

Judith Bernhart

Analyse der Chaconne

aus der Partita Nr. 2 für Violine solo

(BWV 1004) von Johann Sebastian Bach

# Inhaltsverzeichnis

Abstract.....	3
Einleitung.....	4
Analyse.....	6
Teil 1: Die verborgene Ordnung.....	6
1. Die übliche Gliederung.....	6
2. Mein Vorschlag.....	7
Teil 2: Die semantische Ebene.....	14
Vorbemerkung.....	14
1. Maria Barbara Bach.....	15
2. Johann Sebastian Bach.....	16
3. Die Familie.....	17
4. Ein neuer Zusammenhang: Die verstorbenen Geschwister.....	18
Zusammenfassende Symmetriebetrachtung.....	19
Semantische Schlussbemerkung:.....	21
Teil 3: Deutung.....	23
Vorbereitung (Psychologischer Ausgangspunkt, Zusammenfassung der semantischen und strukturellen Daten).....	23
Durchführung.....	26
Teil 4: Ergänzende Bemerkungen.....	29
Schlusswort.....	31
Quellennachweis.....	32
Anhang 1: Rechnung zur Codierung von Takt 249 – 256.....	33
Anhang 2: Faksimile der Handschrift.....	35

## **Abstract**

1. Offensichtlich ist die Chaconne dreiteilig. Das erweist sich durch den Wechsel des Modus ( D-Moll – D-Dur – D-Moll ) und die kadenziellen Schlüsse in Takt 132 sowie 208. Alle Beschreibungen und Analysen stimmen in dieser Frage überein.
2. Unterhalb der offenliegenden Dreiteiligkeit existiert aber eine tiefere formale Ebene. Erst darin offenbart das Werk seine vollkommene Symmetrie und die Harmonie seiner Proportionen. Da deren Gesetzmäßigkeiten durch philosophische und religiöse Tradition mit Inhalten verknüpft sind, wird diese Struktur zum Träger von Bedeutung. *Die Darstellung dieser verborgen gebliebenen analytischen Ebene ist mein zentrales Anliegen.*
3. Eine wichtige semantische Ebene des Werks erschließt sich durch das Verfahren der Zuordnung von Zahlen zu Buchstaben einerseits und Tönen andererseits. Dadurch kann die Komposition der Chaconne an einen Anlass gebunden und in ihrer biographischen Bedeutung klar bestimmt werden. Die bisher erforschte semantische Struktur wird in meiner Arbeit um ein *neues Element* erweitert. Dessen Fehlen hat bis jetzt die Aufdeckung der semantischen Ordnung und ihrer engen Verbindung zur thematischen Struktur verhindert.
4. Strukturelle und semantische Daten werden in die Form einer geschlossenen Deutung gebracht.
5. Es folgen einige Bemerkungen zu strittigen Punkten – den Fragen der 4- oder 8-Taktgruppen und der grundsätzlichen Art der Taktzählung – sowie zu den fundamentalen Gestaltungsprinzipien der Chaconne. Diese Bemerkungen sind nicht systematisch und erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit.
6. konnte und wollte ich mich eines leidenschaftlichen Schlusswortes nicht enthalten. Jeder Musiker wird mich verstehen!

## **Einleitung**

Köthen, im Juli 1720; Bei der Rückkehr von seiner zweiten Karlsbader Reise trifft Bach ein schwerer Schlag: Seine Frau Maria Barbara ist tot. „Nachdem er... mit dieser seiner ersten Ehegattin 13. Jahre eine vergnügte Ehe geführet hatte, wiederfuhr ihm... der empfindliche Schmerz, dieselbe bey seiner Rückkunft von einer Reise... todt und begraben zu finden; ohngeachtet er sie bey der Abreise gesund und frisch verlassen hatte...“<sup>1</sup>

Man kann sich kaum vorstellen, wie schmerzhaft für Bach der Verlust der geliebten Frau gewesen sein muss, mit der ihn das gemeinsame Schicksal des frühen Verlusts der Eltern verband und die ihm sieben Kinder geboren hatte.

Zu dieser Zeit war Bach mit der Komposition des „Libro Primo“ von Werken für Violine Solo beschäftigt, zu denen die Partita Nr.2 zählt.<sup>2</sup> Es kreuzen sich also zwei Entwicklungslinien; eine lebensgeschichtliche, persönliche und eine kompositorische, handwerkliche. Im Verlauf der ersten Linie bezeichnet der Schnittpunkt das singuläre Ereignis, den Tod der geliebten Frau, im Verlauf der anderen die Komposition der zweiten Partita. Nur so ist erklärbar, dass an diesem Punkt ein Werk entstehen konnte, das einerseits in seiner Ausdruckskraft ebenso singulär ist wie das tragische Ereignis und das andererseits dennoch bloß als Satz einer Partita erscheint, obwohl es doch an Ausdehnung und Bedeutung alle anderen Sätze von Suiten, Sonaten und Partiten weit übertrifft.

Ich vermute also: Zu dem Zeitpunkt, als sich Bach mit der Komposition der 2. Partita befaste, erreichte ihn die Nachricht vom Tod seiner Frau. Er widmete ihr daraufhin den letzten Satz. (Dazu mehr im 2. Teil der Analyse.)

---

<sup>1</sup> Nekrolog, nach Korff

<sup>2</sup> Auf dem Werk selbst ist nur die Jahreszahl 1720 vermerkt. Eine genauere zeitliche Einordnung erlaubt das Papier. Es trägt Wasserzeichen, die auf eine Papiermühle im böhmischen Joachimstal schließen lassen und die, wie Georg von Dadelsen im Vorwort zur Faksimile-Ausgabe (1988) erwähnt, in „Bachs Notenhandschriften bisher singulär sind“. „Bach weilte von Mai bis Juli 1720 in Begleitung des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen, in dessen Dienst er als „Capellmeister“ von 1717 bis 1723 steht, in Karlsbad. Er dürfte das für die „Sei Solo“ verwendete Notenpapier in dem nahegelegenen Joachimstal besorgt und nach Köthen gebracht haben.“ (Thoene S.16) Den eigentlichen Grund für den hier behaupteten Zusammenhang liefert aber erst die in der Analyse präsentierte semantische Deutung.

Ich nehme aber überdies an, dass das, was dann geschah, auch von Bach selbst nicht geplant war. Die Hypertrophie des Stückes als Partitensatz, das dadurch entstehende Ungleichgewicht der ganzen Partita ist als Bach'sche *Planung* schwer vorstellbar. Erst im kompositorischen Vollzug, so meine ich, wurde ihm das Werk zur Auseinandersetzung mit dem traumatischen Ereignis. So wie im Verlauf der Chaconne nach einem eher konventionellen Beginn historische und selbstgesetzte Regeln transzendiert werden, so verwandelt sich das Werk von einem bloßen *Partitensatz* zu einem Akt der Bewältigung, durch den das Geschehene – ganz im Sinne der Bach'schen Weltsicht – als Teil des harmonischen Weltenbaus, eingeordnet in die göttliche Gerechtigkeit, begriffen und verarbeitet werden kann. (Dies zu begründen und auszuführen ist die Aufgabe des 1. und 3. Teils der Analyse.)

# Analyse

## Teil 1: Die verborgene Ordnung

### 1. Die übliche Gliederung

Zunächst noch einmal kurz zum Offensichtlichen. Es gibt drei Abschnitte. Der erste ist in D-Moll, der zweite in D-Dur, der dritte wieder in D-Moll. Diese Abschnitte werden durch Kadenz begrenzt, die durch ihr Gewicht stark abschließenden Charakter haben und deutliche Einschnitte markieren. Nennen wir diese Form *Strukturebene I*.

Kadenz des ersten Abschnitts:



Kadenz des zweiten Abschnitts:



Kadenz des dritten Abschnitts:



Die Taktzahlen der Abschnitte sind

33x4      19x4      12x4

Wenn im Folgenden nicht ausdrücklich auf einzelne Takte hingewiesen wird, sind mit den Angaben zur Taktzahl immer Vierergruppen gemeint, hier also

33      19      12

## 2. Mein Vorschlag

Um nun den Blick auf eine weitere, nicht unmittelbar zugängliche Schicht des Werks und die darin enthaltene Ordnung freizulegen, untersuchen wir, wo das Thema<sup>3</sup> der Chaconne in identischer oder möglichst ähnlicher Form wiederkehrt.

Das ist natürlich bei der zweiten Viertaktgruppe der Fall. Sie ergänzt die erste zu einem achttaktigen Ganzen.



Eine ebenso deutliche Verwandtschaft zum Thema zeigt sich in den beiden letzten Viertaktgruppen (die erste ist mit dem Thema sogar identisch) .

---

<sup>3</sup> So will ich der Einfachheit halber die auf den drei Prinzipien Basslinie, harmonische Abfolge und Rhythmus beruhende *Gestalt der ersten Viertaktgruppe* nennen. (Diese Prinzipien durchziehen übrigens große Teile des Stücks; keines allerdings vollständig – weitestgehend noch der Rhythmus.)



Auch die Viertaktgruppen Nummer 32 und 33 stehen in ganz engem Zusammenhang mit dem Thema.



Die Viertaktgruppen 32 und 33 markieren aber genau die Mitte des ganzen Werks!

Bisher wurden diese beiden Viertaktgruppen ausschließlich als *Abschluss des ersten Teils der Chaconne* gesehen. Zweifellos sind sie das auch! – aber das ist nur eine ihrer Aufgaben. Ihre andere Bestimmung ist es, *die Mitte der Chaconne* zu bilden und sie dadurch symmetrisch zu teilen.

Wenn wir den Blick auf *diese* formale Tatsache richten, so wird uns die Möglichkeit gegeben – oder vielmehr: werden wir genötigt – zusätzlich zur *Strukturebene I* eine weitere Struktur anzunehmen, die zunächst *vollständige Symmetrie* sichert, und zwar

		31	2	31	
bzw.	2	29	2	29	2



je nachdem ob wir nicht nur die mittleren, sondern auch die ersten und die letzten beiden Viertakter in dieser neuen Sichtweise eigenständig behandeln oder nicht.

Diese Teilung schafft einen *neuen Einschnitt*. Die 31x4- bzw. 29x4-taktige Periode, die dem Mittelteil vorangeht, schließt mit



also durchaus mit kadenziellem Gewicht.

Es sind nun 2 Fragen zu klären:

1. Welche Variante sollen wir wählen?
2. Was ist mit dem zuvor festgestellten Einschnitt nach dem D-Dur Abschnitt? Müssten wir nicht

31                      2                      19                      12

annehmen und so die Symmetrie wieder zerstören?

Wir können beide Fragen auf einmal beantworten. Betrachten wir dazu den ersten Teil der Chaconne:

Es gibt zum Takt 76 hin eine dramatische Steigerung (beginnend mit Takt 65), die durch immer längere und schließlich durchgehende Zweiunddreißigstel-Folgen charakterisiert wird, mit denen – unterbrochen durch weite Sprünge – der Tonraum immer hastiger durchheilt wird.

The image shows a musical score in 3/4 time, starting at measure 65. The key signature has one flat (B-flat). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Measure 76 is highlighted as a key moment in the analysis.

Das zweigestrichene b in Takt 76 ist in zweifacher Hinsicht Höhepunkt:

1. dynamisch: durch die bis dahin aufsteigende Linie der Zweiunddreißigstel-Figuren
2. kadenziell: Takt 75 ist eindeutig subdominantisch, Takt 76 dominantisch, und die Dominante wird verschärft durch ebendieses b, das der oberste Ton des Septakkordes der 7. Stufe von D-Moll ist, den es zusammen mit den folgenden 3 Zweiunddreißigsteln (g – e – cis) bildet.

Vom b an fällt die Spannung ab. Im verminderten Septakkord absteigend gleiten wir über die einfache Dominante im letzten Achtel von Takt 76 in die ruhige tonikale Sechzehntelbewegung des folgenden Taktes. Mit Takt 77 beginnt also ein neuer Abschnitt.

Das heißt: nach 19 mal 4 Takten finden wir einen Einschnitt, der – wenn auch vielleicht durch das Notenbild mit der scheinbar fortlaufenden Bewegung etwas verschleiert (nur scheinbar fortlaufend, denn in Wahrheit ist die Bewegung am Höhepunkt durchaus unterbrochen und im Abstieg verlangsamt) – doch genauso eindeutig ist wie die durch akkordische Kadenzen markierten Einschnitte.<sup>4</sup>

Damit sind wir zu folgender Form gelangt:

19            12            2            19            12

Die Variante, die zuvor noch möglich schien, hat sich zu

2            17            12            2            19            10            2

verändert und scheidet somit aus.<sup>5</sup>

Die Gestalt, bei der wir nun mit Gewissheit verbleiben, nennen wir *Strukturebene II*. Erst durch sie also erkennen wir die vollkommene Symmetrie der Chaconne. An ihr finden wir aber außerdem noch eine Eigenschaft, durch die unser Resultat bestätigt und gesteigert wird.

Notieren wir nochmals (wobei die Kleinbuchstaben *Zahlen* und die Großbuchstaben *Formteile* bezeichnen sollen)

19	12	2	19	12
a	b	m	a	b
A	B	M	A'	B'

---

<sup>4</sup> Jeder, der die Chaconne interpretierend durchlebt, kennt die Steigerung zum Takt 76 als eine jener Stellen, wo Interpret und Instrument an ihre Grenzen und darüber hinaus getrieben werden. Das gilt bemerkenswerterweise auch für alle mir bekannten Bearbeitungen, woraus sich wohl schließen lässt, dass die große Schwierigkeit dieser Stelle vor allem an ihrem Charakter bzw. Ausdrucksgehalt liegt und weniger an instrumententypischen Begrenzungen.

<sup>5</sup> Dieser Schluss ist allerdings nur gerechtfertigt, solange wir unsere Aufmerksamkeit auf die Proportionen richten. Wir dürfen aber nicht außer Acht lassen, dass – bedingt durch die enge thematische Verbindung der jeweils acht Takte am *Anfang*, in der *Mitte* und am *Ende* des Werks - schon die Gruppierung der thematischen Elemente für sich allein eine *eigene symmetrische Struktur* bildet.

oder, wenn wir die ersten beiden Teile zusammenfassen

$$\begin{array}{ccc} 31 & 2 & 31 \\ c & m & c \\ C & M & C' \end{array}$$

Wir finden:  $b/a = 12/19 = 0.632$

Dieser Wert ist – für eine Näherung durch einen Bruch mit kleinen ganzen Zahlen – in guter Übereinstimmung mit der *sectio divina* (0,618033...), die wir seit dem 19. Jhdt. als *Goldenen Schnitt* bezeichnen. Da der Goldene Schnitt definiert wird durch

$$b/a = a/(a + b) = a/c$$

muss auch  $19/31$  eine Näherung dieses Wertes sein. In der Tat gilt

$$a/c = 19/31 = 0.613$$

Ein Aspekt der Einteilung in

$$\begin{array}{ccccc} A & B & M & A' & B' \\ \text{bzw.} & & & & \\ & C & M & C' & \end{array}$$

muß noch erläutert werden.

Zwischen A und A', B und B' sowie C und C' besteht hier **nicht** – wie das sonst bei Formanalysen ausschließlich der Fall ist – eine **thematische**, sondern eine **architektonische** Verwandtschaft. Dieselbe Beziehung, die wir etwa zwischen den beiden Seitenkanten eines Tempels in der Vorderansicht sehen, oder – im Falle einer symmetrischen Teilung – zwischen den von außen zur Mitte hin führenden Oberkanten, finden wir auch zwischen den zueinander gehörenden Teilen der Chaconne. Sie formen die symmetrische, harmonische *Gestalt* des Werks. Aus dieser architektonischen Sicht sind die thematischen Ereignisse - um im Bild zu

bleiben - wie Ornamente auf den gegenüber liegenden, aufeinander bezogenen Flächen eines symmetrischen Bauwerks.

Ich fasse zusammen:

Es gibt gute Gründe, die Existenz einer bislang unentdeckten formalen Ebene in der Chaconne anzunehmen. Diese *Strukturebene II*, für die ich hier argumentiere, zeichnet sich (im Gegensatz zur *Strukturebene I*) durch vollkommene Symmetrie sowie Harmonie der Proportionen aus. Während die *Strukturebene I* zur weiteren Interpretation wenig beiträgt, kann die *Strukturebene II* als Ausgangspunkt für den Versuch dienen, zu verstehen, was die Chaconne für Bach selbst bedeutete, was er mit ihr meinte und wollte, oder, anders ausgedrückt – was eigentlich die *Aussage* des Werks ist. Das soll in Teil 3 der Analyse geschehen. Die Resultate fügen sich, wie sich zeigen wird, perfekt zu denen der semantischen Analyse durch die Verknüpfung von Tonfolgen mit Wörtern mittels der Zuordnung von Zahlen.

## Teil 2: Die semantische Ebene<sup>6</sup>

### Vorbemerkung

Töne haben Bezeichnungen, die aus einem oder mehreren Buchstaben bestehen. In diesem Sinn sind Tonfolgen auch immer Zeichenketten, wie sich das am bekanntesten Beispiel  $b - a - c - h$  zeigt. Der Nachteil dieses Codierungssystems wäre, dass die Buchstabenketten nur aus einem beschränkten Zeichenvorrat bestünden und in den meisten Fällen Unsinn ergäben.

Ein brauchbareres System der Zuordnung von Musik und Sprache erhält man auf folgende Weise:

Man wählt zunächst eine bestimmte Tonmenge aus, etwa alle Töne eines Taktes oder einer Melodie. Dann ordnet man den Tönen über ihre Bezeichnungen *Zahlen* zu, und zwar gemäß folgender Tabelle:

A=1	N=13
B=2	O=14
C=3	P=15
D=4	Q=16
E=5	R=17
F=6	S=18
G=7	T=19
H=8	U/V=20
I/J=9	W=21
K=10	X=22
L=11	Y=23
M=12	Z=24

Z. B. Cis:  $C = 3, I = 9, S = 18,$   
 $Cis = 3 + 9 + 18 = 30 .$

---

<sup>6</sup> Die in den Abschnitten 1. – 3. beschriebenen Namenscodierungen wurden von Helga Thoene entdeckt (siehe Quellennachweis), der ich aber ausschließlich in den hier dargestellten Zusammenhängen folge, hingegen nicht in ihren zahlreichen anderen Behauptungen. Näheres im Text.

Dann bildet man die Summe der den einzelnen Tönen zugeordneten Zahlen. Der gewählten Tonmenge kann nun jeder sprachliche Ausdruck (Wort oder Satz) zugeordnet werden, dessen Buchstaben sich nach der obigen Tabelle zur selben Summe addieren. In diesem Sinn *entspricht* dann das Wort (bzw. der Satz) der Tonmenge, das musikalische Gebilde *codiert* den sprachlichen Ausdruck.

Für den Komponisten liegt der Vorteil dieser Art der Codierung auf der Hand – sie lässt ihm genug Freiheit. Der große Nachteil für denjenigen, der die codierten Inhalte entschlüsseln will, ist allerdings ebenso klar – nämlich die extreme Beliebigkeit der Codierung. So wäre es zwar außerordentlich mühevoll, aber ansonsten nicht weiter schwierig, zehntausend Sätze zu finden, deren Buchstabensumme – sagen wir: 500 – beträgt. Sie alle könnten dann gleichberechtigt einer musikalischen Gestalt mit derselben Summe zugeordnet werden.

Damit gilt folgende wichtige Einschränkung:

*Die Aufdeckung von Bedeutung in Musik nach der eben vorgestellten Methode ist nur dann zulässig, wenn diese Interpretation durch andere Argumente ausreichend gestützt wird.*

Nun aber zurück zur Chaconne.

### 1. Maria Barbara Bach

Die Summe der Tonzahlen der ersten beiden Takte (genauer: vom ersten Akkord des Stücks bis zum ersten Akkord des dritten Taktes<sup>7</sup>) ist 95.



95 ist aber auch der numerische Wert des Namens Maria Barbara Bach.

---

<sup>7</sup> Hier und in allen weiteren Fällen ist bei Angaben „von ... bis“ immer *mit Einschluss der Grenzen* gemeint.

Der Name von Bachs verstorbener Frau ist also in den ersten beiden Takten codiert<sup>8</sup> - und damit auch in den Takten 249 und 250 (genauer: vom zweiten Viertel des Taktes 249 bis zum ersten Viertel des Taktes 251), da dieser Abschnitt mit dem am Beginn des Werks identisch ist.

Man könnte fragen: warum in zwei Takten, nicht in vier – der Grundeinheit des Werks? Die Antwort ist, dass dies aus technischen Gründen schwierig wäre. Die Anzahl der Töne, die bis zur Grenze 95 zur Verfügung stehen, reicht für vier Takte kaum aus – nicht für ein in Vierteln notiertes Stück. Wenn Bach also die Absicht hatte, den Namen seiner verstorbenen Frau in den Beginn der Chaconne einzuschreiben, so war die Wahl eines exakt zweitaktigen Abschnittes das Eindeutigste und somit Beste, was ihm zur Verfügung stand.

## 2. Johann Sebastian Bach

Die Summe der Tonzahlen der beiden Takte 125 und 126 (genauer: vom Beginn des Taktes 125 bis zum ersten Akkord von Takt 127) – das sind die Takte, die den Anfang des zuvor mit M bezeichneten Formteils bilden - ist 158.



158 ist aber auch der numerische Wert des Namens Johann Sebastian Bach.

Der Name des Komponisten findet sich also am Beginn des Mittelteils der Chaconne.<sup>9</sup>

Hier könnte man fragen, warum die Zählung mit dem *ersten* und nicht wie vorher mit dem *zweiten* Viertel beginnt. Das scheint aber ausreichend erklärt durch die Zusammengehörigkeit der Sechzehntel-Linie, die den ganzen Takt 125 durchzieht.

---

<sup>8</sup> Thoene, S. 30 f.

<sup>9</sup> Thoene, S. 35.



Im Teil 1 der Analyse stellten wir fest, dass die ersten 8 (2x4) Takte des Werks, die letzten 8 Takte und die genau in der Mitte befindlichen 8 Takte thematisch aufs Engste miteinander verbunden sind, wodurch sie eine *eigene symmetrische Struktur* bilden. Jetzt sehen wir, dass auf der semantischen Ebene genau dasselbe gilt: am Beginn und am Ende steht *ihr Name* und in der Mitte steht *sein Name*. Die semantische Symmetrie ist mit der thematischen identisch.

### 3. Die Familie

Werden die Tonzahlen der ersten beiden Viertaktgruppen (2. Viertel 1. Takt bis 1. Viertel 9. Takt) addiert, das heißt: jenes Abschnitts, an dessen Beginn die verstorbene Mutter eingeschrieben ist, dazu noch die Tonzahlen der mittleren beiden Viertaktgruppen (1. Viertel Takt 125 bis 1. Viertel Takt 133), des Abschnitts also, an dessen Beginn der Name des Vaters steht, so ergibt sich die Zahl 936.

The image displays three staves of musical notation. The first staff begins at measure 1 and spans approximately 10 measures. The second staff begins at measure 125 and spans approximately 8 measures. The third staff begins at measure 129 and ends at measure 133, also spanning approximately 8 measures. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It features various chordal textures and melodic fragments.

936 entspricht aber auch der *Summe der Namenszahlen aller noch lebenden Familienmitglieder* (3 Kinder sind früh verstorben) - das sind

JOHANN SEBASTIAN BACH	158
CATHARINA DOROTHEA BACH	168
WILHELM FRIEDEMANN BACH	176
CARL PHILIPP EMANUEL BACH	195
JOHANN GOTTFRIED BERNHARD BACH	<u>239</u>
	<b>936</b>

Der Name der Verstorbenen selbst ist in dieser Summe also nicht mehr enthalten.<sup>10</sup>

#### 4. Ein neuer Zusammenhang: Die verstorbenen Geschwister

Als ich mit meiner Analyse an dieser Stelle angelangt war, erschien mir ein Punkt ganz unbefriedigend:

Bisher haben wir, wenn wir Anfang, Mitte und Ende des Werks betrachten, die folgenden Zusammenhänge erhalten (die strichlierten Linien sollen andeuten, dass *aus semantischer Sicht* nicht die sonst an dieser Stelle stehenden Zahlen von Bedeutung sind, sondern nur die Dreierstruktur)

2	-----	2	-----	2
Thema		Thema		Thema
ihr Name		sein Name		ihr Name
Namen der Kinder		Namen der Kinder		<i>Nichts</i>

Damit ist die Symmetrie der semantischen Struktur zerstört und ihre Verbindung zur thematischen unvollständig. Könnte Bach bei einem Werk, das von solcher Bedeutung für ihn selbst war, die Symmetrie einer der wichtigsten Sinnebenen so vernachlässigt haben? – Das erschien mir wenig wahrscheinlich.

---

<sup>10</sup> Thoene, S. 35

Ich untersuchte also die letzten 8 Takte nach bisher verborgen gebliebenen Zusammenhängen und entdeckte:

Die Summe der Tonzahlen der beiden letzten Viertaktgruppen (genauer: vom Akkord auf dem 2. Viertel in Takt 249 bis zum Ende des Stücks) ist 433.<sup>11</sup>



433 ist aber auch die Summe der Namenszahlen der 3 toten Geschwister

Johann Christoph	169
Maria Sophia	105
Leopold August	<u>159</u>
	<b>433</b>

Warum erscheinen sie ohne Familiennamen? – Wohl deshalb, weil sie als früh Verstorbene nie Teil der Familie werden durften.

### Zusammenfassende Symmetriebetrachtung

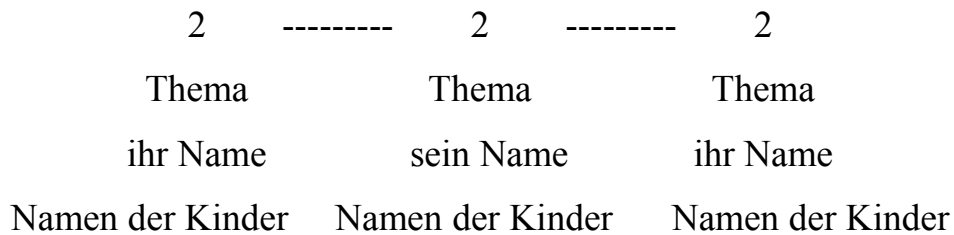
Mit der Entdeckung der Kindesnamen in den letzten beiden Viertaktgruppen haben wir die semantische Symmetrie wiederhergestellt und ihre Identität mit der thematischen<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Siehe Anhang 1

<sup>12</sup> Sowohl die thematische als auch die semantische Symmetrie gelten natürlich nicht im strengen Sinn. Ich bezeichne hier nicht nur die identische Wiederkehr eines thematischen oder semantischen Elements als symmetrisch, sondern auch das Erscheinen einer *Variante*.

bestätigt. Wo im obenstehenden Schema *nichts* stand, erscheinen jetzt die Namen der Kinder, also

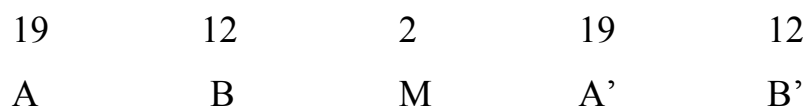


Wir haben damit auf der semantischen Ebene *dasselbe* erreicht wie im 1. Abschnitt auf der formalanalytischen.

Erinnern wir uns: die Form der Chaconne gilt bis heute als



Diese Einteilung erscheint natürlich und gerechtfertigt. Wenn man sich aber ausschließlich darauf beschränkt, bleibt der Zusammenhang der Teile schwach. Wenn man dagegen auch die *thematische Struktur* als formale Grundlage akzeptiert, gelangt man, wie wir gezeigt haben, zu



Der Gewinn an Zusammenhang, Symmetrie und Proportion ist eine überzeugende Begründung für diesen Schritt. Diese *Strukturebene II* genannte Form soll aber die bislang gültige Form nicht etwa *ersetzen* – diese gilt selbstverständlich weiterhin - sie stellt eine *zusätzliche* formale Ebene dar.

*Strukturebene II* wird sich als eine der wesentlichen bedeutungstragenden Schichten des Werks herausstellen. Durch sie offenbaren sich uns zahlreiche Sinnelemente der Chaconne.

Die semantische Struktur hat auf ähnliche Weise gewonnen.

Zuvor galt

Anfang	-----	Mitte	-----	Ende
Namen		Namen		<i>Nichts</i>

wodurch dem Werk der semantische Zusammenhalt fehlte. Es herrschte derselbe Mangel wie bei der konventionellen Sichtweise der Form.

Was also in formaler Hinsicht die *Entdeckung der Strukturebene II* leistet, das gelingt durch die *Entdeckung der Namen der toten Kinder* am Ende des Werks auch in semantischer Hinsicht: *Die Herstellung von Ordnung, Zusammenhang und Symmetrie.*

### Semantische Schlussbemerkung:

Nun zu den Gründen, die die semantischen Deutungen 1. bis 4. zwingend erscheinen lassen.

Die Vieldeutigkeit der Zuordnung von Musik und Sprache wächst mit der Größe der Mengen, aus denen ausgewählt wird. Wenn wir aus einem Werk von der Ausdehnung der Chaconne die nahezu beliebige Auswahl musikalischer Gestalten zulassen, dann deren Summen bilden und schließlich in einem Werk von der Größe eines Buches (z.B. der Bibel) oder auch nur eines Kapitels Sätze, Wortgruppen oder Wörter mit übereinstimmenden Summen suchen, dann wird die Ernte überaus reich sein! – viel zu reich allerdings, völlig beliebig und deshalb ungeeignet, irgendetwas über die Absichten des Komponisten zu erschließen.

Ein solches Vorgehen (es ist das übliche) mag der Erbauung dienen, führt aber sicher nicht zu verbindlichen Aussagen. Erst durch **zusätzliche einschränkende Bedingungen**, die der jeweiligen Auswahl auferlegt werden, können semantische Deutungen gerechtfertigt werden.

Diese zusätzlichen Bedingungen sind bei den Zuordnungen, die wir hier dargestellt haben, von außerordentlicher Strenge:

1. Die Menge der Sprachelemente ist sehr klein; es sind die Namen der Bach-Familie.
2. In der Auswahl der Sprachelemente gibt es keine Willkür: Sie sind *alle* vorhanden; alle Namen sind codiert.
3. Die Auswahl der musikalischen Elemente ist ebenfalls streng systematisiert: Sie stehen am *Anfang*, in der *Mitte* und am *Ende* des Werks, und ihre Länge beträgt 2, 8 oder 16 Takte.

Zuletzt noch zwei weitere Argumente an, die unsere Deutung stützen:

1. Der zeitliche Zusammenhang zwischen dem Tod von Bachs Frau und der Entstehung des Werks.
2. Die Identität von analytischer und semantischer Symmetrie. (Ich erinnere daran, dass der Mangel an semantischer Symmetrie mich erst zur Entdeckung der Namen der toten Kinder geführt hat.)

Es kann also keinen Zweifel daran geben, dass die Namen der Bach-Familie in die Chaconne eingeschrieben sind. Das Werk ist tatsächlich der Verstorbenen gewidmet, deren Name am Anfang und am Ende steht. Wir müssen also alles, was uns an der Chaconne bewegt und was wir in ihr an Bedeutung zu erkennen meinen, auch auf dieses Ereignis im Leben Johann Sebastian Bachs beziehen – den Tod seiner Frau.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Es bleibt noch zu erwähnen, dass *keine einzige* der zahllosen anderen semantischen Vermutungen in der Arbeit von Thoene auch nur annähernd die Stringenz der drei hier vorgestellten erreicht. Dadurch, dass einerseits den Tönen nicht nur Zahlen wie oben beschrieben zugeordnet werden, sondern auch die *Anzahl* der Töne selbst von Bedeutung sein kann, und dass andererseits diese Zahlen nicht nur Wörter, sondern auch Jahreszahlen oder Nummern von Psalmen oder anderes meinen können, wird der Grad an Beliebigkeit viel zu hoch. Ein Beispiel: Takt eins und zwei (2. Viertel Takt 1 bis 1. Akkord Takt 3) codiert nach Thoene nicht nur Maria Barbara Bach – auch die Anzahl der Töne (**17**) ist wichtig, denn vom 2. Viertel Takt 3 bis zum 1. Akkord Takt 5 sind es **20** Töne und somit ergeben beide Zahlen zusammen **1720**, also das Sterbejahr (Thoene S. 31). Wenn wir aber nun weiterzählen, so finden wir: 2. Viertel 5. Takt bis 1. Akkord 7. Takt **17** Töne, 2. Viertel 7. Takt bis 1. Akkord 9. Takt **19** Töne (es sei denn, wir nehmen das e als 20. dazu, was aber höchst willkürlich wäre, da es eindeutig zur nächsten Periode gehört). Wir erhalten also **1719**, und das bedeutet *nichts*.

### **Teil 3: Deutung**

#### Vorbereitung (Psychologischer Ausgangspunkt, Zusammenfassung der semantischen und strukturellen Daten)

„Später (nach Mittelalter und Gotik) wird eine Szene um das Stifterbild aufgebaut: Der Verstorbene kniet z.B. als Adorant (Anbetender), oft mit seiner Familie... In Renaissance und Barock wächst das Epitaph oft zu mehrstöckigen, prunkvollen Aufbauten mit geistreichen symbolischen Bedeutungen an. Gelegentlich wird der Verstorbene als 33jähriger ("Jesusalter") dargestellt.“<sup>14</sup>

Fast könnte das eine Beschreibung der Chaconne im Sinn von Teil 1 und 2 sein! Der Verstorbene im Kreis der Familie, prunkvoller Aufbau, geistreiche symbolische Bedeutung.... Sogar die Zahl 33 (Zahl der 4-Taktgruppen bis zur ersten großen Kadenz) findet sich wieder.

Wir können also mit einiger Sicherheit behaupten:

Die Chaconne ist ein klingendes Epitaph für Maria Barbara Bach<sup>15</sup>.

Die Deutung von Werken, die so stark an einen biographischen Anlass gebunden sind, ist einfacher und zwingender als von Werken, für die das nicht gilt – vor allem, wenn es sich um ein schmerzliches Ereignis, einen Schicksalsschlag handelt:

- 1. Gefühle und Leidenschaften, die wir im Werk vorfinden, verstehen wir vom Anlass her.*
- 2. Die formale Gestaltung können wir als geistige Arbeit auffassen, die der Bewältigung des Erlebten dient.*

Die formale Gestalt des Werks ist das Szenario, in dem die Leidenschaften erscheinen *müssen* (sonst gäbe es kein Werk) – sie haben sich den Gesetzmäßigkeiten der Form gleichsam zu unterwerfen. Leidenschaften sind unmittelbar, direkt, überwältigend, formale Gestaltung dagegen ist geistige Arbeit, Disziplin, Mäßigung. Das ist der Grund, weshalb ich denke, dass

---

<sup>14</sup> Unter dem Stichwort „Epitaph“ im Lexikon einer Website der deutschen Stuck-Restauratoren (<http://www.uelze.de/stilkunde>)

<sup>15</sup> Thoene, a.a.O.

die Anstrengung, Schmerz in eine Form zu bringen und ihm einen adäquaten Ausdruck zu verleihen, direkt als Aufarbeitung und Bewältigung verstanden werden kann. Sich dieser Herausforderung zu stellen bedeutet, das, was man fühlt, mit dem zu verbinden, was man weiß und in das einzuordnen, was man glaubt und für wahr hält. So kann Leiden, das sonst vielleicht unmäßig und überwältigend wäre, durch einen kreativen Akt gleichzeitig ausgedrückt und bewältigt werden. Und es ist klar: je tiefer der Schmerz, desto größer die Anstrengung, ihn durch das zu bannen, was Sicherheit, Trost und Halt gibt.

Was haben wir also bei der Chaconne zu erwarten? Woran glaubt Bach? Was gibt ihm Sicherheit? Wie bannt er den Schmerz?

Untersuchen wir das in Teil 1 und 2 Erarbeitete im Hinblick auf diese Fragen.

Die semantische Ebene erweist die zentrale Stellung der Familie im Leben Bachs.

Die *Strukturebene I* liefert uns die Zahl 33<sup>16</sup>.

Die *Strukturebene II* bietet uns Symmetrie, Proportion sowie verschiedene Zahlen. Der Bedeutung dieser Elemente wollen wir uns nun zuwenden.

Die formale Einteilung lautet

19            12            2            19            12

bzw., wenn wir die äußeren Teile zusammenfassen

31            2            31

und schließlich, wenn wir die symmetrische Teilung auch zahlenmäßig durchführen

32            32

Nun zur Bedeutung:

---

<sup>16</sup> Natürlich auch andere Zahlen, die aber alle auf der Strukturebene II in einem viel klareren Zusammenhang erscheinen.



12/19 bzw. 19/31, der goldene Schnitt, gilt als die perfekte Proportion. Er steht also für Harmonie und Schönheit.

Die Symmetrie des ganzen Gebildes steht wiederum für Schönheit, aber mehr noch für Ordnung.

Die Zahl 12 gilt gleichermaßen für die griechische, jüdische und christliche Überlieferung als heilige Zahl (12 Arbeiten des Herkules, 12 Stämme Israels, 12 Patriarchen, 12 Söhne Jakobs, 12 Apostel). Wichtig für die Chaconne ist vor allem, dass 12 die Zahl der *Verbindung des Irdischen und des Göttlichen* darstellt, da sie aus der Multiplikation der Dreizahl (Gottheit) mit der Vierzahl (Welt) resultiert. In der christlichen Symbolik wird daher durch die 12 *das vollendete Gottesreich* bezeichnet (die Vereinigung mit Gott am Ende der Zeiten).

31 ist eine der Summen des Namens Gottes.<sup>17</sup>

32 ist die Zahl der göttlichen Gerechtigkeit, Weisheit und Schöpferkraft. *Elohim* erscheint 32 mal in Genesis 1. Auch in der pythagoräischen und jüdischen Tradition steht die Zahl 32 für Gerechtigkeit:

„Pythagorici hunc numerum Iustitiam appellarunt, quia semper ad unitatem divisibilis est in partes aequales.“<sup>18</sup> (32 = 2 hoch 5)

„Die Kabbala kennt die 32 Wege der Weisheit, die entstehen aus der Verbindung der zehn Sefiroth (Urzahlen) und der 22 hebräischen Buchstaben.“<sup>19</sup>

„Das Büchelchen [Jezira] handelt von den Elementen der Welt. Als solche sieht es die Urzahlen, von ihm *Sefiroth* genannt, und die 22 Buchstaben des hebräischen Alphabets an. In ihnen leben die geheimen Kräfte, durch deren Zusammentreten die verschiedenartigen Kombinationen der Schöpfung zustande gekommen sind. Dies sind

---

<sup>17</sup> Kircher, Athanasius: Oedipus Aegyptiacus. Rom 1652-54 nach Gravenhorst

<sup>18</sup> Agrippa von Nettesheim (1486-1535), Heinrich Cornelius: Occulta Philosophia in: Die magischen Werke. Nach Gravenhorst, S. 178

<sup>19</sup> Schimmel, S. 256

die `zweiunddreißig geheimen Wege der Weisheit`, auf denen Gott alles Wirkliche hervorgebracht hat.“<sup>20</sup>

Tobias Gravenhorst verweist in seiner Arbeit „Proportion und Allegorie in der Musik des Hochbarock“ auf die auffällige Häufung von Gruppierungen ungerader Takte in 32 oder ihrer Vielfachen in Kompositionen des 17. Jahrhunderts.

33 „ist die Zahl der Vollendung, besonders wichtig in der christlichen Tradition, da Jesus 33 Jahre auf Erden lebte, wie David 33 Jahre regierte.“<sup>21</sup>

2 ist einerseits die Zahl der Verdoppelung und des Gleichgewichts und steht somit für Ehepaar – „*pari*“, andererseits aber auch die Zahl der Trennung und des Gegensatzes.

19 schließlich scheint ohne nennenswerte symbolische Bedeutung. Es erfüllt vermutlich nur die Aufgabe, die Symmetrie und Wohlproportioniertheit des Ganzen zu gewährleisten.<sup>22</sup>

Jetzt sind wir bereit für den Versuch, alle Elemente zu einer geschlossenen Deutung zu verbinden. Wir sollten allerdings klar sehen, dass wir damit – trotz aller Vorarbeit - einen Bereich betreten, in dem es keine Objektivität geben kann.

### Durchführung

Bach komponiert die Chaconne als Epitaph für seine verstorbene Frau. Ihr begegnen wir am Anfang des Werks, in der Gestalt des Themas, dessen erste Hälfte ihren Namen bedeutet. Alle *thematischen* Variationen – das heißt: die ganze Chaconne! – werden dadurch auch zu *semantischen* Variationen, zu Erinnerungen an die Tote.

Um sie trauert die Familie gemeinsam. Bachs Name und die Namen der vier Kinder bilden miteinander die Summe, die den Tonzahlen der ersten und mittleren acht Takte entspricht. Die

---

<sup>20</sup> Scholem, S. 81f.

<sup>21</sup> ebenda

<sup>22</sup> - es sei denn, man deutet 19 als 12 + 7. Tatsächlich ließe sich Abschnitt A sinnvoll in 12x4 und 7x4 Takte aufteilen, Abschnitt A' dagegen in 7x4 und 12x4. Um der Eindeutigkeit und Klarheit willen verzichte ich hier aber auf diese weitere Unterteilung.

Abwesenheit der Verstorbenen drückt sich darin aus, dass ihre Namenszahl in dieser Summe nicht mehr enthalten ist. Am Ende des Werks finden wir wieder ihren Namen. Wir tragen sie zu Grabe. Sie ist nun mit den drei toten Kindern vereint, deren Namen wir in den letzten acht Takten begegnen.

Die Chaconne ist aber nicht nur dem traurigen Ereignis *gewidmet*, sie ist auch zugleich *Ausdruck und Bewältigung* des Verlusts.

Am Ausdrucksgehalt des Werks, also an dem, was Bach selbst fühlt, nehmen wir ganz unmittelbar teil - wir erleben Erregung, Aufbegehren, Verzweiflung, Hoffnung, Trost, Erschöpfung. Diese Ebene der Deutung bleibt aber ganz subjektiv.

Bei der Deutung der Gestaltung können wir dagegen auf unsere analytischen Ergebnisse zurückgreifen.

Bach stellt zunächst das Geschehen in die allumfassende Gerechtigkeit Gottes (das entnehmen wir der Gesamtzahl der Viertaktgruppen des Stücks: 64 bzw.  $2 \times 32$ ). Die zerstörende Gewalt des Verlustes versucht er zu bannen, indem er die unbezweifelbare Ordnung (in unserer Analyse die perfekte Symmetrie) und Wohlgestalt (symbolisiert durch den goldenen Schnitt) des *Weltgebäudes* beschwört; (ich meine, dass dieser Ausdruck hier tatsächlich gerechtfertigt ist. Die heiligen Dinge gelten überall und für immer, sie sind die Grundprinzipien der Welt desjenigen, der an sie glaubt.) Trost spendet der Name Gottes (die Zahl 31), der Glaube daran, dass die Verstorbene erlöst sei (die Zahl 33) und die Hoffnung auf die endgültige Vereinigung mit Gott (dargestellt durch die Zahl 12).

Die Analyse zeigt uns aber auch, dass sich Bach nicht nur an Gott wendet; genauso stützt er sich auf seine Familie. Auch hier gilt, dass der Rahmen eines Epitaphs weit überschritten wird – die Familie wird ja nicht bloß dargestellt, ihr Auftreten (immer verbunden mit der Zahl 2, der Zahl des Ehepaars) markiert Anfang, Mitte und Ende des Stücks, oder wie wir wieder sagen könnten: sie bildet Anfang, Mitte und Abschluss des Bach'schen Weltgebäudes, und ihr Erscheinen in der Mitte bezeichnet außerdem *den emotionalen Höhepunkt* der Chaconne. Die beiden Viertaktgruppen, die in der Mitte des Stücks stehen, bilden den Abschluss einer 36 Takte langen, in ekstatische Höhen führenden Steigerung.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Da die Arpeggien von Bach nicht ausgeführt sind und alle Vortragszeichen fehlen, ist diese Steigerung dem Notenbild nicht unmittelbar zu entnehmen.

### ***Das also ist die Chaconne:***

Sie ist Bachs verstorbener Frau gewidmet. Sie ist Ausdruck, Verarbeitung und Bewältigung der tiefen Bewegtheit, die Bach durch den Tod seiner Frau erfuhr. Intensivste, wechselnde Leidenschaften werden in eine Form gebracht, die kaum strenger und beziehungsreicher sein könnte.

In der *formalen* Analyse erweist sich die Gestalt der Chaconne als die eines symmetrischen und wohlgeordneten Gebäudes. Die *semantische* Analyse lässt die Familie als dessen Eckpfeiler und Mitte zugleich erscheinen. Durch die *symbolische* Bedeutung der Maßzahlen der Teile wird alles der göttlichen Gerechtigkeit untergeordnet und darauf verwiesen, dass uns in tiefster Not die Hoffnung auf Erlösung tröstet.

Die Chaconne ist vollendete Synthese aus Leidenschaft und Struktur. Beginnend als Gefasstheit, als bekannte Form, bald aber immer mehr gestaltete Emotion, Bewegtheit, die gegen die Regeln der Form aufbegehrt, ihre Grenzen sprengt, weite seelische Landschaften durchschweift, um doch wieder in der vorgesetzten Form sich zu beruhigen. Sie ist der Schauplatz des Kampfes gegen die Gefahr, vom Leid überwältigt zu werden. Bachs Verbündete in diesem Kampf sind Gott und die Familie. Als Grundprinzipien der formalen Gestaltung des Werks zwingen sie die leidenschaftliche Bewegung immer wieder in geordnete Bahnen. Am Höhepunkt findet Bach Trost im Kreise seiner Kinder. Die Familie ist die Mitte seiner Welt.

Mit dem Gelingen des Werks hat Bach, denke ich, auch den Verlust bewältigt. Der Schmerz hat seinen adäquaten Ausdruck gefunden und ist Teil der göttlichen Weltordnung geworden.

## **Teil 4: Ergänzende Bemerkungen**

Gestützt auf das bisher Gesagte will ich abschließend noch zu zwei strittigen formalen Fragen Stellung nehmen.

1. Ist der Grundbaustein die Vier- oder die Achttaktgruppe?

Dazu ist zu sagen: *Selbstverständlich* ist am Anfang eine Achttaktgruppe. Ebenso selbstverständlich ist aber, dass sich das Werk nicht aus Achttaktgruppen aufbauen lässt – schließlich ist der erste große Einschnitt nach 19 x 4 Takten, und 19 ist nicht durch 8 teilbar. Aus meiner Sicht ist das eine Bestätigung meiner Vermutung, dass die Komposition zunächst wirklich nur als „Satz einer Partita“ geplant war und sich erst dann – wie in der Einleitung beschrieben – zu dem großen Werk entwickelte, das wir kennen. Damit wurden, wie zuvor schon ausgeführt, dann auch alle formalen Vorgaben transzendiert.

Es gibt daher auf die Frage „4 oder 8 Takte“ keine Antwort. Wenn man 8 Takte nimmt, muss man Ausnahmen zulassen, für deren Auftreten es kein Gesetz gibt. Wählt man dagegen 4 Takte, so nimmt man in Kauf, Einheiten, die ganz klar aus 8 Takten bestehen, als 4-Takter zu behandeln.

Ich habe mich in dieser Arbeit für den 4-Takt Baustein entschieden, denn nur auf diese Weise wird der Blick auf das, was ich *Strukturebene II* nenne, möglich.

2. Wie soll man die Takte zählen? Trägt der unvollständige Anfangstakt die Nummer 1 oder erst der nächste?

Auch darauf gibt es keine ganz richtige Antwort. Ich meine allerdings, dass die erstgenannte Zählweise klar vorzuziehen ist. Was man zählt, sind ja eigentlich nicht Takte, sondern „2 – 3 – 1“ Gruppen, d.h. Dreiviertelgruppen, die auf der 2. Zählzeit beginnen und auf der 1. enden. Sie sind gewissermaßen die „elementaren Bausteine“ des Stücks. Das gilt aber wiederum nicht durchgehend. Keinesfalls darf aber die erste Gruppe einfach ausgelassen werden, wie das bei der zweiten Zählweise „beinahe“ der Fall ist.

Beginnt man mit der Zählung beim Anfangstakt, so erhält man allerdings  $64 \times 4 + 1$ , also 257 Takte. Das ist aber kein Problem. Der Schlussakkord muss als Viertel gedacht werden, der letzte Takt darf gewissermaßen nur aus diesem einen Viertel bestehen, wodurch er mit dem ersten Takt, dem dieses Viertel fehlt, gemeinsam *einen* Takt bildet. Wem diese kleine gedankliche Operation zu gewaltsam erscheint, der möge bedenken: Es ist vollkommen klar, dass die Länge der Chaconne  $64 \times 4$  Takte betragen *muss*. Somit ist diese Operation nicht gewaltsam, sondern selbstverständlich.

Es wäre übrigens hinsichtlich dieses Problems durch die andere Zählweise nicht viel gewonnen; es gäbe dann am Anfang 2 überzählige Viertel, was doch ein wenig seltsam erscheint.

Zuletzt noch eine Frage, die sich erst aus meiner Sicht der Chaconne ergibt:

Ich habe mehrfach erwähnt, dass im Verlauf des Werks alle formalen Vorgaben transzendierte werden. Immer wieder erweisen sie sich als zu eng für das, was sich entwickelt, zu klein für das, was ausgedrückt werden soll.

Wenn das so ist, handelt es sich dann überhaupt noch um eine „Chaconne“? Hat diese Bestimmung noch einen Sinn?

Bach nennt sie so. – Und er lässt sie an ihrem Platz, dem sie eigentlich entwachsen ist. Darin folgen wir ihm. Um aber das Werk formal zu verstehen, kann es nicht bloß als Variation über eine Basslinie begriffen werden. Besser gelingt die Interpretation, wenn man drei Gestaltungsprinzipien annimmt: Bass, Harmonie und Rhythmus. Wiederum gilt allerdings, dass keines dieser Prinzipien das ganze Stück durchgehalten wird. Das wichtigste Prinzip ist der Rhythmus „2 – 3 – 1“, der weite Teile des Werks durchzieht. Letztlich ist es auch dieser Rhythmus, der den Dur-Teil mit den beiden Moll-Teilen verknüpft. In Wahrheit aber gilt: Was auch immer wir an Systematik über die Chaconne auszubreiten versuchen – sie wird darin, wie die Bewegungen der Seele selbst, nie restlos aufgehen.

## **Schlusswort**

Nichts, was ich je spielte, hat mich so bewegt und beschäftigt wie dieses Stück. Durch die Analyse glaube ich nun, den Grund dafür ein wenig besser zu kennen.

Es ist Bachs eigene Erschütterung, die sich uns so vielgestaltig mitteilt – als Schmerz, als Erregung, Erschöpfung, als sanfte Erinnerung, süße Sehnsucht; es ist *seine* Qual, wenn uns Furien jagen, *seine* Liebe, wenn wir glücklich durch Arkadien streifen, *seine* Frömmigkeit, wenn wir himmelwärts streben, *seine* Trauer, wenn wir uns dem Tode nahe fühlen.

Durch seine Anstrengung, diese Erschütterung in eine Form zu bringen, durch den schier unerschöpflichen Reichtum der Mittel, die ihm dafür zur Verfügung stehen, erfahren wir Größe. Ehrfürchtig durchmessen wir den weiten seelischen Raum, den Bach für uns eröffnet, erschauernd vor der Macht der Gestalten, die uns darin begegnen.

## **Quellennachweis**

Brauneiss, Leopold: Zahlen zwischen Struktur und Bedeutung, Zehn analytische Studien zu Kompositionen von Josquin bis Ligeti und Pärt, Frankfurt / Main 1997

Geck, Martin: Reinbek bei Hamburg 1993

Gravenhorst, Tobias: Proportion und Allegorie in der Musik des Hochbarock, Frankfurt/Main 1995

Korff, Malte: Johann Sebastian Bach, München 2002

Schimmel, Annemarie und Endres, Franz Carl: Das Mysterium der Zahl, Zahlensymbolik im Kulturvergleich, München 1984

Scholem, Gershom: Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen. Zürich, 1957.

Thoene, Helga: Ciaccona Tanz oder Tombeau, Cöthener Bach-Hefte 6, Festschrift zum Leopoldsfest (15. Köthener Bachfesttage) aus der Reihe: Veröffentlichungen des historischen Museums Köthen/Anhalt XIX



## Anhang 1: Rechnung zur Codierung von Takt 249 – 256

A=1	N=13
B=2	O=14
C=3	P=15
D=4	Q=16
E=5	R=17
F=6	S=18
G=7	T=19
H=8	U/V=20
I/J=9	W=21
K=10	X=22
L=11	Y=23
M=12	Z=24



		5					6	4		
1	5	5	6	3			5	6		
1	2	1	1	4	2	1	6	5	2	1
6	7	7	6	6	7	6	7	7	6	33
4	4	30	4	2	7	1	30	4	4	3
<b>12</b>	<b>18</b>	<b>48</b>	<b>17</b>	<b>15</b>	<b>16</b>	<b>8</b>	<b>54</b>	<b>26</b>	<b>12</b>	<b>37</b>



			2	7						
2	3	2	7	5			4			
7	33	7	5	7	6	5	5	4		
4	1	7	30	1	4	7	1	4		
<b>13</b>	<b>37</b>	<b>16</b>	<b>44</b>	<b>20</b>	<b>10</b>	<b>12</b>	<b>10</b>	<b>8</b>	<b>433</b>	

Zwei Anmerkungen zur Zählung:

1. Das d am Schluss wird – so, wie es notiert ist – zweifach gezählt.
2. Im Takt 256 gibt es in Bachs Handschrift eine Unklarheit:



Es ist nicht genau ersichtlich, was auf dem ersten Viertel von Takt 256 notiert ist. Falls der Punkt auf der untersten Notenlinie ein f sein soll, dem der Hals fehlt, so ist klar, dass es sich nur um eine Überbindung vom f auf dem letzten Viertel von Takt 255 handeln kann. – Oder es gilt die Lesart des Notenbeispiels auf der vorigen Seite. In beiden Fällen wird also dem ersten Viertel von Takt 256 nur der numerische Wert des Tons g (=7) zugeordnet.

Schließlich noch eine Bemerkung zu den Namen der verstorbenen Kinder:

Man findet neben *Maria Sophia* auch *Marie Sophie*. Ich meine, dass *Maria Sophia* die bessere Wahl ist. Sie und Johann Christoph waren Zwillinge. *Sie* erhielt den Namen der Mutter und *er* den Namen des Vaters – nachdem die erstgeborene Tochter (Catharina Dorothea) sowie der erstgeborene Sohn (Wilhelm Friedemann) nicht nach den Eltern benannt worden waren.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Siehe z.B. [http://www.bach.de/leben/weimar\\_1708.html](http://www.bach.de/leben/weimar_1708.html) oder <http://www.neue-bachgesellschaft.de/deutsch/bio.htm>

Anhang 2: Faksimile der Handschrift

*Allegro.*

A handwritten musical score consisting of 12 staves. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The word "Allegro." is written in cursive at the top left. The score is a single system, likely for a piano or similar instrument.

A handwritten musical score consisting of 12 staves. The notation is dense and complex, featuring a variety of note values, rests, and dynamic markings. The first nine staves are filled with intricate melodic and harmonic lines, often with slurs and ties. The final three staves show a transition to a more rhythmic and chordal texture. The handwriting is fluid and expressive, characteristic of a composer's sketch or a personal manuscript.

*Us velli prefi:*

A page of handwritten musical notation consisting of ten staves. The notation is dense and complex, featuring a variety of note values, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a fluid, cursive style characteristic of 18th or 19th-century manuscripts. The staves are connected by a single vertical line on the left side. The notation includes many slurs, ties, and ornaments, suggesting a highly technical and expressive piece of music.

A page of handwritten musical notation, likely a score for violin and piano. The page contains 14 staves of music, arranged in two systems of seven staves each. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's sketch. At the bottom right of the page, there is a handwritten signature that reads "V. u. n. p. n.".

