Zeichen göttlicher Ordnungsprinzipien, die Gegenüberstellung von Gleichheit und Verschiedenheit symbolisiert so auch die Beziehung Gott-Mensch, wie in der «Unio mystica»¹⁶⁷.

¹⁶⁴ Die Grundtonkonstellation ist erst durch das Aufnotieren der Noten bildlich erfassbar.

¹⁶⁵ Siehe Anhang III, S. 69-74.

¹⁶⁶ Zu den Emblemen von Johann Arndt: *Vom Wahren Christentum*, Buch IV, S. 776-777, Siehe Anhang IV, S. 75-77.

¹⁶⁷ Vgl. Ulrike Bechmann und Marianne Heimbach-Steins 1994 sowie Bernhard McGinn 2010.

*Und Gott schuf den Menschen zu seinem Bilde,
zum Bilde Gottes schuf er ihn;*

(Schöpfungsgeschichte, 1. Mose 1, 27)

Gleichheit – Verschiedenheit (inhaltlich)

Symmetrie – Chiasmus(schriftbildlich)

Jesus Christus, wahrer Mensch und wahrer Gott

(Konzil zu Chalkedon, 451 n. Chr.)

Gleichheit und Verschiedenheit in Einheit

*Wir sehen jetzt durch einen Spiegel in einem dunklen Wort, dann aber von
Angesicht zu Angesicht.*

Jetzt erkenne ich stückweise;

dann aber werde ich erkennen,

wie ich erkannt bin.

(1. Korinther 12, 12)

Symmetrie, Spiegelung, Chiasmus (inhaltlich)

„Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, dass es zurückwirke auf das andere von außen nach innen.“ – Caspar David Friedrich (1830)

VISIBILIUM ET INVISIBILIUM



Abb. 2.2: Johann Arndt, *Vom Wahren Christenthum*, Buch IV, erstes Hauptbild, Quelle: [http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/62008/896/cache.off?tx_dlf\[double\]=0&cHash=c395edc9454e4e6cf31e104b3ab4030e](http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/62008/896/cache.off?tx_dlf[double]=0&cHash=c395edc9454e4e6cf31e104b3ab4030e) (Zugriff 22.08.2013).

V. Literaturverzeichnis

Primärliteratur/Notenmaterial

Arndt, Johann 1738: *Vier Bücher vom wahren Christentum*, Bd. 4, Tübingen, <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/62008/892/cache.off> und folgende Seiten (Zugriff 20.08.2013).

Artega, Stefano: „Le Revoluzioni del Teatro Musicale Italiano [...]“, Bd. 1, Bologna 1783 und Heinrich Christoph **Koch** 1802, *Musikalisches Lexicon*, hierin: Spalte 1097 „Ueber die Geschichte der italiänischen Oper hat der Jesuit Stefano Artega vom Jahre 1783 bis 1786 zu Bologna ein Werk in drey Bänden unter dem Titel: Le Revoluzioni del Teatro music. Itali. Della sua origine sino al presente, herausgegeben, von dem wir dem Herrn Doktor Forkel eine Uebersetzung mit Anmerkungen zu verdanken haben, die in zwey Oktavbänden im Jahre 1789 bey Schwickert in Leipzig unter dem Titel: Geschichte der italiänischen Oper, von ihrem ersten Ursprunge an bis auf gegenwärtige Zeiten“.

Bach, J. S.: *Sei Solo ã Violino senza Basso accompagnato*, (Quelle A: D-B Mus. ms. Bach P 967) bei Sven Hiemke (Hg.) (= Facsimile der autographen Handschrift in der Staatsbibliothek zu Berlin/Preußischer Kulturbesitz) 2006 und http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001955 (Zugriff: 20.08.2013).

— : *Sei Solo ã Violino senza Basso accompagnato*, (Quelle B: Abschrift Anna Magdalena Bach, D-B Mus. ms. Bach P 268) http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001199 (Zugriff: 20.08.2013).

— : *Sei Solo ã Violino senza Basso accompagnato*, (Quelle C: D-B Mus. ms. Bach P 267) http://bachdigital.uni-leipzig.de/receive/BachDigitalSource_source_00001198 (Zugriff: 20.08.2013).

— : *Sechs Sonaten und Partiten für Violine Solo BWV 1001–1006*, Günter Haußwald (Hg.) und Peter Wollney (Revision), Notenausgabe BA 5116, Kassel 1958/2001: Bärenreiter.

— : *6 Suites a Violoncello Solo senza Basso* Bach, J. S.: WV 1007–1012, (Quelle: D-B Mus. ms. Bach P 269), http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001200 (Zugriff: 20.08.2013).

- : *Orgelbüchlein*,
(Quelle: D-B Mus. ms. Bach P 283), Heinz-Harald Löhlein (Hg.): Faksimile des Autographs, (= Documenta Musicologica, Reihe II, Bd. 11 ⁴1999), Kassel 1981 .
- : *ClavierUebung II*,
Philippe Lescat (Hg.): *Johann Sebastian Bach. Clavier Übung - 2^e partie* (= Collection Dominantes, Facsimile Jean-Marc Fuzeau), Courlay 1992 und http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/82/IMSLP71298-PMLP02955-9641-PMLP02954-Bach_-_Clavier_Ubung_II.pdf (Zugriff: 20.08.2013).
- : *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* BWV 12,
(Quelle: D-B Mus. ms. Bach P 44, Faszikel 7)
http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000876
(Zugriff: 20.08.2013).
- : *Capriccio sopra la lontananza de il fratro diletissimo* BWV 992
http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000724, Quelle: DBMus.ms.40644 (= Möllersche Handschrift) (Zugriff: 20.08.2012).
- : *Ich hatte viel Bekümmernis* BWV 21, Eulenburg Leipzig/Wien, ETP 1029.
- Billroth**, Otto Gottlieb (Hg., 1935): *Billroth und Brahms im Briefwechsel*, Berlin/Wien: Urban/Schwarzenberg, Neuauflage 1991: Urban/Fischer.
- Burney**, Charles: *A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period. To Which Is Prefixed, a Dissertation on the Music of the Ancients* 3, in: London 1789: T. Becket , J. Robson, and G. Robinson. pp. 564–565.
- Cox**, Howard Hunt: *Bach, Johann Sebastian, 1685-1750. The Calov Bible of J. S. Bach* (Facsimile), in: Studies in musicology; no. 92, University Microfilms International, Ann Arbor 1985, Michigan 48 106.
- Geiringer**, Karl: „Johannes Brahms im Briefwechsel mit Eusebius Mandyczewski“, Sonderabdruck in: ZfMw. 15 (1933), Heft 8, Leipzig: Breitkopf/Härtel, S. 337 ff.
- Hiller**, Johann Adam: *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten [sic!] und Tonkünstler neuerer Zeit*, Leipzig 1784 und Nachdruck 1979: Frankfurt a. M./Leipzig: Peters.
- Luther**, Martin: *Weihnachtspostille 1522*, in: D. Martin Luthers Werke, kritische Gesamtausgabe, 10. Bd. Erste Abteilung, 1. Hälfte, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1910 [WA 10^{I/1}], S. 426-431.
- Tartini**, Giuseppe: *Sonata in g für Violine und b.c »Teufelstriller«*, Agnese Pavanello Hg., 1997/2009, Kassel, Urtext: HM 278.
- Vivaldi**, Antonio: *L'Estro Armonico, Concerto d-Moll Con due Violini e Violoncello obbligato* op. 3, 11 RV 565, Eulenburg Leipzig/Wien, ETP 750.

Vitruvius Pollio, Marcus (? *80-70 v. Chr. †?): *Decem Libri De Architectura – Zehn Bücher von der Architektur und künstlichen Bauen*, C. Fensterbusch (lateinisch mit deutscher Übersetzung), Darmstadt 1981: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Werckmeister, Andreas *Musikalische Paradoxal-Discourse*, Quedlinburg 1707 (Signatur: 4 Mus.th.1715), Bayerische Staatsbibliothek, Münchner Digitalisierungs Zentrum, in: Rolf Dammann 1995, *Der Musikbegriff des deutschen Barock*, Laaber.

Sekundärliteratur

Adler, Jeremy und Ulrich Ernst: „Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne“. Weinheim (= Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek Nr. 56) 1987, S. 319-322.

Bossert, Christoph: „Musikalische Systematik und Eschatologie. Bachs Wohltemperiertes Klavier, Teil II, als ein Paradigma“, Akademia Swietokrzyska im. Jana Kochanowskiego, Kielce 2001.

Cančik-Kirschbaum, Eva und Bernd Mahr: „Anordnung und Ästhetisches Profil. Die Herausbildung einer universellen Kulturtechnik in der Frühgeschichte der Schrift“, in: Horst Bredekamp und Gabriele Werner (Hg.), *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Bd. 3, 1: *Diagramme und bildtextliche Ordnungen*, Berlin 2005, S. 97-114.

Capri, Antonio: *Giuseppe Tartini*, Mailand 1945.

Dürr, Alfred: *Johann Sebastian Bach: Die Kantaten*, Kassel 1999: Bärenreiter.

EKD: *Die Bibel. Nach der deutschen Übersetzung von D. Martin Luther*, Stuttgart 1984/1990: Deutsche Bibelgesellschaft.

Fanslau, Clemens: *Mehrstimmigkeit in J. S. Bachs Werken für Melodieinstrumente ohne Begleitung* Sinzig - Studio 2000: Schewe.

Fischer, Martin: „Schrift als Notation“, in: Peter Koch und Sybille Krämer (Hg.), *Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes*, Tübingen 1997: Stauffenburg, S. 83-101.

Ginsburg, Lew: *Giuseppe Tartini*, Zürich 1976: Eulenburg.

Gottschewski, Hermann: „Musikalische Schriftsysteme und die Bedeutung ihrer 'Perspektive' für die Musikkultur. Ein Vergleich europäischer und japanischer Quellen“ in: Gernot Grube, Werner Kogge und, Sybille Krämer (Hg.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München 2005: Fink.

Groß, Sabine: *Lese-Zeichen. Kognition, Medium und Materialität im Lese-prozeß*, Darmstadt 1994: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Haußwald, Günter und Rudolf **Gerber** (Hg.): NBA, Kritischer Bericht VI/I, Leipzig 1958: Deutscher Verlag für Musik.

Hersche, Peter: *Muße und Verschwendung. Europäische Gesellschaft und Kultur im Barockzeitalter*, Freiburg i. Br. 2006: Herder.

Hiemke, Sven: *Sei Solo ã Violino senza Basso accompagnato BWV 1001–1006* (= Facsimile der autographen Handschrift in der Staatsbibliothek zu Berlin/Preußischer Kulturbesitz) 2006, Einführung, S. 9-12.

Jost, Ekkehard: „Kurzfassung auf Deutsch“, Einladung zur ASPM-Seminartagung in der Landesmusikakademie NRW in Hook 2008, <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2008/5159/> (Zugriff: 06.08.2013).

Kogge, Werner: „Schriftbildlichkeit.“ Arbeitspapier. Manuskript Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik, Berlin 2002.

Krämer, Sybille: „Sprache und Schrift oder: Ist Schrift verschriftete Sprache“, in: *Zeitschrift für Sprachwissenschaft* 15, Berlin 1996: de Gruyter.

— : „'Operative Bildlichkeit'. Von der 'Grammatologie' zu einer 'Diagrammatologie'? Reflexionen über erkennendes 'Sehen'“, in: Martina Heßler und Dieter Mersch (Hg.), *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, Bielefeld 2009: transcript, S. 94-122.

— und Horst Bredekamp: Einleitung: „Kultur, Technik, Kulturtechnik. Wider die Diskursivierung der Kultur“, in: Sybille Krämer und Horst Bredekamp (Hg.), *Bild - Schrift - Zahl* (= Reihe Kulturtechnik), München 2003/2009 (= 2003 a): Fink, S. 11-22.

— : „'Schriftbildlichkeit' oder: Über eine (fast) vergessenen Dimension der Schrift“, in: Sybille Krämer und Horst Bredekamp (Hg.), *Bild - Schrift - Zahl* (= Reihe Kulturtechnik), München 2003/2009 (= 2003 b): Fink, S. 157-176.

— : „Notationen, Schemata und Diagramme: Über 'Räumlichkeit' als Darstellungsprinzip. Sechs kommentierende Thesen“, in: Gabriele Brandstetter, Franck Hofmann und Kirsten Maar (Hg.), *Notationen und choreografisches Denken*, Freiburg i. Br. 2010, S. 29-46.

—, Eva Cančik-Kirschbaum und Rainer Totzke: *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Bd. 1, Berlin 2012: Akademie.

Leaver, Robin A., Renate Steiger und Walter Blankenburg: *Bachs theologische Bibliothek* (=Beiträge zur theologischen Bachforschung), Stuttgart 1983: Carus.

Magnus, David: *Schriftbildlichkeit in der musikalischen Notation. Zu einer Piktoralität pragmatischer Prägung*, Magisterarbeit in der Philosophie an der FU Berlin 2008.

Mahr, Bernd: „Gegenstand und Kontext: Eine Theorie der Auffassung.“, in: Klaus Eyferth, Bernd Mahr, Roland Posner und Fritz Wysotzki (Hg.), *KIT-Report* Bd. 141, TU Berlin 1997, Fachbereich Informatik, Eigenverlag, S. 101-119.

— : *Modellieren. Beobachtungen und Gedanken zur Geschichte des Modellbegriffs*, in: Sybille Krämer und Horst Bredekamp (Hg.), *Bild - Schrift - Zahl* (= Reihe Kulturtechnik), München 2009: Fink, S. 59-86

— : „On the Epistemology of Models.“, in: Günter Abel und James Conant (Hg.): *Rethinking Epistemology*, Volume 1, Berlin/Boston 2012 (= 2012 a), S. 301-352.

— : *Das Wissen im Modell*, Institut für Software und Theoretische Informatik (Berlin), Projektgruppe KIT, TU Berlin 2012 (= 2012 b), Fachbereich Informatik, KIT-Report Bd. 150, Eigenverlag.

McGinn, Bernard: *Die Mystik im Abendland*, aus dem Englischen übersetzt vom Original: *The presence of God*, Freiburg i. Br. 2010.

Pavanello Agnese (Hg.): Revisionsbericht, S. 16–19 zu *Sonata a violino e basso* in g „Teufelstriller“ (= Urtextausgabe Hortus Musicus) HM 278.

Peil, Dietmar: *Zur 'angewandten Emblematik' in protestantischen Erbauungsbüchern*, Heidelberg 1978: Winter.

Pollascheg, Andrea: *Literatur auf einen Blick*, in: Sybille Krämer, Eva Cančik-Kirschbaum und Rainer Totzke (Hg.), *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Bd. 1, Berlin 2012: Akademie, S. 255-257.

Poos, Heinrich: „Kreuz und Krone sind verbunden“, in: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.), *Johann Sebastian Bach. Die Passionen* (= Musik-Konzepte Bd. 50/51), München 1986, S. 3-85.

— : „Christus Coronabit Crucigeros. Ein hermeneutischer Versuch über einen Kanon Johann Sebastian Bachs“, in: Walter Blankenburg und Renate Steiger (Hg.), *Johann Sebastian Bach. Theologische Bach-Studien I* (= Beiträge zur theologischen Bachforschung), Stuttgart-Neuhausen 1987: Carus, S. 67-97.

— : „J. S. Bachs Chaconne für Violine solo aus der Partita d-Moll, BWV 1004. Ein hermeneutischer Versuch“ (1992), in: Günter Wagner (Hg.) 1993, *SIMPK-Jahrbuch*, Stuttgart/Weimar, S. 151-203.

Prinz, Ulrich: *J. S. Bachs Instrumentarium*, in: Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, Bd. 10, Kassel/Basel/London/NewYork/Prag 2005: Bärenreiter.

Raible, Wolfgang: *Die Semiotik der Textgestalt.*, Heidelberg 1991: Winter.

— : „Die Entwicklung ideographischer Elemente bei der Verschriftlichung des Wissens“, in: W. Kullmann und G. Althoff (Hg.), *Vermittlung und Tradierung von Wissen in der griechischen Kultur*, Tübingen 1993: Narr.

— : „Von der Textgestalt zur Texttheorie. Beobachtungen zur Entwicklung der Text-Layouts und ihre Folgen“, in: Peter Koch und Sybille Krämer (Hg.), *Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes*, Tübingen 1997: Stauffenburg, S. 29-42.

Rheinberger, Hans-Jörg, Michael Hagner und Bettina Wahrung-Schmidt: *Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur*, Berlin 1997/2006: Akademie/Meusburger.

Sackmann, Dominik: *Triumph des Geistes über die Materie*, Stuttgart 2008: Carus.

— : „Warum komponierte Bach die Sonaten und Partiten für Violine solo BWV 1001 – 1006?“, in: theaterforum.ch, Projekt 2005: Bach 1720,

http://www.theaterforum.ch/uploads/media/Programmheft_Druckfassung.pdf
(Zugriff: 22.08.2013).

Schilling, Michael: „Imagines Mundi, Metaphorische Darstellungen der Welt in der Emblematik“, in: *Mikrokosmos*, Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung (Hg. Wolfgang Harms), Frankfurt a. M./Bern/Cirencester(U.K.) 1979: Lang.

Schiltz, Katelijne: „Lesemusik: Der emblematische Charakter von Rätselkanons“, Tagungsbeitrag zu *Musik und Emblematik in der Frühen Neuzeit*, Interdisziplinäres Institut für Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit, Osnabrück 2011.

Scholz, Bernhard: „Emblem und Emblempoetik. Historische und systematische Studien“, in: Ulrich Ernst, Dietrich Weber und Rüdiger Zymner (Hg.), *Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften*, Bd. 3, Berlin 2002: Schmidt.

Sulzer, Dieter: „Poetik synthetisierender Künste und Interpretation der Emblematik“, in: Herbert Anton, Bernhard Gajek und Peter Pfaff (Hg.), *Geist und Zeichen*. Festschrift für Arthur Henkel zu seinem 60. Geburtstag, Heidelberg 1977: Winter, S. 401-426.

Thoene, Helga: *Johann Sebastian Bach. Ciaccona. Analytische Studie*, Oschersleben 2003: dr. ziethen.

— : *Johann Sebastian Bach. Sonata a-Moll. Eine wortlose Passion. Analytische Studie*, Oschersleben 2005: dr. ziethen.

— : *Johann Sebastian Bach. Sonata C-Dur. Lob sey Gott dem Heiligen Geist. Analytische Studie*, Oschersleben 2008: dr. ziethen.

Wolff, Christoph: *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt a. M. 2000: Fischer.

— und Ton **Koopman**: *Die Welt der Bach-Kantaten*, Stuttgart/Weimar 2006: Metzler.

Lexikalische Werke

Bach-Jahrbuch begründet von Arnold **Schering** (1904-1939), weitergeführt von Max **Schneider** (1940-1952) Leipzig: Breitkopf/Härtel, Alfred **Dürr** und Werner **Neumann** (1953-1974), Hans-Joachim **Schulze** (1975-2005) und Peter **Wollney** (seit 2005), Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, hier:

57. Jg. (1971), **Helms**, Siegmund: „Johannes Brahms und Johann Sebastian Bach“, S. 13-81.

Bach-Werke-Verzeichnis (BWV). Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach herausgegeben von Wolfgang **Schmieder**, Wiesbaden 1950/21990: Breitkopf/Härtel XXII (1) und XLVI (2).

Historisches Wörterbuch der Rhetorik, begründet von Gert **Ueding** und Walter **Jens**, Tübingen (1992-2009): Niemeyer, hier:

Bd. 1 (1992), A-Bib, **Büttner**, Frank u.a.: „Barock“, Sp. 1285-1366.

Bd. 2 (1994), Bie-Eul, **Mödersheim**, Sabine: „Emblem. Emblematik“, Sp. 1098-1108.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich **Blume**, zweite, neubearbeitete Ausgabe von Ludwig **Finscher** (Hg.), Sachteil (1994–1999), Personenteil (1999–2007), Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler, hier: Sachteil Bd. 2 (1995), Bol-Enc, **Troschke**, Michael von: „Chaconne“, Sp. 549-555, Personenteil Bd. 16 (2006), Str-Vil, „Tartini“, Sp. 522-532, nach: Pierluigi **Petrobello**, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*TM (25), London 2001: Oxford University Press, S. 108-114.

Lexikon für Theologie und Kirche, begründet von Michael **Buchberger**, dritte, neubearbeitete Auflage von Walter **Jasper**, Freiburg i. Br. 1993-2001: Herder, hier:

Bd. 2 (1994), Bar-Cöl, **Bechmann**, Ulrike: „Brautsymbolik. I. Brautmystik“ und

Heimbach-Steins, Marianne: „Brautsymbolik. II. Brautmystik“.

Unveröffentlichte Dokumente

Bossert, Christoph: Antrittsvorlesung der Professur an der HfM Würzburg 2007.

Dubrauszky-Bossert, Andrea: „Barocke Emblematik und Paratext als Elemente einer an Schriftbildlichkeit orientierten Musikanalyse?“, in: Institutskolloquium Prof. Dr. Elena Ungeheuer (Ltg.) SS 2012, *Schrift und Notat in der Musik*.

— : „Virtuosität in der Komposition von Giuseppe Tartini. Sonata g-Moll 'Le trille de diable'. Der Triller als programmatisches Stilmittel und Konzeption in Musik“, in: Seminar Dr. Christian Lemmerich SS 2013, *Virtuose Musik. Kunst oder Sport?*

Abkürzungen

Allgemeine Abkürzungen

- AfMf = Archiv für Musikforschung 1936-1943
- AfMw = Archiv für Musikwissenschaft 1919-1926
- Am.B. = Amalienbibliothek
- ASPM = Arbeitskreis Studium Populärer Musik
- EKD = Evangelische Kirche Deutschlands
- FU Berlin = Freie Universität Berlin
- HM = Hortus Musicus
- KIT = Karlsruher Institut für Technologie
- NBA = Neue Bach Ausgabe (= Joh. Seb. Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke)
- SIMPK = Staatliches Institut für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz
- TU Berlin = Technische Universität Berlin

Selbstgewählte Abkürzungen im Rahmen der vorliegenden Forschungsstudie

- GT = Gesamttakt
- T a k t a n g a b e n gemäß angegebenem Metrum werden in folgendem Format angezeigt:
„T. [Taktzahl] ,/’ [Zählzeit] ,+’ [nach der Zählzeit] wie 160^{/2+} etc.
- S a t z a n g a b e n als Position im Werkganzen werden in folgendem Format angezeigt: ([Satzposition]).
- Die T o n a r t e n der Sätze werden der Einfachheit das erste Mal ausführlich [Tongeschlecht’] und im Verlauf bei Notwendigkeit nur noch als Kürzel dargestellt [m’] oder [D’] (wie beispielsweise d-Moll als d). Ist der Kontext eindeutig, entfällt die Tonartenangabe.
- W i e d e r h o l u n g e n werden im Anhang wie folgt angezeigt ,:’/’:

Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und die Arbeit bisher oder gleichzeitig keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt habe.

Ort, Datum

Unterschrift

Institut für Musikforschung der Julius-Maximilians-Universität Würzburg

Masterthesis Musikwissenschaft

04-MW-MA-1

**Studie zur Wahrnehmbarkeit
von Symmetrie und Proportion in den
'Sei Solo ã Violino senza Basso accompagnato'
von Johann Sebastian Bach**

Anhang II, III und IV

Vorgelegt von

Andrea Dubrauszky-Bossert

Rehweiler 16

96160 Geiselwind-Rehweiler

Matrikelnr. 409812

Sommersemester 2013

Anhang II – Zu Teil II, 1. *Ciaccona* d-Moll, Sarabandenstücke

Werk	Teilwerk	Satz	BWV-Nr.	Beginn	Ende	Abweichung
Sei Solo für Violine	Partia h-Moll	Sarabande	1002/5	volltätig	volltätig	
		Double	1002/6	volltätig	volltätig	
	Partia d-Moll	Sarabanda	1004/3	volltätig	volltätig	
		Ciaccona, Taktzahl nicht eindeutig:	1004/5 257 o. 256 T.	2 ♩ [entweder 1 ♩ fehlt (257) od.	3 ♩ 2 ♩ zu viel (256)]	ja
Sechs Suiten für Vc	Suite G-Dur	Sarabande	1007/4	volltätig	volltätig	
	Suite d-Moll	Sarabande	1008/4	volltätig	volltätig	
	Suite C-Dur	Sarabande	1009/4	volltätig	volltätig	
	Suite Es-Dur	Sarabande	1010/4	volltätig	volltätig	
	Suite c-Moll	Sarabande	1011/4	volltätig	volltätig	
	Suite D-Dur	Sarabande	1012/4	volltätig	volltätig	
Klavierübung I für Cembalo	Partita B-Dur	Sarabande	825/4	volltätig	volltätig	
	Partita c-Moll	Sarabande	826/4	volltätig	volltätig	
	Partita a-Moll	Sarabande	827/4	3	3	
	Partita D-Dur	Sarabande	828/5	volltätig	volltätig	
	Partita G-Dur	Sarabande, Taktzahl ein deutig:	829/4	5 ♩ 1 ♩ zu viel	3	ja
	Partita e-Moll	Sarabande	830/5	1 ♩	2 ♩	
Klavierübung II für Cembalo	Ouvt. h-Moll	Sarabande	831/7	volltätig	volltätig	
Klavierübung III für Orgel		Vater unser im Himmel- reich		1 ♩	1 d	
Klavierübung IV für Cembalo	Aria/ 30 Var.	Aria (Sarab.)	988	volltätig	volltätig	

Anhang II

zu Teil II, 1. Cia^occona d-Moll, ein schriftbildlicher Sonderfall: Sarabandenstücke

Werk	Teilwerk	Satz	BWV-Nr.	Beginn	Ende	Ab- wei- chung
Englische Suiten	Suite A-Dur	Sarabande	806/5	volltaktig	volltaktig	
für Cembalo	Suite a-Moll	Sarabande	807/4	volltaktig	volltaktig	
		Les agréments del la même Sarabande	807/4a	volltaktig	volltaktig	
	Suite g-Moll	Sarabande	808/4	volltaktig	volltaktig	
		Les agréments del la même Sarabande	808/4a	volltaktig	volltaktig	
	Suite F-Dur	Sarabande	809/4	volltaktig	volltaktig	
	Suite e-Moll	Sarabande	810/5	volltaktig	volltaktig	
	Suite d-Moll	Sarabande	811/4	volltaktig	volltaktig	
Franz. Suiten	Suite d-Moll	Sarabande	812/3	volltaktig	volltaktig	
für Tasteninstrument	Suite c-Moll	Sarabande	813/3	volltaktig	volltaktig	
	Suite h-Moll	Sarabande	814/3	volltaktig	volltaktig	
	Suite Es-Dur	Sarabande	815/3	volltaktig	volltaktig	
	Suite G-Dur	Sarabande	816/3	volltaktig	volltaktig	
	Suite E-Dur	Sarabande	817/3	volltaktig	volltaktig	
Einzel überl. Stücke	Suite a-Moll	Sarabande	818a/4	volltaktig	volltaktig	
	Suite a-Moll	Sarabande simple	818/3	volltaktig	volltaktig	
		Sarabande double	818/4	volltaktig	volltaktig	
	Suite Es-Dur	Sarabande	819/3	volltaktig	volltaktig	
	Suite f-moll	Sarabande en Rondeau	823/2	volltaktig	volltaktig	
	Suite A-Dur	Sarabande	832/3	volltaktig	volltaktig	
	Präl. et Partita del tuono terza	Sarabande	833/4	volltaktig	volltaktig	

Anhang II

zu Teil II, 1. *Ciaccona* d-Moll, ein schriftbildlicher Sonderfall: Sarabandenstücke

Werk	Teilwerk	Satz	BWV-Nr.	Beginn	Ende	Ab- wei- chung
nach Reinken	Sonata a-Moll	Sarabande	965/4	1	3 ♫	ja
		Taktzahl ein	deutig:	1 zu viel		
für Laute	Suite g-Moll	Sarabande	995/4	volltaktig	volltaktig	
für Laute	Suite e-Moll	Sarabande	996/4	volltaktig	volltaktig	
für Laute	Suite c-Moll	Sarabande	997/3	volltaktig	volltaktig	
nach Weiss	Trio A-Dur	Sarabande, Taktzahl ein	1025/5 deutig:	1 1 zu wenig	1 d	ja
für Orchester	Ouv. h-Moll		1067/3	1 ♫	1 d	

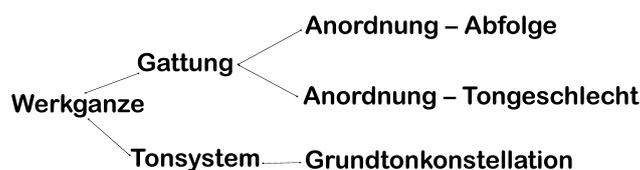
Anhang III – Zu Teil IV, 1.5 Gleichheit versus Verschiedenheit

Das eigenständige kompositorische Gestaltelement¹ von Gleichheit versus Verschiedenheit ist als Ausweitung von zweifacher Gleichgestaltung gegenüber einer Variante „Modell für“ die Proportion 2:1 und ist seinerseits wieder „Modell für“ zahlreiche Varianten.

Auch hier ist „Granularität“² feststellbar. Die übergeordnete Instanz ist das Werkganze. Die Darstellungsebenen dieses Gestaltelements finden sich in folgenden Gliederungshierarchien:

Sprachliche Aspekte	Satzbezeichnungen (französisch/italienisch/deutsch)
Werkganze	<i>Sei Solo</i>
Gattung	Sonata, Partia
Tonsystem	Hexachordbezug
Tongeschlecht	Dur/Moll, dorisch, lydisch
Tonartenverwandtschaft	Paralleltonart, Dominantverhältnis, Kleinterzverhältnis
Metrum	–
Satz	Stück innerhalb der jeweiligen Gattung
Satzart	Einleitungssatz, Fuge, Schlusssatz
Satzposition	Erster, zweiter etc. Satz innerhalb eines Teilwerkes
Satzfaktor	kompositorische Gestalt wie Ouverture, Sinfonia
Kompositionstechniken	Spiegelungen, Fugengestaltung, Figurationen, Schlussbildungen etc.; speziell angewandt: Chromatik, Orgelpunkt, rhetorische Figuren, Wiederholungsstrukturen, Wertgrößen, Länge der Sätze etc.

Die Besonderheit dieser Anordnung resultiert daraus, dass Bach dadurch die verschiedensten Relationen zwischen den 32 Sätzen der *Sei Solo* herstellt und in dieser Weise auch den signifikant dreimal in gleicher melodischer Gestalt erklingenden Takt 15 der *Allemanda* d-Moll durch eine duolische Hälfte in zwei Wertgrößen und eine triolische Hälfte in einer Wertgröße gestaltet.



¹ Siehe Teil IV, Kap. 1.5 „Gleichheit versus Verschiedenheit“, S. 69/70.

² Mahr/Cancik-Kirschbaum 2005: „Anordnung und Ästhetisches Profil“, S. 100.

In diesem Fall sind drei Stränge zu sehen:

- Der oberste Strang:
Werkganze → Gattung → Anordnung → Abfolge:
Jede Hälfte hat drei Teilwerke, die erste Hälfte zwei Sonaten und eine Partia, die zweite zwei Partien und eine Sonata.
- Ein zweiter Strang:
Werkganze → Gattung → Anordnung → Tongeschlecht:
Dreimal folgen Sonata und Partia aufeinander, zweimal in Moll, einmal in Dur.
- Ein dritter Strang:
Werkganze → Tonsystem → Grundtonkonstellation:
 1. Das Hexachord auf g, darstellbar in der Verschachtelung zweier Dreiklänge, namentlich *Ut-mi-sol* (Dur) und *Re-fa-la* (Moll), bildet sich in dieser Form durch eine Sonata und zwei Partien (g-h-d) gegenüber zwei Sonaten und einer Partia (a-c-e) ab.
 2. Die Grundtonfolge des Gesamtwerkes setzt sich aus 2 + 1 Ganztönen (g-h-a) als symmetrischem Gegenüber von 1 + 2 Ganztönen (d-c-e) zusammen.

Auf der nächsten Ebene der Gattungen Sonata und Partia stellen sich die Konstellationen folgendermaßen dar:



- **Gattung → Tongeschlecht → Tonartenverwandtschaft.**³
 1. Zweimal stehen alle Sätze einer Partia in einer Tonart (h und E), eine Partia (d) hat zwei Tonarten (*Cia^cccona* in d/D). Dieses Beispiel impliziert somit sogar eine doppelte Beziehungsebene und hebt so den Schlusssatz der *Partia 2^{da}*, die *Cia^cccona* d heraus.
 2. Zweimal existiert ein Kleinterzverhältnis zwischen gleichen Gattungen (Sonaten a und C, Partien h und d), einmal zwischen zwei verschiedenen (Sonata g und Partia E) wie folgt: Die kleine Sext as von C-Dur aus ergibt enharmonisch

³ Der Einfachheit halber werden die Molltonarten nur mit Kleinbuchstaben, die Durtonarten nur mit Großbuchstaben bezeichnet.

umgedeutet den Leitton von a-Moll⁴, die kleine Sext b der Tonart d-Moll wird so zum Leitton ais der Tonart h-Moll.⁵

3. Zweimal existiert ein Kleinterzverhältnis in der Verbindung Dur/Moll (a/C und g/E), einmal nur in Moll (h/d).

• **Gattung → Satzfolge → Anordnung:**

1. In *Partia 1^{ma}* h erklingt nach jedem Satz ein *Double*, in den beiden anderen (d und E) nicht.
2. In *Partia 2^{da}* d sind die Gerüstsätze einer Suite⁶ vollständig vorhanden, in zwei Partien (h und E) ergänzen sie sich zur Vollständigkeit.

• **Gattung → Satzbezeichnung → Sprache:**

Zwei Partien tragen französische und italienische, *Partia 2^{da}* d nur italienische Satzbezeichnungen.

• **Gattung → Satzbezeichnung → Variante:**

In den *Sei Solo* tragen von drei gleichen Satzarten

1. zwei Allemanden
2. zwei Sarabanden
3. zwei Correnten
4. zwei Bouréen⁷

auch diese Bezeichnung, der jeweils dritte Satz heißt *Double*

• **Gattung → Satzart → Satzfaktor:**

1. Zwei Sonaten haben Einleitungssätze, deren Faktur in Form einer Sinfonia gehalten ist (g und a), der Einleitungssatz der *Sonata 3^{za}* C weicht davon ab.
2. In zwei Sonaten heißt der eröffnende Satz Adagio (g/C), in einer Grave (a).
3. Zwei Sonaten spielen mit gleichen Zahlen, Sonata C-Dur nicht: *Sonata 1^{ma}* g (408) und *Sonata 2^{da}* a (480) addieren sich zu 888 Takten, *Sonata 3^{za}* C hat 626 Takte.⁸

⁴ Alle derartigen Beispiele sind nicht fiktiv, sondern sind dem Kontext entnommen. So erklingt der Ton as im C-Dur-Satz der *Sonata 2^{da}* a sehr exponiert.

⁵ In *Partia 2^{da}* d ist die enharmonische Umdeutung von b zu ais besonders im Schlusssatz, der *Ciaccona* zu beobachten.

⁶ *Allemande-Courante-Sarabande-Gigue*.

⁷ *Tempo di Borea* h und *Bourée* E.

⁸ Ohne Wiederholungen zählt *Sonata 3^{za}* C 2 x 262 Takte. 262 ist der Kehrwert zu 626 und beide Kehrwertzahlen ergeben zusammen 888.

- **Gattung** → **Satzart** → **kompositorisches Mittel**:
in den folgenden Beispielen auch darstellbar unter der Beziehung
Satz → **Satzposition** → **kompositorisches Mittel**:



1. Zwei Einleitungssätze enden mit einem Halbschluss (a und C), einer schließt in der Grundtonart (g).
2. Zwei Fugen sind durchkomponiert (g und a), *Fuga* C hat die wörtliche Wiederholung der ersten 66 Takte.
3. Zwei Fugensogetti sind spiegelbildlich aufeinander bezogen (g und a), eines steht separat (C).
4. Zwei Fugen heben die V. Stufe durch Über- bzw. Unterrepräsentation heraus (g und a), eine nicht (C).
5. Zwei Fugen weisen im Satzverlauf Varianten des Soggetto auf (g und a), eine nicht (C).
6. Zwei Fugen haben verwandte Schlussbildung (g und a), *Fuga* C nicht.
7. Zwei Fugen haben das reguläre Beantwortungsverhältnis von Dux (I. Stufe) und Comes (V. Stufe) (a und C), eine beantwortet das Sogetto in der IV. Stufe (g).
8. Zwei Fugen haben einen chromatischen Kontrapunkt (a und C), eine nicht (g).
9. Zwei Fugen haben *Rectus* und *Inversus* (a und C), eine nicht (g).
10. Zwei Fugen haben markante Orgelpunktstellen (g und C), eine nicht (a).
11. Zwei Fugen haben Bezug zur Zahl 288 (a und C), eine nicht (g).
12. *Fuga* C-Dur hat durch eine wörtliche Reprise drei Teile, von denen zwei identisch sind.
13. Die beiden Sarabanden in h und d haben auch die Faktur einer Sarabande, *Double* h steht durch seinen $\frac{9}{8}$ -Takt metrisch gesondert.
14. Zwei der drei Sarabanden stehen in der Tonart h-Moll, eine in d-Moll.
15. Drei Stücke tragen die Stilmerkmale einer Sarabande (hervorgehobene Betonung der zweiten Zählzeit), zwei haben auch die Satzbezeichnung *Sarabande* (h/d), eine die Überschrift *Ciaccona* (d) – also tonartlich zweimal d, einmal h, als Satzüberschrift h/d gegenüber d:
16. Zwei dieser genannten stehen in d-, eine in h-Moll.

Anhang III

zu Teil IV, 1.5 Gleichheit versus Verschiedenheit

17. Zwei von drei Sätzen mit Achteltriolen haben singularär zwei Triolengruppen (*Gavotte en Rondeaux* E, *Loure* E), ein Satz (*Corrente* d) hat sie durchgängig.
18. Zwei von drei Sätzen mit Achteltriolen stehen nebeneinander, ein Satz steht separat.

• **Satz → Satzposition → Tongeschlecht:**

1. *Ciaccona* d hat drei Teile, zwei in d-minore, einen in d-maiore.
2. Zwei Fugen stehen in Moll (g und a), eine in Dur (C).

• **Allein bei dem punktsymmetrisch angelegten Gesamttakt 1719 gibt es mindestens sechs Kombinationen der Proportio 2:1**



Anhang IV

Zu Teil IV, 3. Erkenntnisgewinn und Resumé

Johann Arndt, Vom Wahren Christenthum

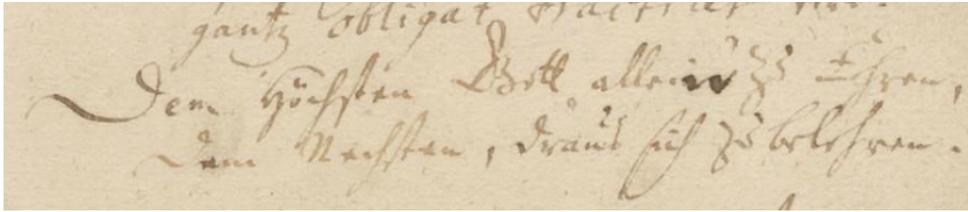


Abb. 0.1: Titelblatt *Orgelbüchlein*, letzte Zeile, Heinz-Harald Löhlein (Hg.): Faksimile des Autographs, (Documenta Musicologica, Reihe II, Bd. 11 (41999), Kassel.



Abb. 0.2: *Johann Arndt*, VOM WAHREN CHRISTENTUM, Buch II, S. 519, [digital.slib-dresden.de/werkansicht/cache.off?id=5363&tx_dlf\[id\]=62008&tx_dlf\[page\]=600](http://digital.slib-dresden.de/werkansicht/cache.off?id=5363&tx_dlf[id]=62008&tx_dlf[page]=600) (Zugriff 22.08.2013).

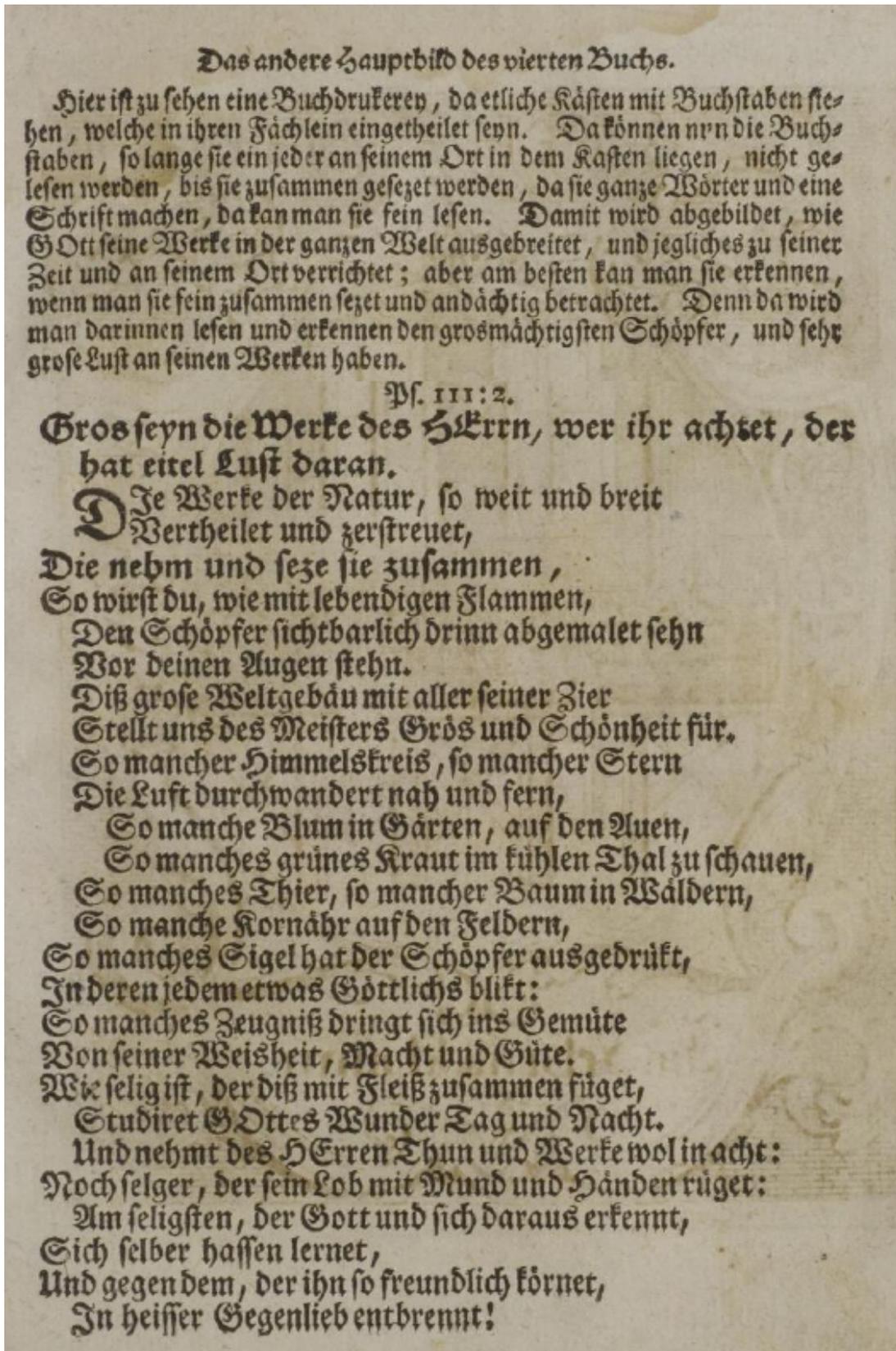


Abb. 0.3: Johann Arndt, VOM WAHREN CHRISTENTUM, Buch IV, S. 776–777: Im setzen lieset man
[http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/62008/898/cache.off?tx_dlf\[double\]=0&cHash=6acede4ff8a7c47bca06a32b75a81ac8](http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/62008/898/cache.off?tx_dlf[double]=0&cHash=6acede4ff8a7c47bca06a32b75a81ac8) (Zugriff: 22.08.13).



Abb. 0.4: Johann Arndt, VOM WAHREN CHRISTENTUM, Buch IV, S. 776–777: Andere Hauptbild
digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/62008/892/cache.off (Zugriff: 22.08.13).