

## Der Sinn des „Wohltemperierten Klaviers II. Teil“

Von Hans Nissen (Flensburg)

### I

Die 24 Präludien und Fugen, die man als „Zweiter Teil des Wohltemperierten Klaviers“ zu bezeichnen pflegt, sind im allgemeinen weniger bekannt als die des ersten Teiles, obgleich sie der reifsten Zeit Bachs entstammen. Bach war zur Zeit des ersten Teils 37 Jahre alt, so alt wie der Goethe der Iphigenie, zur Zeit des zweiten 59, wie der Goethe der Wahlverwandtschaften. Über 26 Jahre trennten beide Werke. Reifste Meisterschaft schuf den zweiten Teil.

Bach schrieb den ersten Teil 1722 „zur Belehrung und zum Zeitvertreib“, den zweiten 1744 (oder kurz vorher), nachdem er mit der Kantatenkomposition in der Hauptsache abgeschlossen hatte. Das Autograph, eine Abschrift von seiner eigenen Hand, kam durch Clementi nach England und befindet sich im Britischen Museum. Das Titelblatt aber ging verloren. Wir wissen nicht, wie Bach sein Werk genannt hat. Als „Zweiter Teil“ wurde es später bezeichnet. Eine Photokopie des Autographs hat mir dank der Güte meines Lehrers, Prof. Georg Schünemann, in der Berliner Staatsbibliothek zur Verfügung gestanden.

Das „Wohltemperierte Klavier“, beide Teile gerechnet, gehört, wie das Meiste von Bach, in das Gebiet der Religion. „Man erbaut sich daran“, schreibt Albert Schweitzer. „Nirgends versteht man so gut wie im Wohltemperierten Klavier, daß Bach seine Kunst als Religion empfand... Auch der musikalische Unterricht gehörte bei Bach in das Gebiet der Religion. In Friedemanns Klavierbüchlein setzte Bach über die ersten Klavierstücke die Worte: ‚In Nomine Jesu‘. Bach war nicht nur fromm, sondern auch religiös gebildet. Er besaß viele theologische Werke.“

Spitta spricht dem zweiten Teil noch musikgesättigtere Phantasie, noch schärfere Charakterköpfe zu. Er trage das Gepräge der Innerlichkeit und Beschaulichkeit. Die Präludien haben weit mehr Selbständigkeit. Den eigentlichen Zweck der Präludienform, vorzubereiten und das Interesse auf die Hauptsache zu spannen, erfüllen die meisten nicht. Jedes hat seine eigene Stimmung in sich, bisweilen sogar im Gegensatz zur nachfolgenden Fuge.

Sie sind meist von gleichem Gewicht wie ihre Fugen, nicht selten von größerem. Und nirgends tut sich die Technik hervor. Anders als der erste Teil ist der zweite kein „Handbuch der Fugenkomposition“, sondern es sind vor allem lebensvolle, energisch und bedeutsam ausgeprägte Tonstücke. Diese Fugen des zweiten Teils gehören zu den sprechendsten Charakterstücken, die es in der Musik überhaupt gibt.

Bachs zweites „Wohltemperiertes Klavier“ ist eine große Erfüllung, nach Blume „das abschließende Monument der großen protestantischen Überlieferung“, ein Alterswerk, „umwelts- und geschichtsfern“, ganz einem abschließenden Sinn dienend, der hier Erfüllung und Form bekommt. Schon im frühen Orgelbüchlein von 1717 ordnete der Dreißigjährige die strenge Form völlig der Deutung unter: „Der Inhalt des Chorals bestimmt die Erfindung der (nicht aus der Chormelodie gebildeten) Gegenmotive, die Technik des Satzes, die Harmonik und Rhythmik.“

In diesem Orgelbüchlein tritt nach Schweitzer „das Wesen der Bachschen Kunst zum erstenmal klar zutage“. „Bach ringt nach plastischem Gedankenausdruck und kommt dazu, sich eine Tonsprache zu schaffen. Alle Choräle dieser Sammlung sollten kleine Tongemälde sein.“ Die Sammlung war nach der Folge des Kirchenjahres geordnet, blieb jedoch unvollendet. Später ordnete er Orgelchoräle nach dem Katechismus (dritter Teil der Klavierübung 1739). Man ist erstaunt, was für dogmatische Gedanken diese Bachsche Tonsprache hier zu versinnbildlichen sich anschickt:

„Das Präludium in Es-dur, das die großen Choräle einleitet, versinnbildlicht die göttliche Majestät, die Tripelfuge, die sie ausleitet, ist die Darstellung der Trinität. In drei unter sich verbundenen Fugen stellen die Themen jedesmal eine andere Persönlichkeit dar; die erste Fuge ist ruhig majestätisch, von einer absolut gleichmäßigen Bewegung getragen; in der zweiten sehen wir das Göttliche irdische Gestalt annehmen; das Thema der dritten zieht in einem Sturme von Sechzehnteln dahin, als führe das pfingstliche Sausen und Brausen vom Himmel einher.“

Wer solche Dinge in seiner Jugend tonsymbolisch darzustellen unternimmt, von dem ist zu erwarten, daß er im Alter Größeres wagt. Wie nun, wenn ein nach Schweitzer so religiös berührendes, nach Spitta so innerliches und beschauliches, nach Blume so protestantisches und abschließendes Werk wie der sogenannte zweite Teil des Wohltemperierten Klaviers, der zudem kein neues „Handbuch“ wie der erste sein soll, einen Gedankeninhalt hat, dem die späte Bachsche Tonsprache zu dienen hat! Wie nun, wenn die Präludien und Fugen — ganz wie im Orgelbüchlein — kleine Tongemälde sind, die etwas Gedankliches „malen“! Noch hat niemand nach diesen Hintergründen geforscht. Dieser zweite Teil lag etwas im Schatten

des ersten, sein Charakter wurde von dem des ersten überdeckt und — bestimmt. Wie nun, wenn dieser zweite Teil erstens gar nicht zum ersten gehört und zweitens etwas ganz anderes darstellt!

Das eigentliche „Wohltemperierte Klavier“ hatte Bach 1722 zusammengestellt, um in allen 12 Dur- und Molltonarten des Quintenzirkels zu musizieren. Jeder Tonart wußte er den ihr eigenen Charakter abzulauschen, jede Tonart sprach grundverschieden zu seinem tiefen harmonischen Musiksinn. Daher rührt die große Verschiedenheit der Stücke. Klaviertechnische Probleme und Künste der Fugenform neben dem wertvollen Inhalt rechtfertigen die Widmung an eine „lehrbegierige Jugend“ sowie an die schon fertigen Spieler — „zum Zeitvertreib“.

Welch ein Gesichtspunkt für einen 59jährigen! Durfte er noch ein sich vollendendes Schaffen bestimmen? Was konnte Bach bewegen, nach der Schaffung seiner tiefsinnigen Kirchenwerke, nach den Kantaten und Orgelchorälen, nach über 20 Jahren eines gewaltig ansteigenden Schaffens ausgerechnet auf ein „Handbuch“ zurückzugehen und zum ersten Teil desselben eine gleichartige späte Wiederholung zu schreiben?

Aber alles dies sind Überlegungen, die erst nachträglich angestellt wurden. Auch die Berufung auf Spitta, Schweitzer und Blume geschieht nachträglich, so wie ich auch die Arbeiten von Schering und Smend erst nach Abschluß meiner eigenen Forschung kennengelernt habe. „Und nichts zu suchen, das war mein Sinn“, als ich im Jahre 1942 Bachs Notentext auf Pult legte und mich dem Studium hingab, ganz Einfühlung und gar nicht Überlegung. Da fiel mir zuerst einmal der zyklische Charakter des Werkes auf. Es schien mir, als ob die Tonsprache Ausdruck für einen Gehalt sei, zu dem nur bisher der Schlüssel gefehlt habe. Tonsymbole und Tonartencharakteristik wirken so, daß sie zum Ausdruck bestimmter Inhalte nicht nur befähigt, sondern gleichsam verpflichtet sind. Zuerst fiel mir das bei den Stücken in C-dur, c-moll und d-moll auf. Als ich mich dann in die übrigen Stücke vertiefte, indem ich das ganze Werk mit aufgeschlossenem Sinn wiederholt betrachtete und musizierte, da fielen mir immer neue Stellen auf und regten mich zu allerlei Fragen an. Warum hat Bach dieses und jenes eigenartige Thema, diese und jene merkwürdige Stelle so und nicht anders komponiert? Was hat seine *ars inveniendi* beeinflusst? Warum enthält das 6. Präludium in d-moll nach dem klopfenden und dem fließenden Motiv (Bsp. 12) plötzlich ein neues, ruhig plätscherndes Motiv? (Bsp. 13). Schlägt da nicht Moses an den Felsen, und plötzlich sprudelt die Quelle? Warum ist die Fuge in Es-dur so streng und wenig klaviermäßig, verglichen mit manchen Fugen des ersten Teils? Soll sie nicht in ihrer erhabenen Tonart (man denke an die Orgelfuge!) das Gesetz auf dem Sinai darstellen? Was mögen die aufeinanderfolgenden Stücke f-moll und Fis-dur bedeuten? Brach

da nicht mit dem lichten Fis-dur in Christi Geburt das Neue an? Es war genau die Hälfte des Werkes. Dann waren die ersten 12 Doppelstücke in den Tonarten C bis f dem Alten und die folgenden von Fis bis h dem Neuen Testament gewidmet. Blättern wir jetzt in der zweiten Hälfte! Sind die a-moll-Stücke nicht ein deutliches Bild von Passion und Kreuzigung? Und folgt dann nicht auf die b-moll-Stücke „Tod“ und „Grablegung“ im H-dur-Präludium sofort im ersten Takt schon ein Bild der Auferstehung?

Alle diese Hinweise forderten zu einem genaueren Studium des ganzen Werkes auf. So ging mir die Idee auf, daß Bach in diesen 24 Präludien und Fugen ein musikalisches Abbild der Erlösungsgeschichte der Welt geben wollte — das christliche Welt drama.

Der heutige Hörer, dessen Weltanschauung eine andere ist als die orthodoxe des Mittelalters und des Bachschen Luthertums, darf sich nicht unwillig von einer solchen Deutung abkehren. Bleibt nicht die Matthäuspassion ein Ewigkeitswerk auch dem, der ihrem Glauben ferngerückt ist? Unsere Deutung ist ein Forschungsergebnis frei von jeder Tendenz. Kunst ist nicht Religion. Unsere Deutung ist eine wissenschaftliche Hypothese, um die mannigfaltigen Merkwürdigkeiten des Bachschen Werkes verständlich zu machen. Zeigt es sich, daß sie dazu imstande ist, ja sollte es sich herausstellen, daß sie an zahllosen Stellen verblüffend paßt, dann dürfen und müssen wir sie wohl als mit hoher Wahrscheinlichkeit zutreffend ansehen.

Was sollte wohl dagegen sprechen? Das christliche Welt drama, von Bach als Abschlußwerk seines Schaffens instrumental in Musik gesetzt! Warum denn nicht? Das Werk ist wie aus einem Guß geformt. Man fühlt die Absicht, ein Ganzes zu schaffen. Daß Bach auf einige schon vorhandene Stücke zurückgriff, ist kein Gegenbeweis, denn sie wurden so umgearbeitet, daß sie ihrem neuen Sinn dienten. Und dieser neue Sinn muß Bach gewaltig begeistert haben. Es galt, die im ersten Teil längst geschaffene Form mit einem seelischen Gehalt zu erfüllen und aus einer mehr äußerlichen Zusammenstellung ein zyklisches Werk zu gestalten, dessen tiefem Sinn die Bachsche Tonsprache mit all ihrer profunden Tonsymbolik und mit all den Schattierungen der Tonartencharaktere restlos zur Verfügung stand!

Auch andere Meister haben mit rein instrumentalen Mitteln kirchliche Stoffe komponiert, wie etwa Haydn in der Folge seiner Streichquartette „Die sieben Worte des Erlösers am Kreuz“ oder Kuhnau in seinen Biblischen Sonaten. Aber auch weltliche Stoffe wurden im Zeitalter des Barock, vor aller modernen Programmmusik, instrumental dargestellt. Es sei an Haydns Amtsvorgänger Gregor Joseph Werner und seinen „Kurios-musikalischen Instrumentalkalender von 1742“ erinnert (Bachs Werk 1744!), der eine Fundgrube für Tonsymbolik aller Art darstellt. Von Buxtehude wissen wir, daß er die Natur oder Eigenschaften der Planeten in sieben Klaviersuiten ab-

bildete. Bach, der in seinem Jugendwerk „Capriccio über die Abreise“ Kuhnaus malenden Zügen folgte, hat in seinen späten Duetten für Klavier, wie manche glauben, die vier Elemente ausdrücken wollen.

Und sollte der Meister da nicht als Abschluß seines gewaltigen religiösen Schaffens das christliche Welt drama in Musik gesetzt haben?

Wenden wir uns nun der Einzelbetrachtung des Werkes zu!

## II

### Der Geist Gottes (Pr. 1, C)

Das erste Präludium in seinem „unbeschriebenen“ C-dur ist ein feierlicher Anfang. Was liegt näher, als an den Anfang aller Dinge, die Schöpfung der Welt, zu denken! Sehr auffallend fängt das Stück gleich mit einem Orgelpunkt an. Zu den beiden ersten Takten drängt sich die Vorstellung auf, wie Gottes Geist über den Wassern schwebt. (Bachs Urschrift weist hier Sechzehntel auf ohne die Zweiunddreißigstel der üblichen Ausgaben). Dann nimmt Gottes Gedanke bestimmte Gestalt an und steigt hernieder. Eine festgefügte Vierstimmigkeit beherrscht fortan das Stück, als würde die Welt neu aus den vier Elementen aufgebaut (Bsp. 1 und 2).

### Die Schöpfung (F. 1, C)

Die C-dur-Fuge malt die Schaffung des Lebens auf der Erde. Klingen die beiden ersten Takte nicht wie der Schöpfungsruf, der das Leben weckt? Und schon wimmelt es im 3. und 4. Takt lustig dahin (Bsp. 3). Eine lebendige Sechzehntelbewegung läuft und flattert durch die ganze Fuge bis zum mächtigen Schluß, der vom Orgelpunkt C in Ober- und Unterstimme umgeben ist: Die Welt ruht in Gott! (Bsp. 4).

### Der Versucher (Pr. 2, c)

Im 2. Präludium (c-moll) verdüstert sich das Lebensthema zu Moll und wird zur bohrenden Stimme des Zweifels und der Unruhe (Bsp. 5). Man vergleiche dabei die angekreuzten Noten in dem Bsp. 3 und 5 und beachte die Sekunddissonanzen auf dem 6. und 8. Achtel. In der Oberstimme klingt das Thema auf, im 2. Takt findet es Widerhall in der Unterstimme. Im 3. und 4. Takt fallen die harten Intervallfortschreitungen auf: abwärts geführtes h-a, unaufgelöste Dissonanzen, Septimensprünge, Sprung von h nach es abwärts. Das Böse, der Versucher tritt ins Leben (Bsp. 6). Der Kampf der Tonarten (Mitte Es-dur, Schluß c-moll) zeigt den vergeblichen Widerstand des Menschen. Im vorletzten Takt wiederholen sich chromatisch

Beispiel 1

Musical notation for Beispiel 1. The treble staff is in common time (C) and contains a sequence of eighth-note chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. The bass staff is in common time (C) and contains a single bass note (C3) with a fermata. The word "usw." is written in the right margin.

Beispiel 2

Musical notation for Beispiel 2. The treble staff is in common time (C) and contains a sequence of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. The bass staff is in common time (C) and contains a sequence of eighth-note chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. The word "usw." is written in the right margin.

Beispiel 3

Musical notation for Beispiel 3. The treble staff is in 2/4 time and contains a sequence of eighth-note chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. There are 'x' markings above the notes in the first four measures. The word "usw." is written in the right margin.

Beispiel 4

Musical notation for Beispiel 4. The first part shows two staves (treble and bass) in common time (C). The treble staff contains a sequence of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. The bass staff contains a sequence of eighth-note chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. The word "usw." is written in the right margin. The second part shows two staves (treble and bass) in common time (C). The treble staff contains a sequence of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. The bass staff contains a sequence of eighth-note chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. The word "usw. b. z. Schluß" is written in the right margin.

Beispiel 5

Musical notation for Beispiel 5. The treble staff is in common time (C) and contains a sequence of eighth-note chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. There are 'x' markings above the notes in the first four measures. The bass staff is in common time (C) and contains a sequence of eighth-note chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. There is an 'x' marking above the first note. The word "usw." is written in the right margin.

andrängende Versuchungen, der letzte Takt bringt mit dem Quartsextakkord von c-moll den entscheidenden Sieg dieser hier das Böse symbolisierenden Tonart. Die beiden Teile enthalten 12 bzw. 16 Takte, also durch vier teilbare Zahlen. Vier ist das Erdsymbol.

#### Sündenfall (F. 2, c)

Das Thema der c-moll-Fuge weist mit seiner Kreuzform auf den Zusammenhang zwischen Sündenfall und der einst notwendigen Erlösung durch das Kreuz hin. Das notensichtbare Nachahmen der Figur des Kreuzes war in Bachs Zeit allgemein bekannt und geübt. Bach selbst macht sehr häufig von diesem Notensymbol Gebrauch. Der Verlauf des Stückes zeigt symbolisch, wie sich die durch das Thema symbolisierte Sünde leise und ruhig ins Herz des Menschen schmeichelt, dann aber in gewaltiger Steigerung zur Katastrophe führt. Kleine Ursachen, große Wirkungen! Vergrößerungen sind in der Fuge gewiß etwas sehr Häufiges. Faßt man aber ein Thema symbolisch auf, so hat dessen Vergrößerung erst recht etwas zu bedeuten (Bsp. 7). Das vom fünften Takt an auftretende Tonleitermotiv ist bildhaft als Schlange zu deuten (Bsp. 8). Ist das Fugenthema Symbol für die Sünde, so kann die Engführung am Schlusse des Stückes nichts anderes bedeuten, als die Verstrickung des Menschen in die Sünde. Der drittletzte Takt bringt eine vierstimmige Akkordfolge, die querständig wirkt (Sopran a, Tenor as, Baß des, Sopran d). Mit solchen Mitteln malt Bach in seinen vierstimmigen Chorälen z. B. das „arge, böse Geschlecht“ (Bsp. 9 bis 10). Der vorletzte Takt bringt den Sturz: Die Vertreibung aus dem Paradies (Bsp. 11). Man beachte den Septimensprung im Baß, den tiefen Absturz, die Überschreitung der Vierstimmigkeit, den verminderten Septakkord. Dieser leidenschaftliche Schluß folgt nicht mit Notwendigkeit aus dem ruhigen Thema, er fordert zu symbolischer Deutung geradezu heraus.

#### Der Sündflut Ende (Pr. 3, Cis)

Im dritten Präludium (Cis-dur) sehen wir die ruhig wogende Flut, bis ihr plötzlich Einhalt geboten wird und das Leben wieder auf der Erde Fuß fassen kann (Bsp. 14). Die eigentümlich zweigeteilte Form dieses Präludiums entspricht aufs beste diesem poetischen Bilde. Ein Stück von solcher Form hätte Bach kaum als Präludium stehen lassen, hätte ihn nicht poetische Absicht dabei geleitet.

#### Bund und Regenbogen (F. 3, Cis)

Nun schließt Gott seinen Bund mit den Menschen. Die Bogenform des Themas weist auf den Bogen des Friedens hin (Bsp. 15). Die seltene Ton-

Beispiel 6

Musical score for Beispiel 6, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a complex melodic line with several 'x' marks above it, indicating specific notes. The bass staff contains a steady, rhythmic accompaniment.

Beispiel 7

Musical score for Beispiel 7, showing a treble staff with a simple melodic line and a bass staff with a whole rest.

Beispiel 8

Musical score for Beispiel 8, featuring a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment.

Beispiel 9

Musical score for Beispiel 9, showing a treble staff with a complex melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment.

Beispiel 10

Musical score for Beispiel 10, featuring a treble staff with a vocal line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The lyrics are: "Das wollst du, Gott, be-wah-ren rein vor die-sem ar-gen G'schlech-te..."

## Beispiel 11

Musical score for Beispiel 11, featuring a piano accompaniment in G minor (one flat) with a 3/4 time signature. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

## Beispiel 12

Musical score for Beispiel 12, featuring a piano accompaniment in G minor (one flat) with a 3/4 time signature. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

## Beispiel 13

Musical score for Beispiel 13, featuring a piano accompaniment in G major (two sharps) with a 3/4 time signature. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

## Beispiel 14

Musical score for Beispiel 14, featuring a piano accompaniment in D major (two sharps) with a 3/8 time signature. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

art betont die Bedeutung der Szene. Das Thema besteht aus  $5+7=12$  Tönen, das ganze Stück aus  $5 \times 7=35$  Takten. Die Zahl 7 versinnbildlicht die Gnade Gottes.

#### Abrahams Berufung (Pr. 4, cis)

Das Präludium cis-moll entspricht mit seinem idyllischen, hirtentümlichen Charakter (Bsp. 16) der Zeit der Erzväter. Man könnte sich Abrahams Berufung vorstellen: „Gehe aus deinem Vaterlande in ein Land, das ich dir zeigen will.“ Auffallend ist die Ähnlichkeit mit einer Stelle aus der h-moll-Messe, wo in den Worten „qui locutus est per prophetas“ ebenfalls auf eine alte Vorzeit angespielt wird (Nr. 18, Baßarie). (S. Bsp. 17).

#### Die Verheißung (F. 4, cis)

Die Fuge setzt die Handlung fort. Gott verheißt: „Ich will dich zum großen Volke machen.“ Da wimmelt es schon vor uns in fortlaufenden Sechzehnteltriolen (Bsp. 18), und der seltene  $\frac{12}{16}$ -Takt in Verbindung mit dem im nächsten Präludium sofort anschließenden  $\frac{12}{8}$ -Takt ist gewählt als Symbol für die Zwölfzahl der Stämme. Die Länge des Themas (21 Töne) und der Fuge (70 Takte) weist die heiligen Zahlen 3, 7 und 10 auf.

#### Auszug aus Ägypten (Pr. 5, D)

Der rasche Lauf vom Grundton zur Quinte und die Dreiklangsfanfaren malen jetzt deutlich den Auszug der zwölf Stämme aus Ägypten (Bsp. 19). Der Anfang dieses Präludiums findet sich notengetreu in dem zehn Jahre früher komponierten Weihnachtsoratorium als Chor „Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben“, an den auch der Fortgang des Stückes stark erinnert. Die Sechzehntelläufe malen die Flucht der Ägypter. Die Länge des Stückes beträgt  $16+40$  Takte.

#### Lobgesang (F. 5, D)

Die Fuge D-dur könnte für vierstimmigen Chor komponiert sein. Es ist der Lobgesang nach der Vernichtung der Ägypter. Den Tönen des Themas lassen sich die Psalmworte unterlegen: „Der Herr hat Großes an uns getan“ (Bsp. 20). Interessant ist die rhythmische Verschiebung des Themas von Takt 28 an. War die Betonung anfangs: „Der Herr hat Großes an uns getan“ so heißt es jetzt: „Der Herr hat Großes an uns getan“, so daß, wie in einer Predigt, im zweiten Teil der Gedanke wieder neu beleuchtet wird (Bsp. 21). Zum Thema der D-dur-Fuge vgl. die Baß-Arie Nr. 5 im Magnificat: Quia fecit mihi magna, die gleichfalls dreimal a zu Anfang hat und ein absteigendes ähnliches Motiv zeigt.

Beispiel 15

Beispiel 16

Beispiel 17

Beispiel 18

Beispiel 19

Beispiel 20

Der Herr hat Gro - ßes an uns ge - tan

Beispiel 21

Der Herr hat Gro - ßes an uns ge - tan

## Die Mosesquelle (Pr. 6, d)

Moses schlägt an den Fels, die Quelle sprudelt (Bsp. 12). Das Thema (Bsp. 13) enthält 23 Töne. Im 23. Psalm heißt es: „Er führet mich zu frischem Wasser.“

## Alle trinken daraus (F. 6, d)

Der erste Teil des Themas malt die Quelle, der zweite das Herabbeugen und Trinken der Schmach tenden (Bsp. 22).

## Die Heiligung, Gottes Gesetz anzuhören (Pr. 7, Es)

Zur „Gottestonart“ Es-dur (vgl. die Orgelfuge) wählt Bach den  $\frac{9}{8}$ -Takt (dreimal drei, d. i. dreimalheilig!). Die sich aufschwingenden und niederneigenden Motive zeigen das Aufblicken des Menschen zu Gott und das Herabkommen seiner Gnade an. Sextakkord und Sekundakkord (Takt 11 und 5 vor dem Schluß) sind ein Bild der Demut. Das Präludium zählt 70 Takte ( $7 \times 10$ ), das Thema  $7+3$  Töne.

## Das Gesetz auf dem Sinai (F. 7, Es)

Die Fuge hat wieder 70 Takte, das Thema  $10+7$  Töne. Der Ton der Posaune, mit dem die Verkündung des Gesetzes beginnt, könnte nicht sinnfälliger ausgedrückt werden als durch die ausgehaltenen Töne es-b zu Anfang. Die strenge, schulgerechte Fuge stellt das Gesetz dar. Die einzelnen Einsätze sind die Gebote. Da elf Einsätze vorkommen, hat Bach entweder keine Zahlensymbolik geben wollen, was verwunderlich wäre, oder aber es liegt noch ein anderer Gedanke zugrunde. Bach richtet sich nach der biblischen Geschichte. Luther hat das zweite Gebot der Bibel „Du sollst dir kein Bildnis machen“ im Katechismus fortgelassen und dafür das zehnte Gebot „Du sollst nicht begehren“ in zwei Gebote geteilt. Bach folgte der biblischen Zählung, brachte aber dabei Luther zuliebe das zehnte Gebot durch die zwei letzten, in Engführung zusammengebrachten Einsätze zum Ausdruck (Bsp. 23).

## David, der König (Pr. 8, dis)

Das Präludium ist lebhaft und kämpferisch wie der Charakter des Königs. David wird auch als Ahnherr Jesu angesehen. Der Lauf, mit dem das Stück beginnt, scheint die aus dem dis hervorgehende Kette von Geschlechtern anzudeuten (Bsp. 24). Die Terzen sind die einzelnen Glieder der Kette. In der Paralleltonart von dis-moll, in Fis-dur, wird Bach Christi Geburt darstellen.

### David, der Psalmist (F. 8, dis)

Dem gesangvollen Thema lassen sich die Psalmworte unterlegen: „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“ (Bsp. 25). Vgl. Psalm 16, 10. Das Thema hat 16 Töne und kommt in 10 Einsätzen vor.

### Das Urteil Salomos (Pr. 9, E)

Die Ruhe des Stückes bringt den Charakter Salomos mit seiner überlegenen Weisheit zum Ausdruck. Die Tonart E-dur ist die gleiche, die Händel in seinem „Salomo“ für die Darstellung dieses Fürsten gewählt hat. Im ersten Takt sind die beiden Oberstimmen wie zwei gerechte Handbewegungen nach rechts und links (Bsp. 26). Das schaukelnde Motiv im Takt 18 ff. weist auf die Waagschalen der Gerechtigkeit hin (Bsp. 27).

### Der Tempelbau (F. 9, E)

Die Fuge in E hat einen ähnlich strengen Bau wie die in Es-dur. Der Unterschied ist aber auffallend. Die Tonart der Untertaste E weist auf ein menschliches Werk. Das Thema baut von unten immer höher auf. Wir haben hier eine Darstellung des Tempelbaus. Das Thema selbst ist nicht von Bach erdacht, sondern ergibt sich dem Musiker von selbst in seiner lapidaren Größe. Unter anderm kommt es im Lutherlied vor bei den Worten „... Burg ist unser Gott“ (Bsp. 28). Besonders auffällig wird diese Ähnlichkeit im drittletzten Takt, wo der Sopran frei einsetzt gleichsam mit dem Zitat „Ein gute Wehr...“ (Bsp. 29). Der Tempel ist Gottes Burg genau wie eine christliche Kirche. Die Fuge hat 43 Takte, und der 43. Psalm spricht vom Tempel. Er enthält fünf Verse, das Thema hat fünf Töne.

### Das Suchen nach Erlösung (Pr. 10, e)

Das unruhige Präludium, das in seinem e-moll wie eine Enttäuschung nach dem vorhergegangenen festlichen E-dur wirkt, gilt der Zeit zwischen Altem und Neuem Testament. Die Jahrhunderte nach Salomo erscheinen dem Gläubigen als Zeit der Gottesferne, in die nur das Licht der messianischen Verheißungen fällt.

### Die erlösungsbedürftige Menschheit (F. 10, e)

Das lange Stück mit seinem rhythmisch unruhigem, langem Thema malt die sündige Menschheit und in den letzten acht Takten ihren Aufschrei zu Gott.

Die Stücke in F-dur und f-moll sind dem Jesaias gewidmet und sprechen folgende Inhalte aus:



### Der Friedensfürst (Pr. 11, F)

„Uns ist ein Kind geboren.“ Die idyllische Ruhe weist auf den Charakter dessen, der der Friedefürst genannt wird. Das Stück hat 70 Takte, das Thema  $4 \times 3$  Töne.

Es wird eine Rute aufgehen vom Stamm Isai (F. 11, F)  
Die Fuge hat 84 Takte ( $7 \times 12$ ), das Thema 90 Töne (Bsp. 30).

„Er lud auf sich unsere Schmerzen“ (Pr. 12, f)  
Das Stück hat 70 Takte, das Thema  $4 \times 3$  Töne (Bsp. 31).

### Das Lamm Gottes (F. 12, f)

Die Fuge hat 84 Takte ( $7 \times 12$ ), das Thema 30 Töne.

### Bethlehem (Pr. 13, Fis)

Der zweite Teil, das Neue Testament, beginnt mit dem Präludium Fis-dur, Christi Geburt. Das Stück hat idyllischen Charakter. Die Tonart Fis-dur, läßt den Sternenhimmel erscheinen. Die reine Quinte und der abwärts führende Lauf am Anfang brechen wie Licht vom Himmel herein und scheinen mit dem Engel zu sagen: Fürchtet Euch nicht! Im vierten Takt erscheint die Menge der himmlischen Heerscharen. In den acht Schlußtaktten herrscht die gleiche Harmoniefolge wie am Schluß der Hirtenmusik aus dem Weihnachtsoratorium (Bsp. 32—34), wodurch in beiden Fällen das Vergehen der Erscheinung gemalt wird. Im drittletzten Takt scheint der Stern gerade auf die Krippe herunterzudeuten, die beiden folgenden Akkorde sagen: „Hier ists!“ Der Triller am Schluß läßt den Grundton aus dem Leitton hervorgehen. Mit dem gleichen Triller fängt die daraanschließende Fuge an. Es ist ein auffallender, ungewöhnlicher Anfang. Dies Hervorgehen des Grundtons aus dem Leitton ist Symbol für die Geburt (Bsp. 35—36). Das Präludium zeigt 17 Töne ( $10+7$ ), die Zahl der Gnade.

### Das Wort ward Fleisch (F. 13, Fis)

Merkwürdig stark tritt der Kontrapunkt hervor, fast mehr als das Thema. In seiner Chromatik bringt er die tragische Note in die Idylle. Schon bei der Geburt denken wir an die Kreuzigung. Durch das Hervortreten der vom Kontrapunkt bestimmten Teile tritt Verwandtschaft mit dem Präludium f-moll zutage wie die Erfüllung der damals gegebenen Weis-

Beispiel 29

Musical notation for Beispiel 29, featuring a treble and bass staff in G major. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment of quarter notes.

Beispiel 30

Musical notation for Beispiel 30, featuring a single treble staff in 6/16 time. The piece consists of a continuous eighth-note melody.

Beispiel 31

Musical notation for Beispiel 31, featuring treble and bass staves in 2/4 time. The treble staff has a melody with slurs and accents, while the bass staff has a simple accompaniment.

Beispiel 32

Musical notation for Beispiel 32, featuring treble and bass staves in 3/4 time. The treble staff has a melodic line with slurs, and the bass staff has a steady accompaniment.

Beispiel 33

Musical notation for Beispiel 33, featuring treble and bass staves in G major. The treble staff has a complex melodic line with slurs and accidentals, while the bass staff has a steady accompaniment with ellipses indicating continuation.

Beispiel 34

Musical notation for Beispiel 34, featuring treble and bass staves in G major. The treble staff has a melodic line with slurs and accidentals, while the bass staff has a steady accompaniment with ellipses indicating continuation.

sagung (Bsp. 37 bis 38). Schön ist im vierten Takt des Themas und immer wieder die abwärts führende Sexte, ein Bild der Güte. Die Fuge hat 84 Takte.

#### Der 12jährige Jesus im Tempel (Pr. 14, fis)

Der durch die Synkope hervorgehobene zweite Melodieton ist eine Duodezime, also zwölf Töne vom Baß entfernt. Die Triolen malen das Umherlaufen der suchenden Eltern. Die beiden ersten Melodienoten entsprechen dem Tonfall des Rufens nach einem Gesuchten (Bsp. 39). Die 43 Takte des Stückes erinnern an Psalm 43 (Vers 4): daß ich komme zum Altar Gottes.

#### Die Antwort des 12jährigen Jesus (F. 14, fis)

Die Worte „Wisset ihr nicht, daß ich sein muß in dem, was meines Vaters ist“ lassen sich genau auf die Töne des Themas singen (Bsp. 40). Die Fuge ist dreistimmig: Der Sohn spricht mit den Eltern. Der Alt beginnt in der Lage einer tiefen Knabenstimme. Sein Wort findet Wiederhall bei der Mutter, zuletzt beim Vater. Fragende Kontrapunkte (Bsp. 41) wiederholen das „Wisset ihr“ in staunender Verständnislosigkeit. Die Fuge ist als einzige des Werkes eine Tripelfuge. Nach Spitta ist sie „wunderbar und doch ganz anspruchlos“. Das ist ein Symbol für die Schwierigkeit der theologischen Fragen, deren spielender Lösung durch den Sohn die Eltern staunend zuhören. Die Fuge enthält 70 Takte, ihr Thema 17 Töne.

#### Jesu Taufe (Pr. 15, G)

Wir hören die Wellen des Jordan murmeln. Die Melodie enthält Töne des Chorals „Christ, unser Herr, zum Jordan kam“. (Takt 1 die 2., 3., 5. Note, Takt 2 die 3., 5., 7., 9., 11. Note der Oberstimme.)

#### Gottes Stimme (F. 15, G)

Der Charakter des Präludiums setzt sich fort. Wir sehen das Flattern der Taube vom Himmel herab. „Dies ist mein lieber Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe.“ Die Läufe am Schluß malen das Aufstreben zum Himmel und das Sichniedersenken des Geistes von oben.

#### Berufung zum Kreuzestod (Pr. 16, g)

Das Thema hat die Kreuzform (Bsp. 42). Gottes Willen zeigt der Orgelpunkt auf g an. Der punktierte Rhythmus zeigt den energischen Willens-

Beispiel 35

Beispiel 36

Beispiel 37

Beispiel 38

Beispiel 39

Beispiel 40

Wis-set ihr nicht, — daß ich sein muß in dem, — was mei-nes Va- ters ist

entschluß, die Kreuzesarbeit auf sich zu nehmen. Das Stück hat 21 Takte ( $3 \times 7$ ), das Thema 12 Töne.

#### Gehorsam gegen Gott (F. 16, g)

Die Fuge in g-moll spricht den festen, beharrlichen Entschluß aus, der Berufung zu folgen. Wir könnten dem Thema die Worte unterlegen: „Ja, ich will es, ich will es. Ich will den Kreuzestod erleiden.“ Das sechsmalige c zeigt die Beharrlichkeit. Das Thema hat wieder die Kreuzform. Nach dem letzten Erklingen des Themas im Baß am Schluß wird das Motiv „erleiden“ vom Tenor krebsgängig gebracht und das Moll in Dur gewandelt, um die Verkehrung des Leidens in Seligkeit zu zeigen (Bsp. 44). Das Thema hat 17 Töne (Symbol der Seligkeit), die Fuge 84 Takte (also  $7 \times 12$ ).

#### Kommet her zu mir alle (Pr. 17, As)

Das As-dur-Präludium ist die Einladung zum Abendmahl. Das Motiv des zweiten Taktes ist von sprechender Güte. Der erste Takt malt das Brechen des Brotes, die 32tel das Fließen des Weines (Bsp. 45—46). Im 5.—3. Takt vor dem Schluß wird durch die Harmonie die Wandlung versinnbildlicht. Der neapolitanische Sextakkord über dem Ton des wandelt sich in den Sekundakkord, was uns das Gefühl einer tonalen Verzauberung gibt (Bsp. 47). Zwei Akkorde, die wie in Verzückung erklingen, und eine ausdrucksvoll kirchliche Fortschreitung des Soprans von und nach as leiten zum Schluß über (Bsp. 47). Das Stück hat 77 Takte ( $70+7$ , also eine Steigerung der heiligen Zahl). Es schließt ebenso wie die Bethlehemszene mit dem Symbol für Christi Geburt, weil die Wandlung in den wahren Leib Christi erfolgt.

#### Das ist mein Blut des Neuen Testaments (F. 17, As)

Die As-dur-Fuge stellt die Abendmahlsszene dar. Die Worte „Das ist mein Blut des Neuen Testaments“ passen genau auf die Töne des Themas, das dann weiter in Sechzehnteln fließt. Der Anfang „Das ist mein Blut“ ist in Kreuzesform gehalten (Bsp. 48). Das Thema erinnert an das der c-moll-Fuge. Was aber dort als Sündenthema wie ein unklares Suchen war, erfährt hier seine herrliche melodische Erfüllung. (Vgl. Bsp. 7 und 48.) Die ersten vier Töne des zweiten Taktes finden wir in der gleichen Szene in Wagners Parsifal wieder. Auch die Tonart (Bsp. 48a) As-dur ist dieselbe. Der Kontrapunkt besteht aus der abwärts schreitenden chromatischen Ausfüllung der Quarte, einem Motiv, das wir beim a-moll-Präludium wiedertreffen werden und das den Gedanken der Kreuzigung bedeutet. Im 7.—5. Takt vor dem

Beispiel 41

Beispiel 42

Beispiel 43

Ja, ich will es, ich will es, ich will den Kreuzes-tod er - lei - - den!

Beispiel 44

Beispiel 45

Beispiel 46

Schluß der Fuge verläßt der Verräter die Gemeinschaft. Zweimal hören wir bb gegen as zur Charakteristik des falschen Judas. In Schreitmotiven hören wir ihn weggehen, während die übrigen Stimmen erschüttert verstummen. Erst nach einer Generalpause rücken die übrigen Teilnehmer aufgeregt wieder dichter zusammen (Bsp. 49).

Die „Höhepunkte“ — Geburt, Abendmahl, Kreuz — sind den drei Oberstamentonarten Fis-dur, As-dur, B-dur zugeteilt, wie in der ersten Hälfte zwei Höhepunkte auf Obertasten ausgedrückt waren: Der alte Bund in Cis-dur und das Gesetz in Es-dur.

#### Wachet und betet! (Pr. 18, gis)

Die gis-moll-Stücke stellen die Gethsemane-Szene dar. Die Tonart ist dazu angetan, die bedrückte Stimmung zu malen. Das Thema des Präludiums erhebt sich, sinkt aber sofort wieder stärker hinab. Im zweiten und vierten Takt und öfter erscheint ein Motiv des Schwankens und Zagens (Bsp. 50). Die fließenden Sechzehntel — ebenso wie in der Fuge die Achtel — weisen auf den Kelch hin. Im 2. und 4. Takt liegt Verwandtschaft mit dem f-moll Präludium vor (Lamm Gottes). Vom 5.—7. Takt klingen verwandte Stimmungen auf wie im Eingangschor der Matthäuspassion bei den Worten „Sehet den Bräutigam, seht ihn als ein Lamm!“ Das Präludium enthält 50 Takte (100 halb, d. i.: die Aufgabe ist nur halb erfüllt).

#### Gethsemane (F. 18, gis)

Das Thema der Fuge in gis-moll stellt eine Sequenz dar (Takt 1—2 gegen Takt 3—4), wodurch zwei Möglichkeiten angedeutet werden: „Nicht wie ich will, sondern wie Du willst.“ Der Gedanke an den Kelch ist durch die fließende  $\frac{6}{8}$ -Bewegung ausgedrückt (Bsp. 51). In Ergebung in den Willen des Vaters schließt das Stück „im Einklang“. Die Fuge hat 143 Takte. Der 143. Psalm ist das „Bußgebet um Abwendung des Übels“.

#### Abschied (Pr. 19, A)

Ähnlicher Rhythmus setzt die Szene fort, doch erwacht und aufgerafft in A-dur. In gefaßter Erwartung wird dem nächsten Ereignis entgegengesehen. Das Präludium enthält 33 Takte, die Zahl der Lebensjahre Jesu. (Vgl. Matthäuspassion Chor 33!) Das Thema hat sieben Töne.

#### Gefangennehmung (F. 19, A)

Das gewaltsame Thema schildert die Gefangennehmung. Durch die Synkopen ist das Festhalten gemalt (Bsp. 52).

Beispiel 47

Beispiel 47 is a piano exercise in G minor, 3/4 time. It consists of two systems. The first system shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in both hands. The second system includes a trill (tr) and a fermata.

Beispiel 48

Beispiel 48 is a single melodic line in G minor, common time. The lyrics "Das ist mein Blut des neu-en Te-sta - ments" are written below the notes.

Beispiel 48 a

Beispiel 48 a is a piano accompaniment for the lyrics "der für euch fließt, (des Weins genießt!)" in G minor, common time.

Beispiel 49

Beispiel 49 is a piano exercise in G minor, common time. The first system shows a complex rhythmic pattern with 'x' marks above notes. The second system shows a more melodic line with a fermata.

### Die Passion (Pr. 20, a)

Die ausdrucksvolle chromatische Klage versinnbildlicht die Passion. Die charakteristische chromatische Abwärtsbewegung findet ihre ganz genaue Parallele im Crucifixus-Chor der h-moll-Messe (Bsp. 52a).

### Die Kreuzigung (F. 20, a)

Das Thema enthält mehrfach die Figur des Kreuzes. Dramatisch wirkt der Kontrapunkt. Die Fuge hat 28 Takte ( $4 \times 7$ ), das Thema 9 Töne ( $3 \times 3$ ).

### Heute noch wirst du mit mir im Paradiese sein (Pr. 20, B)

Das Präludium zeigt Jesus am Kreuz. Es beginnt dreistimmig mit drei gleichen, herabhängenden Motiven: Jesus zwischen den Schächern. Im Verlaufe ist das Stück zumeist zweistimmig, da nur einer zu Jesus in Beziehung tritt. In Takt 9 ff. mit weicher, freundlicher Stimmung denken wir an die Freuden des Paradieses. Der Gedanke an das Himmelreich begründet den heiter-freundlichen Stil des Stückes. Das Kreuzen der Hände des Spielers mag auf das Kreuz hinweisen. Im Takt 22 sowie im zweiten Teil Takt 14—15 liegt eine Ähnlichkeit mit der Stelle in der Matthäuspassion vor, wo Jesus in der Abendmahlszene singt: „bis an den Tag (da ichs neu trinken werde mit Euch in meines Vaters Reich)“ (Bsp. 53).

### Erlösung von der Sünde (F. 20, B)

In der Fuge B-dur wird die Stimmung der Erlösung zum Ausdruck gebracht. Im Takt 3—4 wird das Tropfen des Blutes gemalt. Die 93 Takte der Fuge mögen an den 93. Psalm gemahnen: Der Herr ist König.

### Jesu Tod (Pr. 21, b)

Das Präludium b-moll, das Jesu Tod darstellt, ist in Fugenform geschrieben, nicht nur wegen der Bedeutsamkeit des Vorwurfs, sondern auch, weil das Leben „entflieht“. Im Thema, dem man die Worte unterlegen kann: „Jesus starb am Kreuz für mich den Tod“, finden wir die Kreuzform (Bsp. 54).

### Grablegung (F. 21, b)

Die Fuge b-moll stellt die Grablegung dar. Wir glauben einen Trauerzug vor uns zu sehen. Stockende Pausen der Ergriffenheit unterbrechen das Thema, dessen Sinn durch Unterlegung folgender Worte deutlich wird: „Legt ihn — ins Grab hinein — und rollt — den Stein davor!“ (Bsp. 55). Zwei abwärts führende verminderte Quinten malen den Gedanken an das Grab. Chromatische Kontrapunkte der Klage ringen sich empor. Einzelne, von Pausen unterbrochene Viertelnoten klingen wie Klagerufe. Die große

Beispiel 50

Beispiel 51

Beispiel 52

Beispiel 52 a

Beispiel 53

bis an den Tag,

Beispiel 54

Je - sus starb am - Kreuz für mich den Tod

Beispiel 55

Legt ihn ins Grab hin-ein und rollt den Stein da - vor!

Länge zeigt die Bedeutung der Fuge. In den letzten sechs Takten meinen wir durch die Sexten und Terzen richtig das feste Verschließen des Grabes mit schweren Steinblöcken zu sehen (Bsp. 56). Die Fuge hat 100 Takte: Die Aufgabe ist erfüllt! Das Thema hat 27 Töne ( $3 \times 3 \times 3$ ).

#### Auferstehung und Himmelfahrt (Pr. 23, H)

Das Präludium in H-dur beginnt mit drei Läufen, die aufwärts, abwärts und wieder aufwärts führen, so daß man an das Wort denkt: Auferstanden von den Toten, niedergefahren zur Hölle, aufgefahren gen Himmel. In den Takten 3ff. ist die Freude des Himmels gemalt. Man vergleiche das Jublieren in der Bethlehemszene. Die 46 Takte des Stücks mögen auf den 46. Psalm hinweisen: Eine feste Burg ist unser Gott.

#### Sitzend zur Rechten Gottes (F. 23, H)

In der Fuge H-dur sehen wir Christi Erscheinung vom Kontrapunkt wie von einem Glorienschein umwunden. Das Thema zeigt die milde Größe des Auferstandenen (Bsp. 57). Es enthält 17 Töne, das Symbol der Seligkeit. Die Zahl der Takte des Stückes verweist auf den 103. oder 104. Psalm, die beide Gottes Lobpreis singen.

#### Wiederkehr (Pr. 24, h)

Die beiden letzten Stücke des Werkes in h-moll stellen die „letzten Dinge“ dar. Im Präludium sehen wir das jüngste Gericht. Das Thema zeigt in Takt 1 und 3 die Waage, deren Schalen in Takt 2 auf-, in Takt 4 niedersteigen (Bsp. 58). Die Guten werden von den Bösen gesondert. Die Takte 11 und ff. vor dem Schluß malen das Zagen vor dem Gericht. Wir vernehmen ausdrucksvolle Klagen und das Erschrecken vor der Unerbittlichkeit des Gerichts. Durch die Zweistimmigkeit des Präludiums wird auf die zwei Naturen Christi hingewiesen.

#### Auferstehung der Toten (F. 24, h)

Der  $\frac{3}{8}$ -Takt wirkt wie ein Totentanz. Hölzern klingen die dünnen Oktaven in Takt 3—4. In den Sechzehnteln (Takt 5—6) sehen wir das Gewimmel vor uns. Die fünf ersten Noten (Takt 1) sind der Auferweckungsruf von oben. Ihm antwortet in Takt 2 das Motiv der Auferstehung (Bsp. 59). Die Fuge zeigt 100 Takte: Das Werk ist erfüllt. Das Thema hat 24 Töne ( $2 \times 12$ ).

Die Betrachtung der Paralleltonarten  
zeigt den wohlüberlegten Plan von Bachs ganzem Werk:

C und a: Der erste und der zweite Adam  
c und Es: Sündenfall und Gebote

## Beispiel 56

Beispiel 56 consists of two systems of piano accompaniment in B-flat major. The first system shows a treble clef with a melody of quarter notes and a bass clef with a bass line of eighth notes. The second system features a treble clef with a complex texture of sixteenth-note chords and a bass clef with a bass line of eighth notes.

## Beispiel 57

Beispiel 57 is a piano accompaniment in D major, common time. The treble clef part consists of a single melodic line with a few notes, while the bass clef part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

## Beispiel 58

Beispiel 58 consists of two systems of piano accompaniment in D major, common time. The first system shows a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a bass line of eighth notes. The second system features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a bass line of eighth notes.

## Beispiel 59

Beispiel 59 is a piano accompaniment in D major, 3/8 time. The treble clef part features a melody of eighth notes, and the bass clef part provides a bass line of eighth notes.

- Cis und b: Tod um der Sünde willen (Tod der Menschen in der Flut und stellvertretender Tod Christi)
- cis und E: Das Volk im Werden und auf seiner Höhe (unter Salomo)
- D und h: Das Gottesvolk vor dem verheißenen Reich (Auszug der Juden nach Kanaan, der Christenheit ins Gottesreich)
- d und F: Lebendiges Wasser und Es ist ein Reis entsprungen
- dis und Fis: Christi Ahnherr (David) und Christi Geburt
- e und G: Gottesferne (Sünde) und Gottesnähe (Taufe)
- f und As: Agnus Dei, Das Abendmahl
- fis und A: Beginn und Ende von Jesu Lehre (Tempelszene, Gefangennahme)
- g und B: Berufung zum Kreuz, Erlösung durch das Kreuz
- gis und H: Jesu Zagen (Gethsemane) und sein Triumph.