



Hermeneutik zu Bach

Forschung und Forschungsergebnisse von Christoph Bossert

Feature 6

Mein Begriff 'Werkeinheit' am Beispiel *Das Wohltemperirte Clavier I*,
Fuga a-Moll und deren 118. Takthälfte im Verlauf des 22. Themenauftritts

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

Einleitende Gedanken
Pièce d'Orgue BWV 572

Feature 2

Die Frage nach der Autorschaft: Stammen die Bach zugeschriebenen 36 Choräle der Neumeister-Sammlung tatsächlich von Bach?
Antwortansatz: *Das Wohltemperirte Clavier* I, Praeludium B-Dur BWV 866 und das Choralvorspiel Nr. 32 *Alle Menschen müssen sterben* BWV 1117 der 36 Choräle

Feature 3

Indizien für eine symmetrische Konstruktion der 36 Choräle – Indiz 1
Nr. 1 *Der Tag, der ist so freudenreich* BWV 719
Nr. 26 *Nun lasst uns den Leib begraben* BWV 1111
Nr. 11 *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* BWV 1099
Nr. 36 *Christ, der du bist der helle Tag* 1120

Feature 4

Die symmetrische Konstruktion der 36 Choräle – Indiz 2

Feature 5

Übergang von Ende zu Neubeginn -- Anfang und Ende eines Stückes – Indizien 3-4
Indiz 3 (a): Die Choräle Nr. 1, 2 und 34
Indiz 3 (b): Die Choräle Nr. 3, 35 und 36
Indiz 4: Die Choräle Nr. 4 und Nr. 33
Conclusio und Begriffsdefinitionen

Feature 6

Mein Begriff 'Werkeinheit' am Beispiel *Das Wohltemperirte Clavier* I, Fuga a-Moll und deren 118. Takhälfte im Verlauf des 22. Themenauftritts als eine *große Herausforderung*

Feature 7

Der Weg der Hermeneutik als Weg des Aufklärens – 10 Beispiele für den „*Schritt darüber hinaus*“

Feature 8

Musikalische Wahrnehmung: Was Zahlen *erzählen* können

Feature 9

Das biblische Fundament: Psalm 119 als Akrostichon der 22 Buchstaben des hebräischen Alphabets

Feature 10

Persönliche Zahlen

Feature 11

Weitere Erörterung zu Zahlen -- die biblische Zahl 153 im Vergleich zu $351 = \sum_{n=1}^{26} (1+2+n) = 26 \cdot 27 / 2 = 351$;
26 als Zahlenwert des Tetragrammaton JHWH

Feature 12

Identische numerische Befunde im Vergleich von WK I und *Kunst der Fuge*

Feature 6

Mein Begriff 'Werkeinheit' am Beispiel *Das Wohltemperirte Clavier I*, Fuga a-Moll und deren 118. Takthälfte im Verlauf des 22. Themenauftritts

Ich komme nun zu Feature 6 im Zusammenhang von Bach und Hermeneutik. Die letzten Stichworte waren *Signatur*, *Familie* und *Werkeinheit*. Wie komme ich dazu?

Signatur nenne ich sehr prägnante musikalische Merkmale, die natürlich immer an einen bestimmten musikalischen Kontext eines Stückes gekoppelt sind, einen Kontext, der zumeist Wort, Ton und Zahl betrifft. Meine Beispielebene war das, was die Wissenschaft *Choräle von Johann Sebastian Bach aus Neumeister Sammlung* nennt. Ich habe den Vorschlag gemacht, sie *36 Choräle* zu nennen, weil es eine Vielzahl von Indizien gibt, die begründen, dass man tatsächlich sogar von einer Symmetrie sprechen kann und es immer unwahrscheinlicher wird, dass ein Stück fehlen könnte. Wer war in der Lage, eine solche Symmetrie überhaupt zu steuern? Das ist m. E. der Genius Johann Sebastian Bach. Jedoch, wie können wir vergleichsweise sicher sein, dass diese überlieferten Choräle, die wir freilich überhaupt erst seit 1985 kennen, tatsächlich von Johann Sebastian Bach sind? Dazu habe ich in Feature 2 die Verbindung des Choralvorspiels *Alle Menschen müssen sterben* zu Praeludium B-Dur aus dem *Wohltemperirten Clavier I* dargelegt. Diesem Praeludium B-Dur geht die Fuga a-Moll unmittelbar voran.

Im Sinne der Terminologie *Werkeinheit* ist selbstverständlich das *Wohltemperirte Clavier I* eine solche *Werkeinheit*. Warum sage ich *Werkeinheit*? Ich möchte den Begriff *Zyklus* umgehen, weil er es von vornherein suggerieren würde, dass man bei Stück 1 beginnen und bei Stück 48 enden sollte. Das ist unter Umständen der Fall. Jedoch können ja auch jederzeit einzelne Paare als *Praeludium und Fuge* einer bestimmten Tonart herausgelöst werden, um dann sozusagen als Teil für das Ganze zu stehen. Ich möchte also vermeiden, dass man von vornherein *Zyklus* sagt oder dass man eine — welche auch immer — determinierende Klassifizierung vornimmt. *Werkeinheit* scheint mir ein neutraler Begriff, der geeignet ist, ein kompositorisches Ganzes zu beschreiben. In diesem Sinne also ist das *Wohltemperirte Clavier I* eine *Werkeinheit*, so jedenfalls meine Definition.

Was möchte ich in Feature 6 genau zeigen?

Ich möchte die Besonderheit der Fuga a-Moll zur Diskussion stellen und hierin insbesondere die Außergewöhnlichkeit des 22. Themenauftrittes aufzeigen. Ich möchte aber auch zur Diskussion stellen, dass man auf eine Traditionslinie zurückschließen kann, die immerhin knapp 100 Jahre vor das *Wohltemperirte Clavier* zurückweist, nämlich zu Girolamo Frescobaldi.

Die Traditionslinie wäre dann: Girolamo Frescobaldi — Johann Caspar Ferdinand Fischer — Johann Sebastian Bach.

Ich möchte nun die Methodik einer Schrittfolge entfalten: Es ist die Methodik von Beobachtungen, die allerdings an einen Punkt gelangen, an dem nicht nur allein die Beobachtung ausreicht, sondern sich Fragen von sehr dringlicher Dimension stellen. Diese Fragen fordern Antworten und diese Antworten bedeuten das, was ich gerne als den "*Schritt darüber hinaus*" bezeichne.

Nun folgt also eine Schrittfolge an Beobachtungen in dieser Fuga a-Moll:

(1) Erster Schritt: Das Thema ist jetzt so weit bekannt (**KB 3a**); in der Mitte steht ein abbrechendes Motiv; insgesamt ertönen 14 Töne bis vor den Abbruch, drei Töne, die den Abbruch ausmachen und wieder 14 Töne bilden den zweiten Abschnitt.

In der nächsten Schrittfolge betrachten wir dazu auch die Umkehrung [naheliegender ist es, zunächst von Leitton *gis* auszugehen]:



Ich denke, es wird Jedem einleuchten, wenn ich diesen Schritt als relativ skurril empfinde und er ist in der barocken Musikästhetik sehr außergewöhnlich.

(2) Eine nächste Beobachtung: Wie das Soggetto 14 + 3 + 14 Töne aufweist, so gibt es 14 Auftritte eines *Rectus*, also der Originalgestalt, und weitere 14 als *Inversus*, also der Umkehrung. Es wechseln sich immer wieder Durchführungen im *Rectus* mit Durchführungen im *Inversus* ab. Der Punkt ist nun die Auffälligkeit des 22. Themenauftrittes bzw. des 10. *Inversus*. Bei der Zahl 10, möchte ich das Zeichen X setzen, ein Zeichen, das vom Zahlsymbol 10 = X sowohl auf das Kreuz hinweist als auch auf die Zehn-Zahl als die Zahl der zehn Gebote.

(3) Die nächste Auffälligkeit ist, dass dieser 10te *Inversus* oder der 22. Themenauftritt von allen anderen Auftritten prinzipiell abweicht:



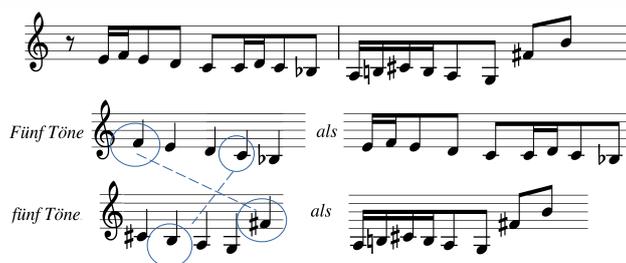
Was nun nicht weiter abweicht, ist der Themenschluss , allerdings erklingt ab jetzt eine Sequenzierung: Das Thema erfährt keinen wirklichen Abschluss, sondern erweitert sich sozusagen ins Grenzenlose.



(4) Die nächste Beobachtung ist, dass die Zehn-Zahl nun auffällig wird. Es ist die Beobachtung des Verlaufes dieses 22. Themenauftrittes. Ich erlaube mir, Töne festzuhalten, während ich diesen Auftritt spiele:  ; nun erlaube ich mir, weitere Töne festzuhalten: .

Das sind die nächsten fünf Töne. Die einen fünf gegenüber den anderen fünf ergeben ein zehntöniges Feld. In nur zwei Takten ereignen sich diese zehn verschiedenen Töne.

(5) Wenn ich meine Hände als Beispielebene nehme, so sind diese Hände spiegelbildlich und genau so spiegelbildlich ist die Abfolge dieser Gestalt: Ein Halbton und eine Folge von Ganztönen gegenüber einer Folge von Ganztönen und am Schluss der Halbton. Nun sehe ich, dass diese Gestalt als Ränder die Töne *f* und *fis* hat. Stellt man *e* gegen *g*, *d* gegen *a*, *c* gegen *h* und *b* gegen *cis*, so vollzieht sich genau das auch im Prozess der Symmetriebildung des *Wohltemperirten Clavier* I. Die Grundtonfolge beginnt mit *c* und endet mit *h*. Die Mitte liegt zwischen *f* und *fis*. Wenn ich diese Spiegelachse zugrunde lege und sage, das *Wohltemperirte Clavier* hat zwei Hälften: von C-Dur bis f-Moll und von Fis-Dur bis h-Moll, sind das auch die Spiegelungsverhältnisse der 5 + 5 Töne des 22. Themenauftritts.



(6) In einem weiteren Diskurs wäre zu erörtern, dass das Wohltemperirte Clavier I eine Symmetrie hat, die genau an der Achse *f/fis* und mit den Rändern *c/h* spiegelbildlich organisiert ist. Das wäre jetzt ein nächster Erkenntnisschritt.²

(7) Wie gehen wir nun mit dem Phänomen dieser drei Töne  in der Mitte des Soggetto

um, die auf die ersten 14 Töne folgen? Wir hören: **KB 3e:** .

Nach den Regeln der Fugenkomposition wäre am Ende eine Terz zu erwarten. Anstelle dieser Terz erklingt hier eine Quart. Das ist ein Regelbruch und ein solcher Regelverstoß ist in der Fugenlehre nicht vorgesehen. Wie also kommt es dazu, dass Bach hier eine Quart notiert? Ist es etwa ein Versehen? Nein, Bach hätte jederzeit auch eine Terz harmonisch einfügen können. Jetzt sind wir also bei einer Herausforderung: Weshalb die Quart?

Wie können wir mit dieser Herausforderung umgehen? Es geht mir nun methodisch um die nächste Schrittfolge³:

² Siehe dazu die Darlegung der Symmetrie des WK I und des WK II an der Seuffert-Orgel in Maria Limbach.
³ Vgl. dazu: *Hermeneutik zu Bach*, Feature 5 mit Ausführungen zu Choral 33 der 36 *Choräle*. Darin nenne ich den Einsatz der dritten Stimme die „erste große Herausforderung“.

Entsprechendes geht es aus Bachs Kantate *Gottes Zeit ist die aller beste Zeit* an der Stelle „... sterben müssen“ musikalisch hervor: **KB 4, BWV 106 Actus tragicus:**

BWV 106, 2b Lento

57 *f* - gis - e
gis
f - gis - e
f - gis
f - gis - e
gis
Soggetto Fg a, WK I, *Inversus*
e *f* c // e *f* e d c
dass wir ster - ben müs - sen, dass wir ster - ben müs - sen, ...e ach, Herr.
e

Also würde in Fuga a-Moll an der Stelle des „Sterben müssen“  diese Gestalt  vor dem inneren Auge stehen. Was ist diese Gestalt? Das ist nun wieder ein nächster Schritt.

(14) Es ist eine Gestalt von Leitton, Grundton und Quint.

(15) Ein erneuter nächster methodischer Schritt ist, zu fragen, welche Aussagen wir darüber treffen können. Es ist ein Schritt hinein in die Kadenz-Formulierung mit Leitton, Grundton, Quint, Grundton.

Also geht aus dieser Figur  spiegelbildlich  hervor und repräsentiert nun

etwas musikalisch sehr Evidentes, nämlich die Beziehung von Leitton zu Grundton und zur Quint. Wie gesagt: Wir sind nun auf der Ebene des Geistes angelangt, also bei etwas, das in unserer Vorstellung einer Kadenzformel aus Leitton, Grundton und Quintfall geschieht.

Aber was soll das letztendlich an Evidenz gewinnen, außer, dass wir, wenn wir eine fiktive Spiegelung des *Inversus* vornehmen und damit zum *Inversus des Inversus* gelangen, eben eine Kadenzformel erhalten?

(16) Es bedarf nun noch eines weiteren methodischen Schrittes, nämlich der Schritt der Verortung dieses merkwürdigen Quartsprungs, an dessen Stelle doch eigentlich — wie aus dem vorangehenden 21. Themenauftritt ersichtlich wird — eine Terz erklingen müsste.

KB 5, Fg a:

57 21. Themenauftritt 58 22. Themenauftritt 59

Die Verortung dieser abweichenden Quart, also die Verortung von Regelbruch (!), findet in Takt 59 auf der zweiten Takthälfte statt. Damit findet sie in der 118. Halben statt in Zusammenschau mit der Tatsache, dass wir im Moment den 22. Themenauftritt vollziehen. Die Verortung dieses Regelbruchs trifft also auf die 118. Halbe des Stückes im Verlauf des 22. Themenauftrittes. Soweit wieder ein Befund.

Immer noch ist keine letztendliche Evidenz dieses Geschehens sichtbar. Doch konstatieren können wir zusammenfassend einen Regelbruch, mit dem nicht zu rechnen ist; wir können Aussagen über die 5 + 5 Töne machen; wir können über die Verortung etwas sagen und wir können uns im Geiste vorstellen, dass das Ganze eine Fuga mit einem ganz anderen Thema wäre:



Dann wäre der 22te Themenauftritt eine absolut korrekte Umkehrung dessen.

(17) Den Schlüssel — und das wäre der entscheidende jetzt folgende Schritt —, den Schlüssel, um hermeneutisch Aufschluss über diese Ereignisse zu erhalten, sehe ich in der Verortung als 118. Halbe in Verbindung mit dem 22. Themenauftritt. Wenn wir nun davon ausgehen, dass es sich in dem Gesamtgeschehen dieser Fuga um etwas Wichtiges, um etwas Wesentliches handelt, dann können wir vermuten, dass die Zahlen 118 und 22 zu dieser Bedeutung einen Beitrag leisten. Bedeutung hat in Bachs Vorstellungswelt die Bibel. Dieser Rückschluss — diese Unterstellung — ist wieder ein methodischer Schritt.

(18) Also ist die Frage, ob für dieses Geschehen eine biblische Grundlage gefunden werden könnte, wenn schon die Gestalt  im Sinne des *Actus tragicus* das „Sterben müssen“ aussagt.

Wenn nun die Zahlen 118 und 22 eventuell eine Referenz für eine biblische Verortung wären, könnten wir fragen, welche 118. Kapitel es gibt und was darin der 22. Vers sagt. Allein, es gibt kein Buch, das 118 Kapitel hätte. Und es existiert auch kein 22. Buch, das 118 Verse hätte. Wir könnten an die Psalmen verwiesen sein, doch Psalm 22 zählt keine 118 Verse. Bleibt einzig Psalm 118 und darin Vers 22: *Der Stein, den die Bauleute verworfen haben* , *ist (Inversus des Inversus) zum Eckstein geworden:* .

(19) Der nächste Schritt ist nun das allegorische Moment der Musik. Die Kadenzformel ist, allegorisch gesprochen, der *Eckstein* jeder musikalischen tonalen Aussage. Kein Abschluss einer Phrase oder eines musikalischen Zusammenhanges erfolgt ohne Kadenzabschluss. Also wäre die biblische Metapher *Eckstein* nun ein Synonym für die musikalische Gesetzmäßigkeit der Kadenzformulierung und der

Clausula, die etwas abschließt — im Unterschied zur Spiegelung dessen  als im besten Sinne und wahrsten Sinne: Als etwas Verworfenens.

(20) Conclusio:

Das also wäre jetzt die Schrittfolge, die aufzutürmen ist, um über die zwei Töne *fis'-h'* des Regelverstoßes zu sprechen, obwohl eigentlich *fis'-a'* zu erwarten ist. Das Resultat ist ein Gebirge an Schritten, an Denkleistungen über die Konstruktion der Vorstellungswelt des *Inversus des Inversus*, des Übertritts vom *Visibilium* in das *Invisibilium* und die Verortung als 118. Halbe im Verlauf des 22. Themenauftrittes als Brücke zu Psalm 118, Vers 22. Dieses Gedankengebäude wird offenbar von Bach durch zwei Töne ausgelöst, wobei der erste Ton *fis'* erwartbar ist, nicht aber der zweite Ton *h'* — da sich ein Quartintervall einstellt und kein Terzintervall. Schließlich wird also dieses Gedankengebäude durch einen einzigen Ton *h'* ausgelöst, der nicht an seiner erwartbaren Position erklingt. Ein einziger Ton bringt dieses Gedankengebäude in Zirkulation, in Oszillation.

(21) Ein Schlussgedanke: Die Beobachtung von 5 + 5 Tönen, die zueinander spiegelbildlich sind, soll das Bild komplettieren. Da ich jede Musik am Tasteninstrument mit meinen Händen greife, wird nun die Hand zur Referenz für Halbton, Ganzton, Ganzton, Ganzton — dazu spiegelbildlich die andere Hand.

Aber was trägt jetzt der *Inversus des Inversus* zu diesem Bild bei? Er trägt den Gedanken an die menschliche Anatomie bei, die eine weitergehende Spiegelbildlichkeit hat — nicht nur die der Hände zueinander, sondern die der Hände zu den Füßen, die wieder 5 + 5, also zehn Zehen haben. Was ist dann das Bild?

Der Stein, den die Bauleute verworfen haben, ist zum Eckstein geworden. Dieses ist die biblische, alttestamentlichen Referenz für die Grundaussage des neuen Testaments über Christus, den Gekreuzigten, und als Übertritt in das *Invisibilium*, den Auferstandenen. Diese ganzen Bilder werden evoziert, weil der 22. Themenauftritt in grundsätzlicher Weise abweicht und weil ein einziger Ton definitiv ein Regelverstoß ist. Ein einziger Ton genügt, in der Vielzahl, in dem Meer von Tönen des *Wohltemperirten Clavier I*, um dieses Bild, das ich jetzt versucht habe, in einer methodischen Schrittfolge zu entwickeln, um dieses Bild zu evozieren. Um möglichst eindeutig zu sein: Anhand der Töne sehen wir vor unserem inneren Auge den Gekreuzigten und Auferstandenen Herrn.

$$\begin{array}{r} 5 + 5 \\ + \\ 5 + 5 \end{array}$$

Obwohl in diesem Feature 6 jetzt schon viel ausgeführt ist, bin ich noch nicht am Endpunkt dessen angelangt, wohin diese 118. Halbe als zweite Takthälfte des Taktes 59 tatsächlich führt: Sie führt unmittelbar danach zu einem Orgelpunkt.

KB 7:

(22) Zwei Oberstimmen, die wir in dem Neumeister-Choral Nr. 26 dem Text und unverweslich

herfürgehn zuordnen können,

führen dann in Fuga a-Moll in Takt 62 zu etwas, was unmittelbar mit Kadenz zu tun hat. Eine Kadenz kann als *Clausel* abgeschlossen sein oder Kadenz kann ‚geflohen‘ werden. Takt 62 sagt Folgendes aus:

KB 8a:

(23) Dieser Takt 62 der Fuga a-Moll ist der Gesamttakt 1720 des gesamten Werkes, also der Werkeinheit, und:

(24) 1720 ist eine Metapher. Oder anders ausgedrückt, es ist ein definitives, zutiefst schmerzliches Ereignis im Leben von Johann Sebastian Bach, die Jahresmitte 1720 betreffend. Bachs Frau Maria Barbara verstirbt in der Jahresmitte 1720, während er selbst in dieser Zeit in Böhmen, nämlich in Karlsbad, war. Er war ahnungslos zurückgekehrt und erfuhr erst beim Eintritt in sein Haus diese Nachricht vom Tod seiner Frau und dass sie schon begraben war.

(25) In einem weiteren methodischen Schritt geht es nun um das Abknicken der Kadenz 

Wiewohl doch zuvor der 22. Themenauftritt evoziert hat, dass man die Kadenzformel erlebt, erlebt man in der Gesamttakt 1720 das Abknicken der Kadenz. Im Geiste ist die Kadenzformel perfekt und in Wirklichkeit macht der Tod einen Strich durch die Rechnung. Ein Leben knickt unerwartet ab und dieses Geschehen ist in der Taktmitte des Taktes 62 zu finden:

(28) Was entsteht nun als großes Bild der Fuga a-Moll? Ich meine, es entsteht Folgendes:

Vor Takt 26 liegen 5×5 Takte; und wieder nehme ich meine zwei Hände und sage 5×5 als Metapher für $5 + 5$ Finger an beiden Händen. Dann erklingt Takt 26 als Gesamttakt 1684; nach weiteren 35 Takten — Maria Barbara erreichte 35 Lebensjahre — folgt Takt 62 als Gesamttakt 1720.

Dann folgen weitere 25 Takte (5×5 als Metapher für $5 + 5$ Zehen) bis Ende.

So steht wieder, jetzt bezogen auf die Gesamtheit der Fuga a-Moll, der Gekreuzigte vor uns oder der Auferstandene in Analogie zu den Worten:

*Wenn ich einmal soll scheiden, so scheid nicht von mir.
Wenn ich den Tod soll leiden, so tritt du dann herfür.
Wenn mir am allerbängsten ist, um das Herze mein,
so reiß mich aus den Ängsten, kraft deiner Angst und Pein.*

(29) Die Fuga a-Moll endet mit folgender Formulierung:

KB 11:  **KB 12, BWV 161:** 

Diese Formel entspricht den Tönen zum Wort „aufwecken“ aus der Kantate *Komm, du süße Todesstunde* von Johann Sebastian Bach in seiner Weimarer Zeit, komponiert auf den Tod des jungen Prinzen Johann Ernst von Sachsen-Weimar, der 1715 im Alter von nur 19 Jahren verstarb.⁶

(30) Diesem Schluss der a-Moll-Fuga schließt sich unmittelbar das Praeludium B-Dur an, das in „*Hermeneutik zu Bach*“, *Feature 2* kommentiert war:

NB 13, Pr B



Wir hören zu Beginn die Formel der Kadenzbildung, die den Anfang dieses Stückes bestimmt.⁷ Dieses Stück blendet zurück zum Choralvorspiel *Alle Menschen müssen sterben* aus Bachs Erstlingswerk, den *36 Chorälen*. In Takt 14 des Praeludium B-Dur vernehmen wir die Gestalt „Aufwecken“ als Signatur *Auferwecken*, verbunden mit dem Zitat des Übergangs zum Epilog in Nr. 32 *Alle Menschen müssen sterben* der *36 Choräle*.

⁶ Die Zahlen 1-7-1-5 für 1715 lassen sich beispielsweise musikalisch darstellen durch die Folge aus Grundton, Septime, Grundton und Quint. Exakt in diese Formulierung, die in Fuga a-Moll dann der Signatur *Eckstein* entspricht, mündet in Bachs Kantate die Signatur *Auferwecken*.

⁷ Vgl. b-a-b-f mit 1-7-1-5 und mit Signatur *Eckstein*.

NB 13, Pr B:

14 *Auferwecken*

NB 14, Nr. 32:

24 [Ped. ad lib.]

(31) Nun wird das Bild vollständig: Fuga a-Moll und Praeludium B-Dur haben als Gegenstücke Fuga cis-Moll und Praeludium D-Dur. In der Art können wir den *Ariadnefaden* immer weiterspinnen, weil wir ab jetzt die Eintrittskarte in den symmetrischen Kosmos des Wohltemperirten Clavier Teil I gezogen haben.⁸

⁸ Siehe Lehrvideo zur Symmetrie des WK I an der Seuffert-Orgel in Maria Limbach.

Zitierte Notenausgaben

Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperirte Clavier* Teil I, Henle Urtext-Ausgabe, Verlags-Nr. HN 14.

Johann Sebastian Bach, Drei Sonaten und Partiten für Violine solo, Bärenreiter Urtext-Ausgabe, TP 59.

Konzeption
Prof. Dr. h. c. Christoph Bossert
Koordination
Thilo Frank
Kamera
Dr. Jürgen Schöpf
Ton und Schnitt
Alexander Hainz
Verschriftlichung und Notenbeispiele
Andrea Dubrauszky

Digitalisierung, Vernetzung und Vermittlung
in der Lehre der Internationalen Orgelkunst
DVVLIO

Drittmittelprojekt an der
Hochschule für Musik Würzburg
Gefördert durch die Stiftung
Innovation in der Hochschullehre

Hochschule
für Musik
Würzburg
university of music



Stiftung
Innovation in der
Hochschullehre