

Hermeneutik vor Bach

Forschung und Forschungsergebnisse von Christoph Bossert

Feature 8

Mitteltönigkeit und Bruch mit diesem System anhand der Komponisten

Frescobaldi, Fischer und 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 Caspar Ferdinand Fischer, <i>Ariadne Musica</i> , Fuga cis-Moll	5
2	Girolamo Frescobaldi, <i>Messa della Madonna, Recercar Con Obligio di Cantare la Quinta parte senza Tocarla</i>	5
3	Johann Caspar Ferdinand Fischer, <i>Ariadne Musica</i> , Fuga II, E-Dur	5
4	Johann Sebastian Bach, <i>Das Wohltemperirte Clavier II</i> , Fuga E-Dur BWV 878	5
5	Johann Sebastian Bach, <i>Das Wohltemperirte Clavier II</i> , Fuga E-Dur BWV 878	6

Verwendete Notenmaterialien

Johann Sebastian BACH, *Orgelbüchlein*. In: *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke (NBA) IV/1* hrsg. von Heinz H. Löhlein , Bärenreiter [BA 5056-01], Kassel u. a. 1983, ²2012.

Johann Sebastian BACH, *Klavier- und Lautenwerke: Das Wohltemperierte Klavier I*. In: *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke (NBA) V/76, 1* hrsg. von Alfred Dürr, Bärenreiter [BA 5070-01], Kassel u. a. 1989.

Johann Sebastian BACH, *Klavier- und Lautenwerke: Das Wohltemperierte Klavier II*. In: *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke (NBA) V/76, 2* hrsg. von Alfred Dürr, Bärenreiter [BA 5086-01], Kassel u. a. 1995.

Johann Caspar Ferdinand FISCHER, *Ariadne Musica*, hrsg. von Gayk Aboyan via Creative Commons Attribution Non-commercial Share Alike 3.0 [tag/del/mrg], part of the Werner Icking Music Collection.

URL: < https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/22/IMSLP284770-PMLP45354-Fischer,_J.C._Preludes_and_Fugues_-_Ariadne_Musica_organaedum-.pdf > Abruf: 22.07.2023.

Feature 8

Exkurs zur Mitteltönigkeit und zum Bruch mit diesem System anhand der Komponisten

Frescobaldi, Fischer und Bach

Im Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert vollzieht sich eigentlich ein Epochenschnitt. Gemeinhin wird das nicht so gesehen, denn üblicherweise betrachten wir die Jahre von 1600 bis etwa zu Bachs Tod im Jahre 1750 als das Zeitalter des Barock. Welcher Schnitt ereignet sich so in etwa ab den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts? Zunächst herrscht die so genannte Mitteltönigkeit und zu Ende des 17. Jahrhunderts etabliert sich immer deutlicher eine Diskussion über die Grenzen, die die Mitteltönigkeit dem Komponieren und dem Improvisieren auf der Orgel setzt. Deshalb ist es nun wichtig zu fragen: Was ist denn die Mitteltönigkeit?

Die Mitteltönigkeit geht aus von dem Primat der reinen Terz. Die reine Terz stellt sich auf der Orgel immer her, sofern man ein Terzregister hat und beispielsweise diesen Ton hört [KB] und dazu ein weiteres Register ziehen kann, das Register Terz zum Zweifuß [in Klangbeispielen]:

- eine reine Terz.
- Chromatisch gespielt stellen sich auf jedem nächsten Grundton reine Terzen ein.
- Vergleichen wir eben Gehörtes mit dieser Terz [KB], so ergibt sich ein kleiner Unterschied, der aber vergleichsweise gering ist.

Das heißt: An dieser Orgel mit ihrer ungleichstufigen Temperatur – die aber nicht mitteltönig ist – ist die Terz *c-e* sehr in Richtung Reinheit temperiert [KB].

- Im Unterschied dazu eine Terz auf *cis* [KB]. Hier, im Vergleich [KB]: Das ist keine schöne Terz, sondern es ist eigentlich in der Tendenz eine verminderte Quart [KB]; und ganz bewusst soll sich nicht zum *cis* ein *eis* [KB] einstellen, sondern ein *f* [KB], im Unterschied zur reinen Terz [KB], eben verstanden als *cis-eis*.

Wenn ich nun die Folge der Grundtöne durchgehe, stelle ich Folgendes fest [in Klangbeispielen]:

- Wir haben acht Töne, auf denen sich eine reine oder eine gute Terz bilden lässt, auf *c*, dann auf *d*, auf *es*, auf *e*, auf *f*; nicht aber auf *fis*;
- sodann *g-h*, nicht aber auf *gis* – denn dort ist der Bezug ein *c-es-d-h-c*;
- sodann *a-cis* sowie:
- *b* hat wieder eine gute Terz über sich; *h* jedoch hat den Ton *es* über sich.

In der Mitteltönigkeit, wie sie zur Zeit Frescobaldis an allen Orgeln üblich war, gelten acht gute oder reine Terzen im Unterschied zu vier, die nicht eine Terz bedeuten, sondern eine verminderte Quart. Nämlich über den Tönen *cis*, *fis*, *gis* und *h*. Soweit also zur Frage der Mitteltönigkeit, möglichst kurz oder knapp gefasst.

Jetzt lautet der weitere Inhalt dieses Features einerseits: Bruch mit der Mitteltönigkeit und andererseits: Verbindung von Frescobaldi über Johann Caspar Ferdinand Fischer zu Johann Sebastian Bach. Wenn man die Fuga cis-Moll von Fischer aus seiner *Ariadne Musica*¹ – veröffentlicht 1702 – nimmt, ist leicht festzustellen, dass erstens zu Frescobaldis Zeiten niemals ein Organist hätte in cis-Moll spielen können. Fischer rechnet also damit, dass man inzwischen die Orgeln anders stimmt oder anders temperiert. Seine Fuga cis-Moll möchte ich kurz anspielen:

¹ Johann Caspar Ferdinand Fischer, *Ariadne Musica Neo-Organoedum Per Viginti Prælua, totidem Fugas atque Quinque Riceraras Super totidem Sacrorum anni Temporum Ecclesiasticas Cantilenas e difficultatum labyrintho educens*, Schlackenwerth 1702; Widmungsträger ist der Abt des Klosters Tepl [Tepla] in Böhmen.

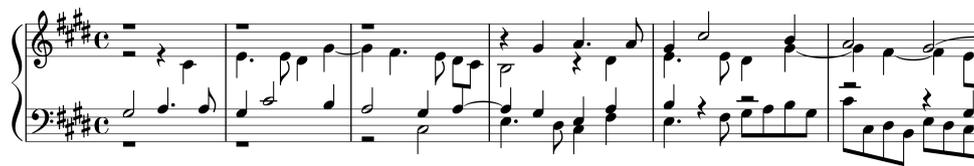


Abb. 1: Johann Caspar Ferdinand Fischer, *Ariadne Musica*, Fuga cis-Moll.

Zweitens: Es ist unverkennbar, dass das mit dem Anfang des Rätsel-Ricercars von Frescobaldi unmittelbar verwandt ist, wie in Feature 6 und 7 dargestellt:



Abb. 2: Girolamo Frescobaldi, *Messa della Madonna* (1635), *Recercar Con Obligio di Cantare la Quinta parte senza Tocarla*.

Man muss nur Dux und Comes vertauschen und schon werden beide Stücke analog, aber streng unterschieden durch die Tonart a – wenn man so will: a-Moll – bei Frescobaldi und cis-Moll bei Fischer.

Wie ist nun die Verbindung zu Bach zu denken?

Es besteht eine elementare Verbindung zwischen Fischer und Bach, indem das Konzept der *Ariadne musica* – nämlich alle zwölf Grundtöne an Hand von Praeludien und Fugen tonartlich durchzukomponieren – das Vorbild für Bachs *Wohltemperirtes Clavier*, sowohl Band I wie dann Band II, abgibt. Insofern ist das keine Neuigkeit, sondern ein Teil von Musikgeschichte. Diese Geistesverwandtschaft zwischen Fischer und Bach wird dann aber auch noch durch die Fugen in E-Dur von Fischer bzw. von Bach unterstrichen. Bei Fischer lautet sie folgendermaßen:



Abb. 3: Johann Caspar Ferdinand Fischer, *Ariadne Musica*, Fuga II, E-Dur.

Und nun zum Vergleich Bachs Fuga E-Dur aus dem *Wohltemperirten Clavier II*:



Abb. 4: Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperirte Clavier II*, Fuga E-Dur BWV 878.

Einerseits haben wir die Verbindung von Frescobaldi zu Fischer anhand des 'Rätsel-Ricercars' festgestellt, andererseits ist nun die Verbindung von Fischer zu Bach elementar. Des Weiteren wurde aber auch schon gesagt, dass die *Tocata* bei Frescobaldi, die dem 'Rätsel-Ricercar' vorangeht, unmittelbar zu Bachs *Nun komm der Heyden Heylandt* als Beginn des *Orgelbüchlein* korreliert. Also ist es gesichert, dass eine Verbindung von Frescobaldi über Fischer zu Johann Sebastian Bach existiert². Ein Argument kommt hinzu. Die Fuge E-Dur von Bach aus dem *Wohltemperirten Clavier II* ist im 4/2-Takt notiert. Kein anderes Stück des *Wohltemperirten Clavier* hat eine solche Taktvorzeichnung im *Stile antico*. Das entspricht genau der Setzart von Frescobaldi oder von Fischer. Was nimmt das Ohr andererseits bei Bach wahr? Das Ohr nimmt ein dreizeitiges Metrum wahr, nämlich:



Abb. 5: Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperirte Clavier II*, Fuga E-Dur BWV 878.

Immer nach drei Ganzen erfolgt wieder der Einsatz einer nächsten Stimme. Das Auge nimmt vier Halbe wahr. Das Ohr vernimmt aber drei Ganze. Also wird die *Perfectissima*, die der Notation zur Verfügung steht, nicht direkt ausgedrückt, sondern im vier Halbe-[Takt], das Ohr aber nimmt diese *Perfectio* der Dreizeitigkeit tatsächlich akustisch unmittelbar wahr. Damit haben wir wieder ein Spiel zwischen den Ebenen zu konstatieren:

- a) Ein Spiel zwischen vier und drei; dieses Spiel war etabliert bei Steigleder; es ist auch das Kennzeichen des 'Rätsel-Ricercars' bei Frescobaldi und es ist auch Kennzeichen des *Vater Unser*: drei Bitten und vier Bitten.
- b) Es ist ein Spiel zwischen der Ebene des Sichtbaren und des Hörbaren, also Auge und Ohr, vergleichbar mit dem *Visibulum et Invisibulum*.
- c) Der 3/1-Takt in Bachs Fuga E-Dur ist gleichsam die Utopie, von der angesichts der *Tocata* und des 'Rätsel-Ricercars' in Frescobaldis *Messa della Madonna* mittels Feature 7 die Rede war.

Soweit also diese elementare Linie zwischen mindestens Frescobaldi-Fischer-Bach, und schließlich: Frescobaldi intendiert *Tocata* und 'Rätsel-Ricercar'. Das wird von späteren Generationen dann als Urbild von Praeludium und Fuge aufgenommen; so geschieht es bei Fischer in dessen *Ariadne Musica* in 20 Praeludien und Fugen – es folgen dann 5 Choralvorspiele über Kirchenlieder – und so geschieht es bei Bach in seinem *Wohltemperirten Clavier* als Praeludium und Fuge und es geschieht in *ClavierÜbung III* als Praeludium zu Beginn und als Fuge zu Ende; davon eingeschlossen sind insgesamt 21 Choralbearbeitungen.

² Tatsache ist auch, dass Bach die *Fiori musicali* von Frescobaldi eigenhändig abgeschrieben hat. Leider ist diese Abschrift seit dem 2. Weltkrieg verschollen.

AUSBLICK

Conclusio zum Bezug Frescobaldi – Fischer – Bach:

Frescobaldi, Rätselstück aus der *Messa della Madonna*:
4/2 [Notat des Ricercar] vs. 3/1 [Notat der 6 Töne des Rätsels]
=

Bach, *Das Wohltemperirte Clavier* [II], Fuga E-Dur:
4/2 [Notat für das Auge] vs. 3/1 [*was das Ohr realiter vernimmt*].

Die Brücke baut Bach in WK II anhand des Bezugs der Soggetti der Fugen in cis und E
[cis-dis-fis-e vs. e-fis-a-gis etc.].

Damit ergibt sich mit Blick auf Bach zwingend
der *d i r e k t e* Bezug zu Fischers Fuga E-Dur sowie
der *i n d i r e k t e* Bezug zu Fischers Fuga cis-Moll.

Aber in der Tonart cis-Moll liegt gemäß der Praeludien in C-Dur und cis-Moll Fischers
der *d i r e k t e* Ausgangspunkt für die Enharmonik des späteren *Wohltemperirten Claviers*
anhand des Paradoxons c-e vs. e-his vor.

Und in Fischers Fuga cis-Moll liegt andererseits
der *d i r e k t e* Rückbezug zu Frescobaldi vor.

Hier zweigen gemäß der Analyse von Christoph Bossert weitere Wege ab:

a)

Bach, *Das Wohltemperirte Clavier* [II], Fuga E-Dur:
4/2 [Notat für das Auge] vs. 3/1 [*was das Ohr realiter vernimmt*].

Daraus:

Gravitätische Stücke in 4/4 / 4/2 / 4/4 Largo als Pr C – Fg E – Pr g
vs.

Pr e – Fg G – Fg h je in 3/8 als der kleinsten denkbaren Dreitaktart.

In der Folge

Pr C – Fg E [4/4, 4/2], Pr e – Fg G [3/8, 3/8], Pr g – Fg h [4/4, 3/8]
ergeben sich sechs Rahmenstücke für eine Ordnung aus

9 + 6 + 9

Werkpaaren zu

9 x 6 x 9

Takten.

b)

Erweiterung dieser Ordnung anhand des 3/8-Taktes und 12/8-Taktes in weiteren Stücken durch

Pr A [12/8], Fg b [Auge / Notat: 3/2; Ohr: 2/2]

Pr Cis [4/4, dann 3/8], Fg d [3/16 vs. 4/4]

in 211 Takten

211 ist Spiegelzahl zu 112;

112 ist Zahlenwert für CHRISTUS.

c)

Alle übrigen Stücke des WK II zählen

6

x

9 x 6 x 9

=

6

x

9 x 9

x

6

Takte.

6 x 6 = 36 wird 'Signum perfectionis' genannt;

9 x 9 = 81 ist Zahlenwert des Namens 'Maria Barbara'.

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