

Hermeneutik vor Bach

Forschung und Forschungsergebnisse von Christoph Bossert

Das Vatter unser auff 2,
3 und 4 Stimmen Feature 5

Johann Ulrich Steigleders 40 Variationen über *Vater unser im Himmelreich* (1627)

Tabulatur Buch / Darinnen / Daß Vatter Unser auff 2, / 3. und 4 Stimmen

componirt, und / vierzig mal varirt würdt

Gibt es eine Verbindung zu Johann Sebastian Bach?

Hermeneutik-Lehrvideo

in 12 Features

mit

Prof. Dr. h. c. Christoph Bossert

an der Klais-Orgel (2016) im Großen Saal der

Hochschule für Musik Würzburg

Eine Produktion des Drittmittelprojektes *Digitalisierung, Vernetzung und Vermittlung in der Lehre der Internationalen Orgelkunst* (DVVLIO) an der Hochschule für Musik Würzburg 2021-2024.

Das Projekt wird von der Stiftung *Innovation in der Hochschullehre* gefördert.

Projektziel: Aufbau einer digitalen Orgel-Lehrbibliothek.

© Christoph Bossert 2023

Inhaltsverzeichnis

Feature 1

Johann Ulrich Steigleder (1593–1635) – *Tabulatur Buch* von 1627
Methodik I: Fragen

Feature 2

Johann Ulrich Steigleder – *Das Tabulatur Buch* von 1627
Methodik II: Hilfestellungen

Hilfestellung 1 – Variatio 1 bis 9

Hilfestellung 2 – Variatio 14

Feature 3

Johann Ulrich Steigleder – *Das Tabulatur Buch* von 1627
Methodik II: Hilfestellungen 3 bis 6, Methodik III: Hilfestellung 7

Hilfestellung 3 – Variatio 19

Hilfestellung 4 – Die Frage nach Gruppierungen (I)

Hilfestellung 5 – Die Frage nach Gruppierungen (II)

Hilfestellung 6 – Die Sonderstellung der Variationen 39 und 40

Hilfestellung 7 – Einblick in die Zahlensymbolik

Feature 4

Johann Ulrich Steigleder – *Das Tabulatur Buch* von 1627
Methodik IV: Der Kelch

Feature 5

Johann Ulrich Steigleder – *Das Tabulatur Buch* von 1627
Gibt es eine Verbindung zu Johann Sebastian Bach?

Feature 6

Girolamo Frescobaldi, *Fiori musicali* (1635) und deren drei Orgelmessen in Bachs Abschrift

Feature 7

Girolamo Frescobaldi, *Fiori musicali* (1635) – ‘Rätsel-Ricercar’ – Die Lösung von Martin Sturm

Feature 8

Exkurs zur Mitteltönigkeit und zum Bruch mit diesem System anhand der Komponisten Frescobaldi, Fischer und Bach

Feature 9

Das ‘Fischer-Paradoxon’

Feature 10

***Aria* – die ‘*Cantabile Nürnberger Setzart*’**

Feature 11

Das 17. Jahrhundert und Johann Sebastian Bach

Feature 12

Ausblick, ausgehend von Dieterich Buxtehudes Komposition über *Mit Fried und Freud ich fahr’ dahin*

Noten- und Klangbeispiele

1	Johann Ulrich Steigleder, <i>TB, Variatio 36</i> , KB I	5
2	Johann Ulrich Steigleder, <i>TB, Variatio 36</i> , KB II	5
3	Johann Ulrich Steigleder, <i>TB, Variatio 36</i> , KB III	5
4	Johann Pachelbel, Praeludium d-Moll für Orgel, KB I u. II	6
5	Johann Pachelbel, Praeludium d-Moll für Orgel, KB III und IV	6
6	Johann Ulrich Steigleder, <i>TB, Variatio 36</i> Schluss	6
7	J. U. Steigleder, <i>TB</i> (1627) vs. J. S. Bach, <i>Kunst der Fuge</i>	8

Feature 5

Johann Ulrich Steigleder – *Das Tabulatur Buch* von 1627 Gibt es eine Verbindung zu Johann Sebastian Bach?

Eine Frage blieb offen im letzten Feature: Warum Variation 39? Könnte die Zahl 39 ebenfalls etwas mitteilen? Von der Architektur her ist es evident, dass diese letzte Gruppe an Variationen die Nr. 39 in die Mitte stellt: Drei Variationen zuvor, das dreizeitige Metrum für Variation 39 als Mitte, die drei Teile für die Schlussvariation:

- Die Schlussvariation nennt Steigleder „Auff Toccata Manier“.
- Der erste Teil beginnt mit großen Akkorden; erstmals schweigt der *Cantus firmus*, es folgt als Teil 2 ein Fugato.
- Im zweiten Teil möchte ich dem Hörer mitgeben, in diesem Abschnitt die *Cantus-firmus*-Zeile *Der Tag bricht an und zeigt sich* wahrzunehmen. Das wäre – im Sinne des Neubeginns – die Funktion der Zahl 41, folgend auf 40.
- Im dritten Teil folgt dann der 42ste Teil noch einmal bekräftigend anhand der Aussage *Amen, das ist, es werde wahr* mit *Cantus firmus* im Bass innerhalb von sechs fugierten Abschnitten.

Nun also die Frage nach der Zahl 39 in dieser Schluss-Gruppe der Variationen 36 bis 40. 39 möchte ich verstehen als JHWH ECHAD. Was soll das heißen? JHWH ist der Name Gottes, ECHAD steht im Hebräischen für die Zahl Eins:¹ *Eins, einzig, der Höchste*. JHWH ECHAD meint: "*Gott, der Höchste*". JHWH hat im hebräischen Zahlenalphabeth den Zahlenwert 26 – das wusste in der Zeit von Steigleder jeder gebildete Mensch, es gehörte zur Allgemeinbildung: JHWH als $10 + 5 + 6 + 5 = 26$, dazu das Wort ECHAD – *Eins, einzig, der Höchste* mit Zahlenwert 13 [= $1 + 8 + 4$] – ergibt 39. Dort, wo also die Alleinstellung dieser einzelnen Variation im dreizeitigen Metrum erklingt, sagt es vom Zahlenwert her: *JHWH ECHAD, Gott der Höchste, der Einzige* aus.

Das soll jetzt den Beginn dieses Features darstellen, um dann Folgendes zu fragen: Wenn wir dieses als Allgemeinbildung in Steigleders Zeit betrachten – vermittelt durch Lateinschulen, vermittelt durch Latein-, Griechisch-, Hebräischunterricht in diesen Schulen –, wie war dann die Nachwirkung? Haben spätere Organisten wirklich von Steigleders Tabulaturbuch Kenntnis gehabt? Manche sagen, es muss so gewesen sein, denn wenn ein Werk gedruckt war – davon gab es nicht viele –, dann wurde es auch kommuniziert; dann wurde es wahrgenommen.

Nun möchte ich eine Linie ausspannen, da das alles – methodisch gesehen – Fragestellungen sind, die ich hier einbringen möchte: Es ist die Linie Steigleder → Pachelbel → Johann Christoph Bach in Ohrdruf und → Johann Sebastian Bach, die ich nun argumentativ ausbreiten möchte:

Johann Pachelbel, stammend aus Nürnberg, war tätig in Thüringen – zunächst in Gotha. Dann ging er in der Zeit um 1690 (deutlich später als Steigleder) zwei Jahre an die Stiftskirche in Stuttgart, um von dort wiederum nach Erfurt in Thüringen zu gehen. Erst am Ende seines Lebens war er dann Sebaldus-Organist in Nürnberg. Es gibt also eine Periode von zwei Jahren der Tätigkeit in – wenn wir so wollen – Nachfolge von Johann Ulrich Steigleder, der zwei Generationen zuvor in Stuttgart an der Stiftskirche tätig war. Wenn man sich nun

¹ Siehe *Alphabete und Zahlenwerte*. Private Online-Präsentation, URL: <<https://menora-bibel.jimdofree.com/fakten-zur-bibel/alphabete/>>; zur Schreibweise JHWH, Lesart von links nach rechts) als Jod-He-Waw-He sowie ECHAD als Aleph-Chet-Daleth siehe Tabellen im Text. Die Wortbedeutung des Wortes ECHAD ist Eins, die Zählung der Buchstaben ergibt $1 + 8 + 4 = 13$; aus $26 + 13 = 39$ ergibt sich der Lobpreis JHWH ECHAD (Siehe dazu auch die Ausführungen zum Ende der Variation 1 als absolut überraschende und äußerst kurze Episode von 3/2 als Phänomen von $2/2 + 3/2 + 3/2 + 2/2$. Deutung: $2 + 3 = 5 / 3 + 3 = 6 / 3 + 2 = 5 / 2 + 3 + 3 + 2 = 10$).

vorstellt, dass ein solches Werk gedruckt war, dann war es in der Noten-Bibliothek der Stiftskirche in Stuttgart mit Sicherheit vorhanden. Dann wäre es kaum vorstellbar, dass ein Johann Pachelbel nicht nach diesem Band gegriffen hätte. Wenn er also Steigleders Werke kannte und studierte – es war ja auch als Lehrwerk bedeutend – dann wäre nun zudem vorstellbar, dass es eventuell eine mündliche Tradition gab, ausgehend davon, dass Steigleder ja mit Professoren der Universität Tübingen diese Drucklegung kommuniziert hat und diese ihm nahegelegt haben, diese Drucklegung des Vater-unser-Tabulaturbuches tatsächlich zu unternehmen.² Also könnte es auch eine mündliche Tradition gegeben haben. Es könnte im Sinne dieser Tradition genügt haben zu sagen: "Dieses Werk von Steigleder ist in Kelchform komponiert". Dann wäre ein Pachelbel jederzeit in der Lage gewesen, diese Form auch den Noten zu entnehmen – gemäß der Analyse, wie ich sie dargelegt habe.

Ich möchte nun noch eine klare Verbindung zeigen zwischen der spektakulären Variation 36 von Steigleder und Pachelbels Praeludium d-Moll. Mit *Variatio 36* beginnt die letzte Gruppe. Es wird dort der Choral selber in Oktaven geführt – Steigleder schreibt: *Als wie in einer Gemeind allzumal tieffe und etwas höhere Stimmen gehört werden*. Dazu kontrapunktieren dann zwei imitatorisch geführte Stimmen diesen Oktavsatz. Genau von dieser Variation, die in sich spektakulär ist, gibt es eine Brücke – so meine ich – zu Pachelbels Praeludium d-Moll. Diese Brücke möchte ich nun demonstrieren. Steigleder schreibt folgenden Oktavsatz:

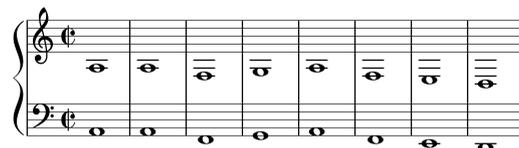


Abb. 1: Johann Ulrich Steigleder, *TB, Variatio 36*, KB I.

Interessanterweise kommen nun diese zwei Außenstimmen dazu:



Abb. 2: Johann Ulrich Steigleder, *TB, Variatio 36*, KB II.

Später werden diese imitierend und Steigleder schreibt dazu *3. vel 4. Vocum*, drei oder vier Stimmen. Dieser Satz lautet:



Abb. 3: Johann Ulrich Steigleder, *TB, Variatio 36*, KB III.

Nun meine These: Pachelbels Praeludium d-Moll ist dessen einziges Praeludium mit Pedal solo. Genau das Pedal wird präsentiert durch oktavierende Registrierung zum Beispiel als Klangaufbau in dieser Weise:

² Siehe dazu Steigleders Vorrede zur *Ricercar Tabulatura* (1624), Z. 17: [...] *alls also bissweilen mich gute freundt* [...].



Abb. 4: Johann Pachelbel, Præludium d-Moll für Orgel, KB I u. II.

Dem Pedalsolo folgen zwei Stimmen, die dazu imitierend wirken:



Es wäre also das gleiche Satzbild, wie wir es bei Steigleder vorfinden, es wäre auch die gleiche Taktart, es wäre auch die gleiche Tonart. Pachelbel transponiert dann den Verlauf nach a und kommt so zu folgendem Verlauf: Man hört das Pedalsolo in sehr dominierender Höhe (KB wie Abb. 4).

Ich komme nun zum Abschluss dieses Teils in der Komposition von Pachelbel:

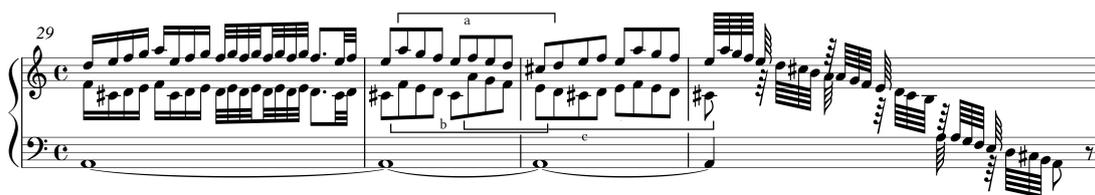


Abb. 5: Johann Pachelbel, Præludium d-Moll für Orgel, KB III und IV.

Nun im Vergleich Steigleders Schluss der Variatio 36:



Abb. 6: Johann Ulrich Steigleder, TB, Variatio 36, Schluss.

Und hören Sie nochmals Pachelbel (KB wie Abb. 5, T. 30 ff.) Soweit sei die mögliche Verbindung Steigleder – Pachelbel aufgezeigt.³

Die Familie Bach war eng mit Pachelbel verzahnt. Pachelbel übernahm sogar die Patenschaft für ein Taufkind, und insbesondere Johann Christoph Bach war Schüler von Pachelbel, als Pachelbel in Erfurt war. Zu dieser Zeit seiner Schülerschaft bei Pachelbel war Johann Christoph Bach Organist in Ohrdruf. Nun ist Ohrdruf aber in der Biografie des Johann Sebastian Bach singulär verortet. Bach war Waise, als er zehn Jahre alt war und kam dann in die Obhut seines Bruders Johann Christoph Bach. Nun sagt uns die erste Bach-Biografie, die Nikolaus Forkel 1802 geschrieben hat, Folgendes:

³ Es ist absolut offensichtlich, dass die Folge der Orgelpunkte auf *d* und *a* sowie die Pedalsoli bei Bach in dessen Toccata F-Dur BWV 540 in den Tonarten F-Dur und C-Dur zum Urbild wird, weshalb man nun möglicherweise auf zwei – oder sogar drei – Glieder einer Kette rückschließen dürfen: Steigleder → Pachelbel / Pachelbel → J. S. Bach oder gar: Steigleder → Pachelbel → J. S. Bach.

„Er sah sich daher nun so verwaiset, daß er seine Zuflucht zu einem älteren Bruder, Johann Christoph, welcher Organist in Ohrdruf war, nehmen mußte. Von diesem bekam er den ersten Unterricht im Clavierspielen. Seine Neigung und Fähigkeit zu Musik muß aber um diese Zeit schon sehr groß gewesen sein, denn diejenigen Handstücke, die ihm sein Bruder zum Lernen gab, waren so bald in seiner Gewalt, daß er mit großer Begierde sich nach schwereren Stücken umzusehen anfang. Die berühmtesten Clavierkomponisten jener Zeit waren Froberger, Fischer, Johann Casp. Kerl, Pachelbel, Buxtehude, Bruhns, Böhm etc.“⁴

Jetzt bemerken wir, dass es weitere Namen von berühmten Orgelkomponisten der Zeit vor Johann Sebastian Bach gibt, die aber nicht erwähnt werden. Wie steht es also beispielsweise mit Steigleder, mit Muffat oder den Italienern Vivaldi, Corelli oder mit den Franzosen Grigny, Couperin und anderen? Das erwähnt Forkel nicht, und so haben wir leider keinen Beleg, dass Bach Steigleders Werk möglicherweise gekannt hat. Aber wir haben doch ein unglaublich starkes Indiz: Zunächst haben wir das Indiz, dass Pachelbel zwei Jahre in Stuttgart war als Nachfolger – wenn man so will – von Steigleder. Pachelbel war der Lehrer der Organisten in Thüringen und unter diesen Schülern war Johann Christoph Bach. Johann Sebastian Bach war dann wieder der Schüler von Johann Christoph Bach; damit ergibt sich für Johann Sebastian Bach der direkte Bezug zur Pachelbel-Schule.

Und nun möchte ich eine nächste steile These wagen, ausgehend von der Frage, ob auch hierin ein Beleg für die Verbindung von Steigleder und Bach zu sehen sein könnte, nämlich die Parallele zwischen Steigleders Vater-unser-Variationen als Kelchform und Bachs *Die Kunst der Fuge*?

Ich möchte folgende Gemeinsamkeiten gegenüberstellen (siehe Abb. 7): Steigleder komponiert das Vater-unser, Bach *Die Kunst der Fuge*. In Steigleders Werk gibt es einen tragenden *Cantus firmus* 'Vater unser im Himmelreich', in Bachs *Kunst der Fuge* gibt es ein tragendes Hauptsoggetto. Es gibt bei Steigleder die Abwesenheit des *Cantus firmus* in Stück 40 in Teil eins und zwei. Bei Bachs *Kunst der Fuge* gibt es die Abwesenheit des Hauptsoggetto im letzten Stück, Takt 1 bis 238, nämlich bis vor den Abbruch des letzten Stückes. Noch einmal: Bei Steigleder ist im letzten Stück [Auff Toccata Manier] der *Cantus firmus* in Teil 1 und 2 abwesend, ebenso ist bei Bachs *Kunst der Fuge* das Hauptsoggetto im letzten Stück bis zum Abbruch abwesend. Bei Steigleder gibt es ein einziges Stück – Nr. 39 – im dreizeitigen Metrum; in Bachs *Kunst der Fuge* gibt es nur einen *Contrapunctus* – nämlich 12a und 12b – im dreizeitigen Metrum.⁵ Beiden Werken ist die gleiche Grundtonart eigen – d-Dorisch / d-Moll –; beide Werke sind im Druck erschienen, das eine 1627, das andere nach Bachs Tod, 1751. In beiden Werken handelt es sich um ein kontrapunktisches Lehrwerk; bei Steigleder ist der Bezug zum Abendmahlskelch offensichtlich und so komme ich auch auf Grund von ganz bestimmten Themen als Formulierungen in Bachs *Kunst der Fuge* – zum Beispiel [gesungen] *Wäre dieser nicht ein Übeltäter* in Verbindung zu Bachs Vertonung der Passionsgeschichte als Johannes Passion. So komme ich zum Schluss, dass Bachs *Kunst der Fuge* die *Passio* Jesu umkreist und so Abendmahlskelch und Passion Jesu wieder korrelieren:

Johann Ulrich Steigleder Vater-Unser-Variationen	Johann Sebastian Bach <i>Die Kunst der Fuge</i>
Ein tragender Cantus firmus (<i>Vater unser im Himmelreich</i>)	Ein tragendes Hauptsoggetto
Abwesenheit des C. f. im letzten Stück Nr. 40 in Teil 1 und 2	Abwesenheit des Hauptsoggetto im letzten Stück, Takt 1 bis 238
Ein Stück im dreizeitigen Metrum (Nr. 39)	Ein <i>Contrapunctus</i> im dreizeitigen Metrum (12a mit <i>Evolutio</i> als 12b)
Grundtonart d-Dorisch	Grundtonart d-Moll

⁴ Johann Nicolaus Forkel: *über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke.*, Leipzig 1802, S. 20.

⁵ Kanon II erklingt in 9/16, trägt aber nicht den Titel 'Contrapunctus', sondern den Titel 'Canon'

Kontrapunktisches Lehrwerk	Kontrapunktisches Lehrwerk
Im Druck erschienen 1627	Im Druck erschienen 1751
<i>Bezug zum Abendmahlskelch</i>	<i>Bezug zur Passio Jesu (siehe in Cp 8, Sog. II und in Cp 11, Sog. III als Bezug zu Bachs Johannespassion: Wäre dieser nicht ein Übeltäter)</i>

Abb. 7: J. U. Steigleder, *TB* (1627) vs. J. S. Bach, *Kunst der Fuge*.

In den folgenden Kurz-Features geht es um Verbindungen aus der Perspektive von Johann Sebastian Bach in die Zeit, die vor ihm war und nun als 17. Jahrhundert zurückliegt. Wichtig sind mir nun die Namen Frescobaldi, Fischer, Pachelbel und Buxtehude.

Konzeption

Prof. Dr. h. c. Christoph Bossert

Koordination

Thilo Frank

Kamera

Dr. Jürgen Schöpf

Ton und Schnitt:

Alexander Hainz

Verschriftlichung und Notenbeispiele:

Andrea Dubrauszky

Drittmittelprojekt an der
Hochschule für Musik Würzburg 2021-2024

Gefördert durch die Stiftung
Innovation in der Hochschullehre

Hochschule
für Musik
Würzburg
university of music



Stiftung
Innovation in der
Hochschullehre