

## Bachbearbeitungen

Leitung: Horst Weber

Teilnehmer: Friedhelm Brusniak, Albrecht Riethmüller, Marianne Stoelzel, Joachim Veit, Klaus Winkler

Joachim Veit:

### ABT VOGLERS "VERBESSERUNGEN" BACHSCHER CHORÄLE

Neben den großspurigen Ankündigungen seiner Orgelkonzerte<sup>1</sup> und dem mit Otto Jahns Biographie bekanntgewordenen Urteil Mozarts über Vogler<sup>2</sup>, hat nichts dem Ansehen des Abtes mehr geschadet als seine sogenannten "Verbesserungen" Bachscher Choräle<sup>3</sup>. Obwohl diese Verbesserungen in die Reihe der zu pädagogischen Zwecken vorgenommenen "vergleichenden Umarbeitungen" Voglers gehören, unter denen sich auch die von Pergolesis "Stabat Mater"<sup>4</sup> und Forkels "Variationen über God save the King"<sup>5</sup> finden, wurden sie insbesondere durch die Bach-Rezeption des 19. Jahrhunderts als einmaliges, nicht wiedergutzumachendes Sakrileg herausgehoben und als "geschmacklose" oder "lächerliche" "Verballhornisierungen" jeglicher differenzierter Betrachtung entzogen<sup>6</sup>.

Zu den Ausnahmen gehörte Adolph Bernhard Marx' kritische Prüfung<sup>7</sup> zweier Beispiele aus den bekanntesten der Umarbeitungen Voglers, den 1810 bei Kühnel in Leipzig erschienenen, von Carl Maria von Weber eingeleiteten und zergliederten 12 Chorälen der Kirnbergerschen Sammlung. In den 30er Jahren unseres Jahrhunderts fand (im Rahmen der Arbeiten zur Orgelbegleitung des Chorals) Voglers 1800 erschienenes "Choral-System" stärkere Beachtung, das bei den Zeitgenossen eine lebhafteste, kritische Diskussion ausgelöst hatte. Für Leo Söhner etwa stehen die Regeln der Choralbegleitung, die Vogler in diesem System aufstellt und nach denen er auch hier Bachsche Choräle verbessert, in "schärfstem Gegensatz" zu der Begleitungspraxis Voglers, wie sie sich besonders in den als "romantisch" empfundenen Chorälen der Kühnellschen Ausgabe präsentiert<sup>8</sup>. Erst in jüngster Zeit wurde die dritte und früheste Bach-Verbesserung Voglers, die er 1780 im Rahmen seiner Rezension der Kirnbergerschen "Kunst des reinen Satzes" im dritten Band der "Betrachtungen der Mannheimer Tonschule" veröffentlicht hatte, mit in eine vergleichende Studie aufgenommen, in der der Amerikaner Floyd K. Grave versucht, Voglers sich wandelnde Bach-Kritik in den Verbesserungen von 1780, 1800 und 1810 aufzuzeigen<sup>9</sup>.

Nach Grave, dessen Ergebnisse im folgenden skizziert sind, bleibt Voglers "System" während der Auseinandersetzungen um den Modellcharakter Bachscher Choräle in seinen Grundlagen unberührt, es ändern sich aber sowohl die Interpretation seiner Regeln als auch die Perspektive seiner Bach-Kritik<sup>10</sup>.

Die Umarbeitungen von 1780 richten sich gegen Kirnbergers Auffassung von Bachs Kompositionen als Musterbeispielen des strengen Stils. Mit seiner Kritik an den "künstlichen" Lizenzen Bachs will Vogler diesen als Vertreter eines veralteten Stils kennzeichnen. Darüber hinaus strebt er im Sinne des von ihm gepriesenen Palestrina-Stils eine "Reinigung" des Choralatzes von "weltlichen Zusätzen" an. Ziel der so verstandenen "Modernisierung" ist exemplarische Simplizität.

Im Mittelpunkt der Verbesserungen des "Choral-Systems" steht das Problem der Kirchentönenarten und deren adäquater Behandlung. Hier trifft Bach der Vorwurf, er habe korrupt gegen die Kirchentönenarten gehandelt, indem er modale Melodien in ein tonales

Idiom preßte. Vogler wendet sich nicht nur gegen Bachs willkürliche Erprobung der in der tonalen Harmonik gegebenen Möglichkeiten, sondern diese Harmonik selbst ist für Vogler nun "degenerierend" und er sucht daher den "Fortschritt" in einer Wiederbelebung des alten Erbes. Die rigorose "Reinigung" Bachscher Vorlagen ist hier also rückwärts-gewendet.

Im Gegensatz dazu versucht Vogler in den chromatisch extravaganteren Bearbeitungen von 1810, Bach in dessen harmonischer Komplexität quasi zu überholen und die grenzenlosen Möglichkeiten des Voglerschen harmonischen Systems zu demonstrieren. Mit diesem gegen das Bild von Bach als "größtem Harmoniker aller Zeiten" gerichteten Angriff verzichtet Vogler auf das Ideal der "Purity" und modifiziert nicht bloß die Bachschen Vorlagen, sondern schafft eigentlich neue Sätze, die dennoch weiterhin auf die Prinzipien seines Choral-Systems zurückzuführen sind.

Soweit die Interpretation Graves, die nachfolgend ergänzt und in einigen Punkten modifiziert werden soll.

Aus einem in der "Musikalischen Real-Zeitung" abgedruckten Briefwechsel zwischen dem Pfarrer Christmann und dem Vogler-Apologeten Justin Heinrich Knecht geht hervor, daß Vogler sich spätestens seit Ende der 70er Jahre mit Fragen der Choralaussetzung beschäftigt hat<sup>11</sup>. Dabei trennt er von Anfang an den Choralstil vom übrigen Kirchenstil. Vom "ächten Kirchenstyl" ist, wie Vogler 1781 im Artikel "Choral" der "Deutschen Encyclopädie" schreibt, "das Choralgesang noch himmelweit unterschieden"<sup>12</sup>. Das Eigentliche des Chorals bestehe "in seinen Tonarten", die von jenen der Figuralmusik "unendlich verschieden" seien, "weil die Modulation, d.i. die Ausweichung eine ganz andere ist". Es bleibt zunächst bei solchen, für die zeitgenössische Situation typischen, vagen Forderungen nach adäquater Behandlung der Kirchentonarten.

1789 veröffentlicht Vogler dann in Stockholm seine "Organisten-Schule"<sup>13</sup>, in der er durch Umarbeitungen von Chorälen aus einer schwedischen Sammlung sein neues "Choral-System" demonstriert. Zwei Jahre später erscheint die deutsche Fassung des Choral-Systems, das nach zahlreichen Vorankündigungen u.a. beweisen sollte, "dass weder die Bache noch Kirnberger oder Graun gewusst haben, was Choral sey"<sup>14</sup>.

Den Ausgangspunkt dieses Werkes bildet der ausführliche Bericht Voglers über seine Reisen nach Griechenland und Nordafrika. Die Wiederentdeckung ursprünglicher Formen und Tonleitern in den mündlich überlieferten einstimmigen Gesängen dieser Völker wird für Vogler zum Anlaß einer rigorosen Reinigung der nun als "verfälscht" erkannten Choral-melodien von allen zusätzlichen Vorzeichen und Zusatztönen. Analog zur Wiederherstellung des "einfachen ursprünglichen Gesangs"<sup>15</sup> fordert Vogler eine den Charakter dieser Gesänge bewahrende Harmonisierung, die "von aller anderen Gattung Musiken" gesondert sein müsse<sup>16</sup>. Das Hauptcharakteristikum des Chorals ist für ihn, daß die "Melodie nicht von der Harmonie abhängt"<sup>17</sup>. Diese Forderung gewinnt ihre volle Bedeutung erst im Lichte der Voglerschen Harmonielehre: In der dur-molltonalen Harmonik leitet Vogler die Tonleiter, aus der sich die Melodie erst bildet, aus den Quint-Terz-Verhältnissen ab und setzt die Leiter aus den Akkorden der Tonika, der Ober- und Unterquinte zusammen<sup>18</sup>. Umgekehrt kommt so jedem Ton der Tonleiter latent eine harmonische Funktion zu, die er in einem nach Verwandtschaftsgraden der Akkorde, also funktional, geordneten System einnehmen kann. Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung kann die Bedeutung dieser zunächst simpel erscheinenden Tatsache für Voglers harmonisches System nicht näher erläutert werden<sup>19</sup>; für die von der Harmonie unabhängige Choralmelodie ergibt sich danach aber die Folgerung, daß dem einzelnen Ton seine funktionale Qualität fehlt, daß also, wie Vogler es ausdrückt, die "Tonfolge der zu(r) Melodie passenden Hauptklänge keineswegs vom Hauptton abhängt"<sup>20</sup>. Damit ist prinzipiell der Weg zu einer funktions-

freien Harmonisierung geebnet.

Inwiefern diese "zweifache Unabhängigkeit"<sup>21</sup> - die der Melodie von der Harmonie, die der Akkordfolge vom "Hauptton" - die Choralbegleitung von der "musikalischen" Begleitung unterscheidet, demonstriert Vogler am Beispiel der phrygischen Leiter<sup>22</sup> (siehe Beispiel 1). Dabei wird jedoch die scheinbar völlige Freiheit der Akkordfolge durch eine Reihe von Regeln eingeschränkt<sup>23</sup>, wonach u.a. möglichst nur leitereigene Akkorde verwendet, Anfangstöne grundtönig oder im Einklang, Zeilenenden nur mit Oktave oder Quinte in der Oberstimme harmonisiert werden sollen. Reminiszenzen an die funktionale Harmonik sollen durch das Verbot der Terz eines Akkordes als Melodieton am Ende eines Verses, das Verbot zweier entscheidender Durakkorde in der Abschnittskadenz und den Verzicht auf die sogenannte "Unterhaltungs-Siebente", d.h. den deutlich Dominantcharakter im Sinne der Dur-Molltonalität vermittelnden Dominantseptakkord ausgeschaltet werden. Das Einführen zusätzlicher Akzidentien ist nur erlaubt, um am Abschnittsende Akkorde "schlußfallmäßig" zu machen und betrifft immer die Erhöhung der Terz in den Begleitstimmen. Diese Schlußfälle dürfen nicht im Sinne einer dur-molltonalen Kadenz aufgefaßt werden, denn nur ein einziger Akkord bestimmt hier jeweils die "Tonleitung", wo sonst Ausgangs- und Zielakkord durch die vermittelnde Dominante in ein aufeinander bezogenes Verhältnis gesetzt werden<sup>24</sup>. In diesem Sinne sind auch die Schlußfälle der Voglerschen Tabelle I zu verstehen, die hier nicht näher erläutert werden sollen.

Alle weiteren Regeln ergeben sich aus der Übernahme des Kirchenstil-Ideals: die häufige Verwendung von Mollakkorden, das Verbot "muthwilliger Ausweichungen" und "aufbrausender Schlußfälle", die Forderung nach "Bindungen, Aufhaltungen und Verkettungen von Uebelklängen"<sup>25</sup>.

Um seine Theorie "durch praktische Verbesserungen und Umarbeitungen noch anschaulicher zu machen"<sup>26</sup>, greift Vogler auf zwei Beispiele seiner schwedischen "Organisten-Schule", sowie fünf Choräle Bachs zurück<sup>27</sup>. Im folgenden sollen nur einige der kritischen Anmerkungen Voglers zu den Bachschen Beispielen in der dorischen und phrygischen Tonart referiert werden<sup>28</sup> (siehe Beispiel 2). Voglers Argumente sind im übrigen nicht nur aus dem Choral-System abgeleitet, sondern basieren auch auf allgemein satztechnischen und musikalisch-praktischen Gründen.

Im Sinne des Choral-Systems wird zunächst der cantus firmus von allen fremden Zusätzen "gereinigt" (Zwischennoten, Verzierungen, eventuelle Akzidentien, etwa "fis" im letzten Takt des dorischen Beispiels). Der als Pedalstimme aufgefaßte Baß wird weitgehend von den "holpernden", "andachtstörenden" Zwischennoten befreit - hier wird Voglers Mißverständnis der Choralsätze als "praktischer Orgelbegleitung" deutlich, auf das wenig später Gerber<sup>29</sup> und danach Hilgenfeldt<sup>30</sup> und Spitta<sup>31</sup> hinwiesen.

Mit besonderer Härte greift Vogler die als Terz harmonisierten Versenden an, darunter vor allem den Schluß des dorischen Chorals in der Dominante des für Vogler leiterfremden g-Moll und die ionische Harmonisierung des phrygischen "O Haupt voll Blut und Wunden". Kritisiert wird außerdem die mit zwei Durakkorden gebildete Kadenz im "luxuriösesten Theater-Stil" (vgl. phrygisch I, T. 10), ferner die willkürliche Einführung von Akzidentien, besonders der nach Vogler gänzlich verbotenen (nicht schlußfallmäßigen) Erniedrigungszeichen und die choralwidrige Verwendung von Sechzehnteln in den Mittelstimmen.

Der überwiegende Teil der Kritik bezieht sich aber auf satztechnische Fragen, die eigentlich unabhängig vom Choral-System sind. Abgesehen von den Verstößen gegen das Gebot stufenweiser Auflösung von Dissonanzen (etwa dorisch T. 6: b-g, phrygisch I, T.

7: b-cis) oder den vergeblich verborgenen Quint- und Oktavparallelen (phrygisch I, T. 2, 11/12 u. II, T. 1) bzw. den falsch gebrauchten Durchgangsdissonanzen (phrygisch II, T. 7 stoßen im Baß zwei durchgehende dissonante Töne aufeinander), richtet sich Voglers Augenmerk vor allem auf das Verhältnis der Mittelstimmen zu den äußeren Stimmen und auf die Führung der Einzelstimmen. Daß Bach hier "unharmonische Querstände" (dorisch T. 11 Sopran-Alt) und "harte Sprünge" verwendet (dorisch T. 10 Baß, phrygisch I, T. 7 Baß) oder in "erbärmlich nackten Vierten-Verhältnissen" fortschreitet (dorisch T. 10 Alt-Tenor), deutet für Vogler ebenso auf eine gezwungene Stimmführung wie die zahllosen "auffallenden Zwischenklänge", d.h. die im Verhältnis zu den Außenstimmen dissonanten Durchgangsnoten (vgl. etwa dorisch Auftakt Tenor-Baß u. T. 2 Tenor). Vogler wünscht dagegen solche Zwischenklänge, "die zur Harmonie gerechnet werden können", was vielfach zur Folge hat, daß in seinen Verbesserungen Durchgänge in zwei Stimmen gleichzeitig auftreten, so daß sich auch die Funktion des Akkordes ändert (vgl. Anfang phrygisch). Damit wird die Stufenfolge dichter und der Zusammenhang zweier im Abstand von Vierteln benachbarter Akkorde freier. Voglers Verbesserungen entsprechen im wesentlichen seinen Forderungen, wenn auch vereinzelt, sogar in der Melodie, die verbotene Unterhaltungs-Septime auftritt (vgl. etwa die Verbesserung des phrygischen Chorals, T. 1 u. 11).

Mit seiner fast 18seitigen Kritik der Bachchoräle will Vogler also nicht nur zeigen, wie "der erste Harmonist seiner Zeit, und aller Zeiten" die Kirchentonalarten habe "wegwischen" wollen<sup>32</sup>, sondern er greift ausdrücklich C.Ph.E. Bachs Vorrede zum ersten Band der Ausgabe von 1784 an, in der dieser die "besondere Einrichtung der Harmonie und das natürlich fließende der Mittelstimmen" hervorhebt und die Choräle als "vortreffliche Muster der Setzkunst" empfiehlt<sup>33</sup>.

Daß Vogler dabei seine Argumentation sogar künstlich unterstützt, ist seinen Kritikern entgangen. Wenn er im Choral-System zu den beiden phrygischen Beispielen bemerkt, er habe sie aus vier Bearbeitungen Bachs "zusammen gezogen"<sup>34</sup>, so ist dies wörtlich zu verstehen. In geschickter Weise sucht er aus den Chorälen Nr. 21, 74, 80 und 89 die Abschnitte aus, die seiner Kritik entgegen kommen und stellt sie neu zusammen<sup>35</sup>. Dadurch ergeben sich zum Teil zusätzliche Kritikmöglichkeiten: So kommt die Terzenfolge zwischen Sopran und Alt in Takt 7/8 des zweiten Satzes erst durch Voglers Zusammenstellung zustande, der kritisierte Kontrast von g-Moll nach der "theatermäßigen" G-Dur-Kadenz in Takt 10/11 ebenso und im ersten Choral ist nur deshalb kein einziges "e" als Oktave harmonisiert, weil der Schlußabschnitt des Chorals ersetzt wurde. Hier zeigen sich die scharlatanhaften Züge Voglers, den man aber in ähnlicher Weise behandelte, wenn man etwa in einer zeitgenössischen Kritik eine ausdrücklich dur-molltonal harmonisierte neue Melodie aus dem Anhang des Choral-Systems als Beispiel für die inkonsequente Anwendung seiner Choral-Regeln abdruckte<sup>36</sup>.

Wenn man von diesen Verbesserungen aus die Umarbeitungen von 1780 betrachtet, so fällt auf, daß die Angriffsrichtung im Grunde die gleiche ist. Vogler hatte seinen Berliner Opponenten Kirnberger bereits durch die "verbessernde" Umarbeitung eines Liedes angegriffen<sup>37</sup> und wollte nun als Antwort auf die rein polemische Berliner Rezension seiner "Kuhpfälzischen Tonschule"<sup>38</sup> "aufklärend" und "den Tonschülern zur Belehrung" die Schwächen der Kirnbergerschen "Kunst des reinen Satzes" aufzeigen<sup>39</sup>. Neben der Verwendung des Chorals als vierstimmiger Satzübung<sup>40</sup> rügt Vogler dabei auch die einseitige Auswahl von Beispielen, unter denen italienische Meister gänzlich fehlten<sup>41</sup>, insbesondere aber wendet er sich gegen die Erklärung Bachs zum Musterkomponisten: "Es fiel noch keinem ein, dem verehrungswürdigen alten Sebastian Bach die Verdienste eines

großen Organisten strittig zu machen. Daß aber Herr Kirnberger ihn zum Muster der Behandlung der Choraltonarten hersetzt, darin glauben nicht wir, daß er wohl gewählt habe<sup>42</sup>.

Die nachfolgenden Verbesserungen Voglers haben dann aber mit einer adäquaten Behandlung des mixolydischen ersten und dorischen bzw. phrygischen zweiten Chorals im Sinne des späteren Choral-Systems nicht das Geringste zu tun. Abgesehen von dem bei Grave abgedruckten ersten Vers von "Das alte Jahr vergangen ist", in dem Vogler die weitläufigen Ausweichungen Bachs kritisiert und seine Verbesserung als "Reinigung" des Satzes erscheinen mag<sup>43</sup>, hat so gut wie keine Regel des Choral-Systems hier Anwendung gefunden. Man begegnet sowohl Terzschlüssen als auch frei eingeführten Akzidentien, darunter Erniedrigungszeichen (2. Choral, 4. Vers), daneben sogar gegenüber Bach stärker ausgezierten Ober- und Mittelstimmen, durchgehender Achtelbewegung im Baß, zahlreichen Unterhaltungsseptimen (allerdings nur in den Begleitstimmen) u.v.m. Die Choräle verwenden lediglich im Sinne des allgemeineren Kirchenstil-Ideals vermehrt Moll-Akkorde und sind mit zahlreichen Überbindungen versehen, die einen durchgehenden Achtel-Puls zur Folge haben.

Die eigentliche Kritik Voglers ist aber auch hier satztechnischer Art und nach den Regeln seiner "Kührpfälzischen Tonschule" zu verstehen, auf die er mehrfach hinweist<sup>44</sup>. Doch folgt seine Verbesserung vielfach nicht den eigenen Richtlinien, so daß man die angeblichen Fehler Bachs oft wenige Zeilen später bei Vogler selbst findet. Die verbotene Folge zweier benachbarter Akkorde mit gleicher Terz und Quinte (abgesehen von der Folge S-D) etwa G-F am Anfang oder d-e in T. 1 des ersten Chorals, begegnet bei Vogler im dritten und vierten Vers. (Im Choral-System hat er diese Folge später in begründeten Fällen erlaubt, da es mit dem Charakter der alten Psalmodie zusammenhänge, "daß eine ganz ungewöhnliche Stufenreihe von Harmonien vorkommen muß, wo dem Harmonisten keine freie Wahl mehr bleibt"<sup>45</sup>.) Neben dem erwähnten Widerspruch zwischen freier Akzidentienverwendung im vierten Vers des zweiten Chorals und deren Kritik in Bachs erstem Vers, findet sich im gleichen ersten Vers bei Vogler die Vermeidung von Oktavparallelen in einer bei Bach beanstandeten Weise (Takt 1 zu T. 2: Sopran-Tenor). Eine angeblich "gedrängte Harmonienfolge" (2. Choral, 2. Vers) tritt auch bei Vogler mehrfach auf und wird nur durch die beschönigende Notation der Hauptklänge verdeckt.

Da die beanstandeten rein satztechnischen Fehler im wesentlichen mit den im Choral-System kritisierten übereinstimmen, erübrigt sich hier eine weitere Erörterung. Hingewiesen sei aber noch auf die hier schon gültige Bemerkung Voglers, daß "diejenigen Zwischenklänge, die zur Harmonie gerechnet werden können" besser seien "als jene die mit einem Gegner dissonierend auftreten"<sup>46</sup>. In diesem Sinne werden die Achtel der Melodiestimme meist ausharmonisiert bzw. finden sich oft Durchgänge simultan in zwei bis drei Stimmen.

Ziel der Umarbeitungen Voglers von 1780 ist also lediglich satztechnische Richtigkeit verbunden mit Kirchenstil-Idiomatik und ein Angriff auf Bach als Modell vierstimmiger Satzkunst, jedoch keineswegs eine choralgerechte Behandlung der Kirchen-tonarten im Sinne des Choral-Systems.

Betrachtet man nun die Verbesserungen von 1810 im Lichte des 1800 gedruckten Choral-Systems, so scheint sich die Meinung einiger Autoren zu bestätigen, die einen Widerspruch zwischen Voglers Theorie und seiner Praxis entdecken wollen<sup>47</sup>.

Von den spezifischen Regeln des Choral-Systems findet lediglich das Verbot der Terzschlüsse konsequente Anwendung und Sechzehntel-Verzierungen im c.f. werden als "der Natur des Chorals widerstrebend"<sup>48</sup> gerügt. Dem früheren System widersprechen aber u.a.

die Achtelzwichennoten im c.f. und -durchgänge im Baß, die Verwendung punktierter Werte auch im c.f., die unchoralmäßige Folge zweier Durakkorde vor Abschnittskadenzen und vor allem die nicht schlußfallmäßige Verwendung zahlloser Akzidentien, besonders der vorher verbotenen Erniedrigungszeichen. Der Choralsatz wird in einer manchmal fast "abenteuerlich" scheinenden Weise durch-chromatisiert (siehe Beispiel 3).

Diese Widersprüche werfen die Frage nach dem Zweck dieser Bearbeitung auf und damit die Frage, ob sie wirklich nach den Maßstäben des Choral-Systems gemessen werden dürfen.

Wenn man Carl Maria von Webers Zergliederung dieser Choräle hinzuzieht, in der im übrigen nicht einmal der Modus der einzelnen Choräle angegeben wird, zeigt sich auch darin wieder eine fast ausschließlich satztechnisch begründete Kritik an Bach, in der vor allem "übel zusammentreffende Durchgänge"<sup>49</sup> und "ein steifes Begegnen der Stimmen"<sup>50</sup> bemängelt werden, so daß der Eindruck entsteht, "dass Bach oft um den Gang einzelner Stimmen zu erhalten, die Harmonie opferte"<sup>51</sup>. Bei Vogler lobt Weber dagegen die "größere Mannichfaltigkeit"<sup>52</sup>, die Vielfalt der Schlußfälle und den "ungemeinen Reichtum der Harmonie"<sup>53</sup>. Daß Weber hiermit die Intention Voglers richtig umschreibt, beweist eine Abschrift seiner Zergliederung von der Hand seines Zimmergenossen Gänsbacher, die Vogler selbst nachträglich korrigiert und ergänzt hat<sup>54</sup>. Die in den späteren Druck übernommenen Anmerkungen Voglers verstärken, wenn auch nur geringfügig, die bei Weber beobachtete Tendenz, die Besonderheiten der Harmonik Voglers herauszustellen. In diesem Sinne formuliert Weber auch seine Einleitung. Bach habe, ohne das System Vogelscher Umwendungen zu kennen, "solche reichhaltige Harmoniefolgen erfunden ..., in welcher Mannichfaltigkeit Er alle seine Zeitgenossen übertraf; aber dass durch ihn alle Harmoniekenntniss erschöpft seyn sollte - ist wirklich eine gewagte Behauptung, und schon durch Vogler's Arbeiten hinlänglich widerlegt"<sup>55</sup>. Vogler biete in seinen Werken "der Harmonie ein ungleich grösseres Feld der Mannichfaltigkeit"<sup>56</sup>.

Daß diese Umarbeitungen zeigen sollten, wie Vogler "den Harmoniker Bach in seiner harmonischen Komplexität überhole"<sup>57</sup>, beweisen auch die Besprechungen Gottfried Webers, der im übrigen mit Carl Maria von Weber über dessen Zergliederungen korrespondierte<sup>58</sup> und von dessen Hand nach Jähns auch die siebte Zergliederung im verschollenen Entwurf Webers stammte<sup>59</sup>. Gottfried Weber schreibt in den "Privilegierten gemeinnützigen Unterhaltungsblättern": "Was kann interessanter seyn, als ... die beyden gelehrtesten Harmoniker verschiedener Zeitalter so im Wettstreite zu sehen, und die Fortschritte zu beobachten, welche die Kunst seit jener Epoche gemacht hat"<sup>60</sup>. Wenn Gottfried Weber Voglers "Fluß der Stimmführung" und die "Unerforschlichkeit seiner Harmonienwendungen" lobt und die Arbeit insbesondere der "gelehrt-musikalischen Welt" empfiehlt<sup>61</sup>, macht dies deutlich, daß es sich hier nicht um Musterbeispiele im kirchentonalen Choralsatz, sondern um Muster eines harmonisch durchgearbeiteten vierstimmigen Satzes handeln soll. Die dabei von Vogler nach dem System seiner Harmonielehre demonstrierten Möglichkeiten mögen überraschen, sind aber in diesem System selbst angelegt und für Voglers harmonische Sprache nicht ungewöhnlich<sup>62</sup>. Da er sämtliche Möglichkeiten einer Zusammensetzung des Dreiklangs, u.U. ergänzt durch die verschiedenen Septimen, theoretisch erfaßt hat, lassen sich eigentlich alle vorhandenen Akkorde und deren Funktion, d.h. deren Auflösungs-tendenz, bestimmen. Nur die Häufung harmonischer Schwierigkeiten auf engstem Raum geht über das sonst übliche Maß hinaus, denn durch die nach Vogler fehlende funktionale Ordnung der Abschnitte innerhalb eines Choralsatzes fällt hier die sonst nötige Einschränkung des Akkordvorrates weitgehend weg<sup>63</sup>, so daß eine durchchromatisierte, gleitende Harmonik entsteht, die "spätromantisch" anmutet<sup>64</sup>. Nur in wenigen Einzelfällen finden sich durch die zahlreichen Überbindungen und verspäteten Dissonanzauf-

lösungen auch Akkordfortschreitungen, die nicht zwingend im Sinne des Voglerschen Systems sind.

Die vorstehenden Beobachtungen sollten zeigen, daß die Bach-Verbesserungen Voglers nicht unter dem übergeordneten Aspekt der Regeln des Choral-Systems bewertet werden dürfen, sondern unter dem einheitlichen Gesichtspunkt der Angriffe gegen den Meister des vierstimmigen Satzes und "größten Harmoniker aller Zeiten" zu sehen sind. (Ein Angriff gegen Bachs Choräle als Beispiele des kirchentonalen Choral-satzes findet sich nur im Choral-System.) Es ist aber nicht Bach selbst, den Vogler jeweils kritisiert - bei Vogler findet sich immerhin auch der Satz: Bachs Werke seien "eine Musterkarte für Tonforscher, man kann nicht genug seine Wendungen bewundern, es kommen mitunter solche Ausflüchte vor, womit er sich durcharbeitet und woran Niemand gedacht hatte"<sup>65</sup> - sondern es ist dessen Erhebung zu einem blind verehrten Muster der Komposition. Diese Art von Autorität aber setze "das Gehirn auf Pension"; - man mache der Kirche die Unfehlbarkeit streitig, räume sie aber dem Organisten ein. - "Nein! Madame Autorität muß ... unter Konvulsionen den Geist aufgeben"<sup>66</sup>. Vogler schließt sein Choral-System mit den Worten: "Hört! (Musiken) Seht! (Partituren) Fühlt! (Wirkungen) und d e n k t !"<sup>67</sup>

#### Anmerkungen

- 1) Vgl. hierzu beispielsweise Hertha Schweiger, Abbé G.J. Vogler's Orgellehre. Ein Beitrag zur Klanggeschichte der frühromantischen Orgel, Diss. Wien, Wien 1938, S. 37-41 oder Karl Emil von Schafhäütl, Abt Georg Joseph Vogler, Augsburg 1888, Reprint Hildesheim 1979, S. 21-26.
- 2) Mozart in einem Brief an seinen Vater vom 4. November 1777: "Vogler ... ist ein e(len)der Musickalischer spaß=macher. ein Mensch der sich recht viell einbildet und nicht viell kann". Vgl. W.A. Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt u. erläutert von Wilhelm A. Bauer u. Otto Erich Deutsch, Bd. 2, Kassel etc. 1962, Nr. 363, Zeile 53f. Daneben finden sich in Mozarts Briefen weitere, meist negative, Aussagen über Vogler. Sehr viel vorsichtiger äußert sich der Vater über Vogler, vgl. u.a. Brief Nr. 365, Zeile 12ff. u. 28f. S. dazu auch Otto Jahn, W.A. Mozart, Leipzig, 1856-1859, Bd. 2, S. 113ff.
- 3) Die "Verbesserungen" finden sich in folgenden Veröffentlichungen Voglers:
  - Beispiele einer gründlichen und gemeinnützigen musikalischen Recension über des Herrn Kirnberger Kunst des reinen Satzes in der Musik, in: Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, 3. Jg. (1780/81), 7.-9. Lieferung, Reprint Hildesheim 1974, Bd. 3, S. 257-288; Notenbeispiele in Bd. 4, S. 441-442.
  - Abt Vogler's Choral-System, Kopenhagen 1800, S. 53-70; Notenbeispiele Tafel I-IV.
  - Zwölf Choräle von Sebastian Bach, umgearbeitet von Vogler, zergliedert von Carl Maria von Weber, Leipzig, bei C.F. Peters (Bureau de Musique), Pl. Nr. 834 (1810).
- 4) Die "Verbesserungen" der einzelnen Versetten von Pergolesis "Stabat Mater" finden sich verteilt auf alle drei Jahrgänge der Betrachtungen der Mannheimer Tonschule.
- 5) Verbesserung der Forkel'schen Veränderungen über das Englische Volkslied God save the King. Nebst acht Kupfertafeln. Kontrapunktische Bearbeitung des Englischen Volkslieds God save the King, Frankfurt/Main 1793.

- 6) Vgl. u.a. Artikel "Vogler" in Hermann Mendel u. August Reissmann, Musikalisches Conversations-Lexikon, Bd. 11, Berlin 1879, S. 137 u. Philipp Spitta, Joh. Seb. Bach, Bd. 2, Leipzig 2/1916, S. 614/615, Anm. 73.
- 7) Adolph Bernhard Marx, Die Lehre von der musikalischen Komposition, Erster Theil, Anhang U: Höherer Choralstyl, Leipzig 8/1875, S. 580-584. Zwar bezeichnet Marx das Unternehmen Voglers als "unbedacht" und "unberechtigt" und kritisiert heftig dessen "choralwidrige, schlüpfige Behandlung" des c.f. sowie das "Tongewühl voll unstäter Hin- und Hergänge", schreibt aber zum Abschluß: "Doch - bei dem Allen wird man Vogler's sauber und sorgsam geführte Arbeit nach Bach mit Antheil und Nützen aufnehmen, wenn er auch im Vorhaben und gegen solchen Meister unterliegen musste".
- 8) Leo Söhner, Die Geschichte der Begleitung des gregorianischen Chorals in Deutschland vornehmlich im 18. Jahrhundert, Augsburg 1931, S. 119-122.
- 9) Floyd K. Grave, Abbé Vogler and the Bach Legacy, in: Eighteenth-Century Studies XIII/2 (Winter 1979/80), S. 119-141.
- 10) Vgl. ebd., S. 121.
- 11) Johann Friedrich Christmann, Fragen und Zweifel jedem Tongelehrten zu beliebiger Beantwortung in unsern Realzeitungsblättern empfohlen, in: Musikalische Real-Zeitung vom 9. Dezember 1789, Sp. 391 erwähnt einen "Aufsatz über die ganze Lehr vom Choral", den Vogler ihm schon 1787 gezeigt habe, der aber leider nie erschienen sei. Kurze Zeit später bezeichnet Justin Heinrich Knecht diesen Aufsatz als "möglicherweise verloren", vgl. Musikalische Real-Zeitung, 26. Mai 1790, Sp. 166f. Schließlich stellt Vogler selbst in einem Brief aus London klar, daß die seinerzeit nicht gedruckte "Abhandlung über die griechischen Tonarten" keineswegs verloren sei und "der Welt nicht vorenthalten bleiben soll(e)", vgl. Musikalische Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft vom 21. Juni 1790, Sp.20.
- 12) Deutsche Encyclopädie oder allgem. Realwörterbuch aller Künste und Wissenschaften, Bd. 5, Frankfurt/Main 1781, S. 544.
- 13) Organist-Schola, 1. Teil, Stockholm 1798. Dem Verfasser stand leider nur ein Exemplar der dänischen Übersetzung (Kopenhagen 1800) zur Verfügung.
- 14) Vgl. LAMZ 1. Jg. (1798/99), Intelligenz-Blatt Nr. XVIII, September 1799, Sp. 94-95.
- 15) Vgl. Choral-System, a.a.O., S. 26ff., insbesondere S. 37-38.
- 16) Ebd., S. 22.
- 17) Ebd., S. 38.
- 18) Dieser Vorgang und dessen Stellenwert in Voglers Harmonielehre ist am kürzesten und klarsten beschrieben im Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß, nach den Grundsätzen der Mannheimer Tonschule, Prag 1802 (die sogenannte "Prager Tonschule"), vgl. S. 36ff.
- 19) Zu Voglers Harmonielehre und deren Bedeutung vgl. Helmut Kreitz, Abbé Georg Joseph Vogler als Musiktheoretiker, Diss. Saarbrücken, 1957 und Joachim Veit, Die Sinfonien Franz Danzis und die Theorie des Abbé Vogler. Beiträge zu einer stilkritischen Untersuchung der Spätmannheimer Sinfonie, Magisterarbeit Detmold-Paderborn, 1983.
- 20) Choral-System, a.a.O., S. 38.

- 21) Ebd.
- 22) Vgl. Notenbeispiele zum Choral-System, Tafel I.
- 23) Zum folgenden vgl. Choral-System, S. 42ff.
- 24) Vgl. dazu Handbuch der Harmonielehre, Prag 1802, a.a.O., S. 53: "Aber beim Choral, wo keine harmonische Schlußkunst, sondern nur ein von der Harmonie unabhängiger Gesang, eine selbständige melodische Tonreihe, entscheidet, muß eine einzige schlußfallmässige Harmonie die ganze Tonleitung bestimmen. Dieses ist hier der Fall, wo nach F-Harmonie... der fünfte Ton E mit groser Dritten gis für den Hauptton entscheidet, ohne eine mehr allmälige Tonleitung voraus geschickt zu haben."
- 25) Choral-System, S. 42-43.
- 26) Ebd., S. 53.
- 27) Vgl. ebd., S. 53-78, dazu Notenbeispiele Tafel II-IV.
- 28) Zu den folgenden, nicht einzeln nachgewiesenen Zitaten vgl. Choral-System, S. 53-68.
- 29) Ernst Ludwig Gerber, Noch etwas über den Choralgesang und dessen Begleitung mit der Orgel, in: LAMZ 12. Jg. (1810), Sp. 433.
- 30) C.L. Hilgenfeldt, Johann Sebastian Bach's Leben, Wirken und Werke, Leipzig 1850, S. 109.
- 31) Philipp Spitta, Joh. Seb. Bach, 2. Bd., zitiert nach der 2. Auflage Leipzig 1916, S. 614/615, Anm. 73.
- 32) Choral-System, S. 59.
- 33) Ebd., S. 56.
- 34) Ebd., S. 58.
- 35) Das erste phrygische Beispiel setzt sich aus Nr. 21 (T. 1-8), Nr. 89 (T. 9-10, jeweils mit Auftakt) und Nr. 74 (T. 10-12) zusammen, das zweite aus Nr. 89 (T. 1-4, Schlußbildung analog Nr. 21; T. 5-6 u. T. 11-12), Nr. 80 (T. 7 erste Hälfte mit Auftakt u. T. 9-10) und Nr. 74 (T. 7 zweite Hälfte u. T. 8).
- 36) LAMZ 2. Jg. (1799/1800), Sp. 443-446. Vgl. dazu Voglers Stellungnahme, ebd., Intelligenz-Blatt Nr. XIV, Juni 1800, Sp. 60-61.
- 37) Vgl. Voglers Umarbeitung von Kirnbergers "Lied nach dem Frieden" in: Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, 2. Jg. (1779/80), 11. u. 12. Lieferung, a.a.O., Bd. 2, S. 356-378.
- 38) Diese anonyme Rezension aus der Berliner Litteratur- und Theater-Zeitung hat Vogler in seinen Betrachtungen der Mannheimer Tonschule vollständig abgedruckt, vgl. Bd. 2, a.a.O., S. 196-206.
- 39) Betrachtungen, 3. Jg., a.a.O., Bd. 3, S. 258-260.
- 40) Ebd., S. 276-277.
- 41) Ebd., S. 275-276.

- 42) Ebd., S. 280-281.
- 43) Vgl. Grave, a.a.O., S. 125-128.
- 44) Vgl. Betrachtungen, 3. Jg., a.a.O., Bd. 3, S. 281, 283 u. 284.
- 45) Choral-System, S. 48. Dennoch bleibt diese Akkordfolge für Vogler "unschön": die Harmonienfolge d-e im ersten Takt des dorischen Beispiels von Bach bedürfe "keiner Ahndung eines Meisters", ebd., S. 55.
- 46) Betrachtungen, 3. Jg., a.a.O., Bd. 3, S. 285.
- 47) Vgl. Leo Söhner, a.a.O., S. 120. Karl Gustav Fellerer, Beiträge zur Choralbegleitung und Choralverarbeitung in der Orgelmusik des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts, Straßburg 1932, S. 62 spricht lediglich davon, daß die Beispiele in Voglers Choral-System "harmonisch einfach und im Satz durchaus noch nicht so kompliziert wie die 10 Jahre später erschienenen Verbesserungen Bachs" seien.
- 48) Vgl. Webers Zergliederung, a.a.O., Sp. 5.
- 49) Ebd., Sp. 4.
- 50) Ebd., Sp. 7.
- 51) Ebd., Sp. 5.
- 52) Einleitung, Sp. 2.
- 53) Zergliederung, Sp. 4.
- 54) Hessische Landes- u. Hochschulbibliothek Darmstadt, Hs. 4233/1. Die Handschrift war irrtümlich C.M. v. Weber zugewiesen, die Anmerkungen stammen nicht von Franz Anton Weber, sondern von Voglers Hand. Vogler hat auch die Notenbeispiele (Mus. ms. 1300) nachträglich korrigiert.
- 55) Einleitung, a.a.O., Sp. 2.
- 56) Ebd.
- 57) Vgl. Grave, a.a.O., S. 137.
- 58) Vgl. Carl Maria von Weber, Briefe an Gottfried Weber. Hrsg. v. Werner Bollert u. Arno Lemke, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1972, S. 11-12, 20, 22, 30 u. 33.
- 59) Friedrich Wilhelm Jähns, Carl Maria von Weber in seinen Werken, Berlin 1871, S. 454: "Im Concept Carl Maria's steht die Bemerkung zu Choral VII von Gottfried Weber's, die zu IX zum grösseren Theile, und die zu X gänzlich von Vogler's Hand geschrieben." Über Webers Originalmanuskript, das dem Verf. während der Drucklegung zugänglich wurde, soll gelegentlich an anderer Stelle berichtet werden.
- 60) Privilegierte gemeinnützige Unterhaltungsblätter, 6. Jg., Nr. 17 vom 17.4.1811, Sp. 136.
- 61) Ebd., Sp. 136. Vgl. auch Gottfried Webers Besprechung im Allgemeinen Anzeiger der Deutschen, 2. Bd., Nummer 183, 12. Juli 1811, Sp. 2025-2027, wo er Voglers "unnachahmliche Gewandtheit in Auffindung neuer Harmonienfolgen und die Abrundung seiner



Tab. II.—J.S. Bach: dorisch (Mit Fried und Freud)....

*Dorische Tonart.*

*Verbesserung.*

Ⓞ Vogler: dorisch (Verb.)

J.S. Bach: phrygisch I (O Haupt voll Blut u. Wunden/Herzlich tut mich verl.)

*Phrygische Tonart.*

*Verbesserung.*

J.S. Bach: phrygisch II

G.J. Vogler: phrygisch (Verb.)

*Verbesserung.*

Tab. III.

## No. 6. Nun lob' mein' Seel' den Herren. VOGLER.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11  
12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22  
23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34  
35 36 37 38 39 40 41 42 43 44