Florian Edler

Carl Maria von Webers und Giacomo Meyerbeers Rezeption der Choralsatzlehre Georg Joseph Voglers

Urteile über Georg Joseph Vogler als Musiktheoretiker fallen seit dessen Lebzeiten negativ zumeist dann aus, wenn die Stimmigkeit seiner Theorien, ihre Allgemeingültigkeit und Freiheit von Widersprüchen im Fokus stehen. Reflexionen über deren Originalität und Strahlkraft im Hinblick auf spätere kompositorische und ästhetische Entwicklungen führen eher zu positiven Einschätzungen. Die im Folgenden erörterte Frage, inwieweit die Choralsatzlehre Voglers, die in dessen theoretischem Œuvre einen gesonderten und wegen der implizierten Bach-Kritik vielfach abschätzig beurteilten Teilbereich bildet, eine Wirkung auf das 19. Jahrhundert und namentlich auf Giacomo Meyerbeer und Carl Maria von Weber ausübte, wurde bislang nur in Ansätzen thematisiert.

Da bereits mehrere zusammenfassende Darstellungen der Choralsatzlehre vorliegen,[1] werden hier allein solche Aspekte erörtert, die für deren Rezeption wesentlich sind. Vogler setzte sich in drei Publikationen kritisch mit dem Choralsatz Johann Sebastian Bachs auseinander. Im 1780 erschienenen dritten Band der *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* regt er eine am Paradigma des Palestrina-Stils ausgerichtete Harmonisierung an und stellt Bach als »Modell vierstimmiger Setzkunst« in Frage.[2] Erst im 1800 publizierten *Choral-System* fordert er darüber hinaus eine Zugrundelegung der alten Tonarten. 1810 konfrontiert er zwölf Bach-Choräle mit eigenen Sätzen, die Prinzipien des *Choral-Systems* aufgreifen, sich teilweise aber von ihnen lösen.

Die Grundlage der Vogler'schen Choralsatzlehre bildet in den Jahren der Schülerschaft Webers und Meyerbeers[3] der im *Choral-System* verfolgte Ansatz.[4] Die zentrale

1 Floyd K. Grave: Abbé Vogler and the Bach Legacy, in: *Eighteenth-Century Studies* 13 (1979/80), S. 119–141, bes. S. 128–134; Joachim Veit: Abt Voglers »Verbesserungen« Bachscher Choräle, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bach – Händel – Schütz. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985*, hg. von Dietrich Berke und Dorothee Hanemann, Kassel u. a. 1987, Bd. 1, S. 500–512; Robert Lang: »Eine neue ungekannte Wissenschaft …«. Georg Joseph Voglers Choral-System, in: Georg Joseph Vogler: *Abt Vogler's Choral-System*, hg. von Bernd Clausen und Robert Lang, Hildesheim u. a. 2004, S. 1*–30*, bes. S. 9*–14*.

2 Veit: Abt Voglers »Verbesserungen«, S. 504.

3 Weber war zunächst von August 1803 bis Mai 1804 Schüler Voglers in Wien, von April 1810 bis Januar 1811 folgte ein weiterer Studienaufenthalt bei dem Abbé in Darmstadt. Meyerbeers Lehrjahre umfassen den Zeitraum von April 1810 bis März 1812. Im Januar 1811 setzte eine Entfremdung von dem Lehrer ein.

4 Der System-Begriff wird hier nur im Zusammenhang mit der Publikation von 1800 verwendet, die durch Vogler vermittelten Inhalte werden hingegen mit dem Terminus »Choralsatzlehre« bezeichnet.

Forderung, die Aussetzung habe sich an den »griechischen« Tonarten zu orientieren, begründet Vogler, indem er die Gattung Choral aufgrund der allgemeinen Funktion des Gotteslobs als epochen- und kulturübergreifendes Urphänomen apostrophiert:

> »Die Zeitrechnung des Chorals, eines Gesangs, der Gott zum Lobe angestimmt wird, datirt von der Existenz der ersten Menschen; deßwegen verliert sich die Spur davon in dem grauesten Alterthum.«[5]

Daneben steht der Versuch, konkrete Verbindungen zwischen religiösen Gesängen aus Marokko und Armenien, die Vogler auf Reisen 1792/93 kennenlernte, und Skalen des Pythagoras sowie dem Decachordon des Königs David als frühester Überlieferungsschicht nachzuweisen. Diese »Erzählungen, Muthmassungen und Beweise« bezwecken die Vorbereitung der Leser »1) auf die Simplizität des alten Choral=Gesanges, und 2) auf eine ganz eigene, dem Gesang entsprechende harmonische Begleitung«.[6] So unzutreffend und spekulativ diese Argumentation auch ist,[7] schließt sie bereits Kernpunkte romantischer Auffassungen über Kirchenmusik mit ein. Repräsentiert doch aus Voglers Sicht der einstimmige Gesang eine Sphäre der Ursprünglichkeit, Einfachheit und Reinheit. Er bildet insofern das eigentliche Gegenstück zu einer von Chromatik und Enharmonik geprägten Kunstmusik, in der das harmonische Prinzip den Vorrang vor dem melodischen behauptet. Spiegelt zeitgenössische Musik das Bewusstsein mitteleuropäischer Zivilisationsmenschen wider, so der Choral eine in abgelegenen Regionen bewahrte natürliche Frömmigkeit. Derartige Anschauungen stellen Voraussetzungen für die Palestrina-Renaissance und für die »Religioso«-Semantik in der Oper und Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts ebenso dar wie für das Aufkommen nationaler Schulen und die Pflege der Volksmusikkultur. Eine kulturkritische Einstellung zeigt auch die folgende Begründung des im *Choral-System* thematisierten Ansatzes:

> »Ich sage also nicht zu Viel, wenn ich behaupte, daß unsere Musik ausgeartet ist, und dies um so befugter, wenn ich darthun kann, daß das Choralsystem, die eigentliche Behandlung der uralten Kirchengesänge, sobald sie durch Grundsäze [sic] bestimmt wird, eine neue ungekannte Wissenschaft sei.«[8]

Die Quintessenz des *Choral-Systems* fasst Vogler auf dem Titelkupfer des Notenanhangs in drei Tabellen zusammen. Diese demonstrieren erstens die zwölf Modi in der Zählung nach Glarean in einer grafisch originell gestalteten Übersicht; zweitens in vergleichender Gegenüberstellung die Harmonisierung einer phrygischen Skala nach der »musikali-

5 *Abt Vogler's Choral-System*, S. 24.
6 Ebd., S. 37.
7 Lang: »Eine neue ungekannte Wissenschaft«, S. 11*.
8 *Abt Vogler's Choral-System*, S. 23.

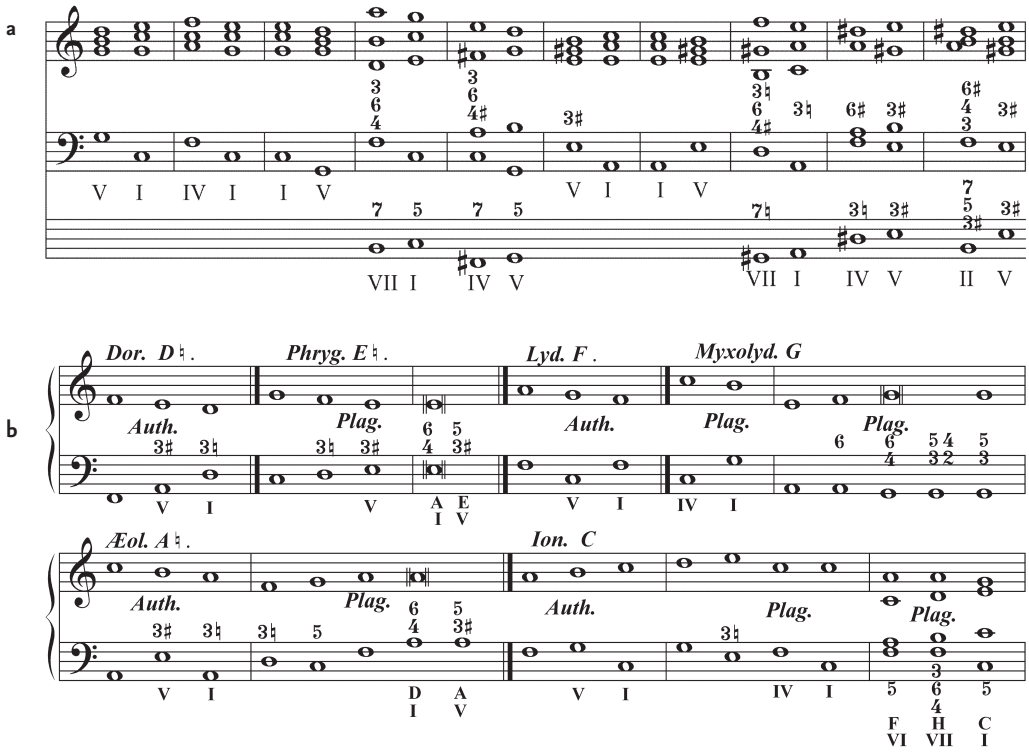

Abbildung 1a–b a: »Zehn Schlussfälle« in Georg Joseph Voglers *Gründe der Kuhrpfälzischen Tonschule*, Tabelle XXI; b: »Schluss-fälle für jede Griechische Tonart« in Abt Vogler's *Choral-System* (Titelkupfer des Notenanhangs, Abschrift vom Verfasser)

schen« und der choralmäßigen Begleitung respektive »Behandlung«;[9] drittens zehn Schlussfälle, die den sechs alten Tonarten zugeordnet sind und ein Gegenstück zu den in der *Kuhrpfälzischen Tonschule* für den zeitgenössischen Stil bestimmten »zehn Schlussfällen« bilden.[10]

Die Systematik der Schlussfälle für die Choralbegleitung (Abbildung 1b) ist partiell inkonsequent. Beispielsweise wird der authentische Schluss im Ionischen nicht, wie bei den anderen Modi, anhand der Terzdurchschreitung von der dritten zur ersten Melodiestufe demonstriert. Unbegründet bleibt, daß im Mixolydischen kein authentischer Schlussfall (mit Erhöhung des f zu fis) in Betracht kommt, während im Äolischen das Gegenteil, die Verwendung des Leittons gis, die Regel ist.[11] Und die Auffassung der

9 Ebd. S. 38. Der Terminus »musikalische Begleitung« schließt neben dem »wollüstigen Theaterstil« (S. 23) die »gelehrte Begleitung zum Choral« (S. 37) ein und bezeichnet somit im umfassenden Sinne die von harmonischen Implikationen geprägte moderne Musiksprache.

10 Georg Joseph Vogler: *Gründe der Kuhrpfälzischen Tonschule in Beyspielen als Vorbereitung zur Mannheimer Monatschrift, und zu den Herausgaben des öffentlichen Tonlehrers*, [Mannheim 1778], Tab. XXI.

11 Lang: »Eine neue ungekannte Wissenschaft«, S. 14*.

phrygisch und äolisch plagalen Schlüsse mit Quartsextvorhalten, bei denen aufgrund von Voglers Sicht des Quartsextakkords als Dreiklangs-Umkehrung[12] ein Fundamentwechsel angenommen wird, als Halbschlüsse in a- und d-Moll widerspricht der geforderten Wiederbesinnung auf modales Denken, wonach *e* und *a* jeweils als I. Stufe zu gelten hätten. Vage bleibt überdies die Bestimmung des Plagalschlusses als Sammelbegriff für sämtliche Schlussfälle mit Ausnahme von V – I.

Auf Voglers Harmonisierungen wirkt sich die Lehre von den Schlussfällen konkret aus. Weitgehend vermeidet er die Dominant-Septime (»Unterhaltungssiebente«), der er mit einer physikalischen Scheinbegründung die kleine Septime im halbverminderten sowie im kleinen Mollseptakkord vorzieht.[13] Während der Letztere sowie der große Durseptakkord oft in Voglers Chorälen als Mittelstimmen-Vorhalte auftreten, kommt dem halbverminderten (in Grundstellung oder als Terzquartakkord) eine Schlüsselrolle bei der Kadenzbildung zu, indem gewöhnliche Tenorklausel-Zeilenenden mit der als ionischer Plagalschluss klassifizierten Wendung harmonisiert werden. Eine elementare Konsequenz aus der Klausel-Lehre, eben die Interpretation einer fallenden großen Sekunde am Ende einer Melodiezeile als Tenorklausel, deren Ultima den Grundton der am Zeilenende geltenden Tonart darstellt, ist durch die Aufwertung dieses ionischen Schlusses zur Standardkadenz relativiert.

Die Bedeutung der ersten und fünften Stufe als Rahmentöne der idealtypischen Ambitus in alten Tonarten veranlasst Vogler zu der Folgerung, Terzlagenschlüsse seien in Chorälen zu meiden. Da der dorische Plagalschluss mit zwei »nicht schlußkräftigen« Moll-Akkorden ausscheidet,[14] sind Zeilenenden mit einem fallenden Halbtonschritt ausschließlich halbschlüssig und in Moll realisierbar. Auch andere mit Terzlagenschlüssen leicht zu harmonisierende melodische Endigungen erfordern bei Vogler Ausweichungen in unerwartete Stufen, was einen Grund für die oft beobachtete modulatorische Beweglichkeit des Abbés darstellt. Beispielsweise könnte sich der Choral Nr. 85 im Anhang des *Choral-Systems* problemlos auf G-Dur (Grundtonart) und D-Dur (Dominanttonart) beschränken. Jedoch führt das Meiden von Terzlagen-Schlüssen zu Wendungen in die Molltonarten der VI. und II. Stufe.

Die in den Bach-Umarbeitungen von 1810 erreichte Weiterentwicklung des Vogler'schen Choralstils wird bei einem Vergleich der Parallelvertonungen des Chorals *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* in den Publikationen von 1800 und 1810 anschaulich. Bei bar-

12 Vgl. *Abt Vogler's Choral-System*, S. 51 f.; zu Voglers Unterscheidung von konsonanter Quarte und dissonanter Undezime vgl. Joachim Veit: Versuch einer vereinfachten Darstellung des Voglerschen »Harmonie-Systems«, in: *Musiktheorie* 6 (1991), S. 129–149, hier S. 137 f.

13 *Abt Vogler's Choral-System*, S. 10 ff., 50 f.

14 Veit: Versuch, S. 135.

förmigen Chorälen vertont Vogler im *Choral-System* (so in der Abbildung 2a) beide Stollen noch identisch, in *Zwölf Choräle* (Abbildung 2b) gestaltet er sie ausnahmslos unterschiedlich – ein Verfahren, das sich im 19. Jahrhundert als Standard durchsetzte. Auch hinsichtlich der verwendeten Akzidentien bestehen signifikante Unterschiede. Die Fassung von 1800 beschränkt sich auf das bei äolischen und phrygischen Schlüssen zulässige *gis*, in jener von 1810 häufen sich Vorzeichen. Stimmen die hier vorkommenden künstlichen Mi-Stufen mit den Regeln des *Choral-Systems* überein, so widerspricht den letzteren das im ganzverminderten Septakkord verwendete *b* (Takt 10 und 17) entschieden.[15] Die Töne *dis* und *fis* ermöglichen in der Fassung 1810 Ausweichungen nach e-Moll und G-Dur. Stellenweise kann von aufgehobener Tonalität die Rede sein. So beginnt die vierte Zeile in e-Moll (Takt 8), um nach C-Dur-, G-Dur- und d-Moll-Ausweichungen erst über die Halbschlussbildung (den »phrygischen Plagalschluss«) einen Bezug zur Tonart a-Moll herzustellen. Hingegen meidet die Fassung 1800 Modulationen im Sinne der harmonischen Tonalität. So entspricht dem a-Moll-Ganzschluss (Takt 6) in Takt 8 ungeachtet der gleichen melodischen Schlussformel kein analoger in G-Dur, vielmehr stehen (nach Voglers Terminologie) ein äolischer und ein mixolydischer Schluss paradigmatisch nebeneinander. Synkopische Überbindungen in den Mittelstimmen, die Vogler im *Choral-System* empfiehlt, finden sich in beiden Versionen. In der von 1800 handelt es sich bei zwei von insgesamt vier Synkopen um echte Vorhalte, in der von 1810 ausschließlich um Pseudo-Syncopationen (Takt 12 und 17), die das rhythmische Gleichmaß konterkarieren. Das generell für die Umarbeitungen von 1810 signifikante Streben nach Charakteristik und motivischer Arbeit zeigt sich hier besonders beim imitatorischen Beginn.[16] Demgegenüber stellt sich die Fassung 1800, abgesehen vom orgel-adäquaten Liegenlassen repetierter Töne, als homophoner Akkordsatz dar, was nicht ausschließt, dass im Stollen eine Mittelstimme quasi-imitatorisch auf eine beiden Melodie-Zeilen gemeinsame Wendung (*c–a–g*) reagiert. Aus dieser motivischen Beziehung resultieren in den Takten 1 und 3 die beiden einzigen Quartsextakkorde des Stücks. In der Fassung 1810 macht Vogler von Quartsextakkorden noch regeren Gebrauch, in Takt 16 eindeutig im Sinne einer Repräsentation von C-Dur, in Takt 7 mit einem kadenzierenden Vorhaltsakkord, der durch die irreguläre Weiterführung bedingt als selbständige Harmonie (G-Dur) wirkt. In Takt 7 entsteht ferner durch die Imitation eines Melodiedurchgangs im Alt ein Quartsextakkord des verminderten Dreiklangs, eines weiteren bei Vogler gebräuchlichen Akkordtyps.

15 Vgl. *Abt Vogler's Choral-System*, S. 54: »Um Schlußfallmäßig zu werden, darf man Töne erhöhen, nie aber erniedrigen«.

16 Ein weiteres Beispiel für Imitationstechnik in *Zwölf Choräle von Sebastian Bach* stellt Voglers Version der Nr. 4 (*Es ist das Heil uns kommen her*) dar.

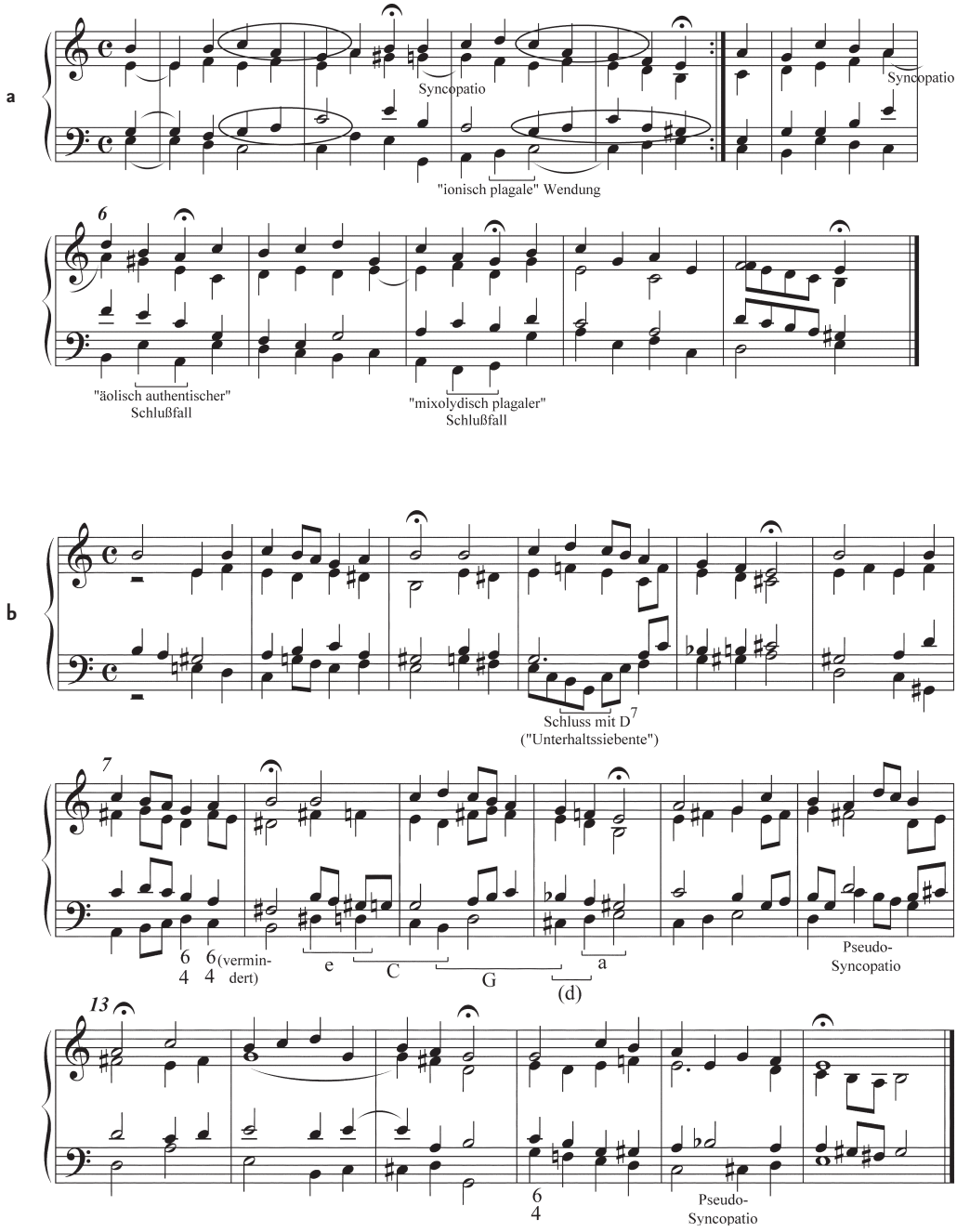

Abbildung 2a–b a: Abt Vogler's Choral-System (1800), Beispieltafeln, S. 6, Nr. 99; b: Georg Joseph Vogler: Zwölf Choräle von Sebastian Bach (1810), Nr. 10 (analytische Eintragungen/Hervorhebungen vom Verfasser)

Die Bach-Verbesserungen von 1810 leitete Weber mit einem Vorwort sowie knappen Einzelanalysen der zwölf Choräle ein. Obwohl Vogler selbst den Schüler hierzu aufgefordert hatte und in den Text korrigierend eingriff,[17] erweist sich Weber als ein zu kritischer Distanz fähiger Beurteiler. Im Kontext einer emphatischen Auffassung vom musikalischen Kunstwerk würdigt er Voglers Harmonisierungs-Prinzipien als modern und wegweisend. Die Hervorhebung ›liberaler‹ Grundsätze ist signifikant für die neu aufkommende bürgerliche Musiktheorie, deren Vertreter ihre vermeintliche Überlegenheit gegenüber Protagonisten einer als doktrinär angesehenen ›alten‹ Lehre betonen.[18] So impliziert das Lob für Voglers »rein systematisches« Vorgehen einen unausgesprochenen Seitenhieb gegen die im süddeutschen Raum um 1800 maßgebliche generalbassbasierte Theorie respektive Lehre. Voglers »Harmonie-Reichthum«[19] – an sich eine Konsequenz aus der Orientierung an alten Tonarten – fasziniert Weber hinsichtlich ihres Eigenwerts als Ausdruck von Originalität.

Die Choral-Analysen leitet Weber mit der Darlegung dreier Urteilskriterien ein. Das erste betrifft den Plan der Schlussfälle, das zweite die Akkordfolge und das dritte die melodische Selbständigkeit der Stimmen. Wesentlich sind übergeordnete konzeptionelle Gesichtspunkte. Bei der Folge der Schlussfälle komme es darauf an, »ein ästhetisches Ganze [sic]« aufzustellen; bei der Harmonik weniger auf Stimmführungsregeln wie das »ängstliche Vermeiden der verrufenen Quinten und Octaven«, sondern vielmehr auf die Akkordprogression »in rednerischer Hinsicht, als bestimmende Grundzüge der Ideen-Reihe«.[20] Mit Prinzipien der Choralsatzlehre ist Weber gleichwohl vertraut. Er kritisiert Bachs Terzlagen-Schlüsse (Nr. 5–7) und rechtfertigt bei Vogler die Folge zweier Zeilenschlüsse auf G, indem er einen als plagal, den anderen als authentisch klassifiziert.[21] Lobend bemerkt er, dass bei dem Abbé »jede Stimme allein, und mit den andern« fließe und singe (Nr. 2), ohne dass wie bei Bach »unharmonische Nötchen« dieses Fließen erhalten müssten (Nr. 6). Ferner würdigt er die »Erhabenheit« der Modulation, wodurch sich Vogler »in seiner ganzen Größe« zeige (Nr. 12).[22]

17 Joachim Veit: *Der junge Carl Maria von Weber. Untersuchungen zum Einfluß Franz Danzis und Abbé Georg Joseph Voglers*, Mainz u. a. 1990, S. 159 f.

18 Vgl. Ludwig Holtmeier: Feindliche Übernahme. Gottfried Weber, Adolf Bernhard Marx und die bürgerliche Harmonielehre des 19. Jahrhunderts, in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008*, hg. von Christian Utz, Saarbrücken 2010 (musik.theorien der gegenwart, Bd. 4), S. 81–100, bes. S. 83–89.

19 Carl Maria von Weber: Einleitung, in: *Zwölf Choräle von Sebastian Bach, umgearbeitet von Vogler, zergliedert von Carl Maria von Weber*, Leipzig [1810], S. 6.

20 Ebd., S. 3.

21 Ebd., S. 5 f.

22 Ebd., S. 4, 6, 8.

Als Komponist pflegte Weber den Choralstil ausgesprochen selten. Ein direkter Vergleich zwischen ihm und Vogler auf diesem Gebiet ist möglich anhand beider Vertonungen des Hymnus *God save the king*. Mit dieser Melodie, die auch der sächsischen Königshymne zugrunde liegt, beschließt Weber seine 1818 für die Feierlichkeiten zum 50. Regierungsjubiläum König Friedrich Augusts I. komponierte *Jubel-Ouvertüre*. Fünfundzwanzig Jahre zuvor, 1793, erschien Voglers *Verbesserung* der Klaviervariationen über dieses »Volkslied« von Johann Nikolaus Forkel, deren Notenanhang unter anderem eine eigene Aussetzung als vierstimmiger Chorsatz enthält (Abbildung 3). Diese versteht Vogler als Exempel für eine sowohl satztechnisch reine als auch von ihrem Charakter her fließende Komposition »im kontrapunktischen Satz oder im Kirchenstyle«, deren Beherrschung er bei Forkel vermisst.[23] Mit einer Ausnahme im vierten Takt verzichtet Vogler auf Chromatik und antizipiert insofern ein Prinzip seines *Choral-Systems*. Die Dominantseptime kommt allerdings in den Takten 9/10 als Melodieton sowie generell bei Ganzschlüssen zum Einsatz. Die Bassstimme weist wiederholt große Intervalle auf und entspricht damit dem majestätischen Charakter des Liedes, den Vogler in seinen Erläuterungen hervorhebt. Nur im 11. Takt verläuft sie in fließender Achtelbewegung, während im Übrigen die Mittelstimmen für rhythmische Belebung sorgen. Dies geschieht noch nicht mit den für die Choralbegleitung signifikanten Synkopen, sondern mit Durchgängen, die zuweilen motivische Zusammenhänge begründen, wie die auf den vorletzten Takt vorausweisende Triole im dritten oder die dreimal wiederkehrende Linie des Alts im zweiten Takt. Durchgänge evozieren wiederholt ungewöhnliche Klänge wie den Quartsextakkord des verminderten Dreiklangs (Takt 5), den Dominantseptnonakkord (Takt 10) und den großen Durseptakkord auf betonter Zeit (Takt 12).

Webers Gestaltung des Basses und der Harmonik folgt im Wesentlichen der Lösung des Lehrers (Abbildung 4).[24] Eine schlicht konzipierte Mittelstimme verläuft in Terz- und Sextparallelen zur Oberstimme oder bildet Liegetöne. Diesen dreistimmigen Gerüstsatz intonieren nur Blasinstrumente, während die Streicher charakteristische Figurationen beisteuern: Zweiunddreißigstel-Passagen der Violinen und Violen, Maiestas-Topoi (wie große Sprünge, Punktierungen und Schleifer-Figuren) der Celli und Kontrabässe. Im Ganzen komponiert Weber vier Schichten (Abbildung 5): die durch Parallelführung imperfekter Konsonanzen intensivierte Melodie, den der Bassposaune und den Fagotten anvertrauten Bass und zwei figurative Mittelstimmen. Diese Struktur

23 Georg Joseph Vogler: *Verbesserung der Forkel'schen Veränderungen über das Englische Volkslied »God save the King«*, Frankfurt a. M. 1793, S. 46.

24 Die Abweichungen sind marginal: Takt 3, Zählzeit 2, repetiert Weber die I. Stufe, während Vogler eine VI. Stufe einfügt. Zwei weitere Änderungen des Basses in den Takten 1 und 7 betreffen die Akkordstellungen.

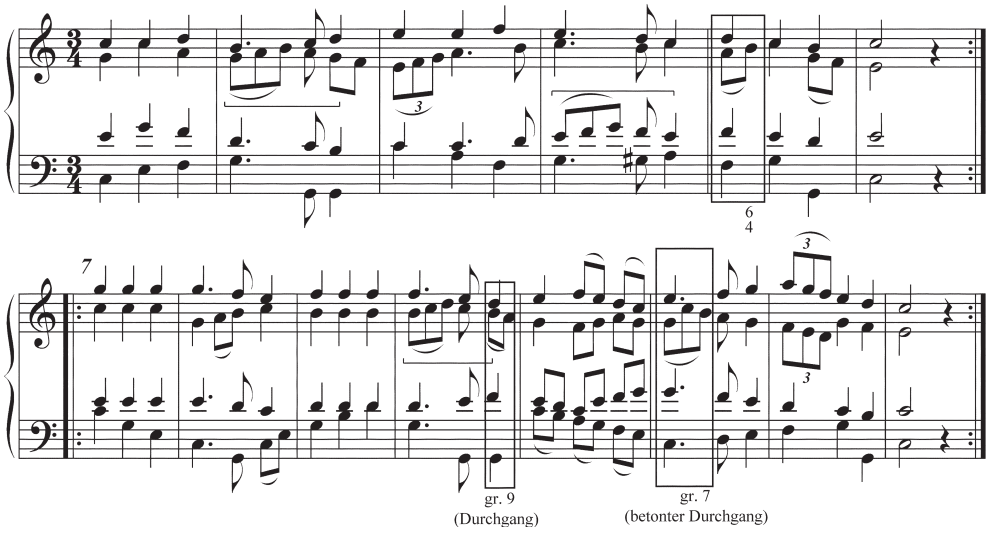

Abbildung 3 Chor aus Georg Joseph Voglers *Verbesserungen der Forkel'schen Veränderungen über das Englische Volkslied »God save the King«* (1793) (analytische Eintragungen/Hervorhebungen vom Verfasser)

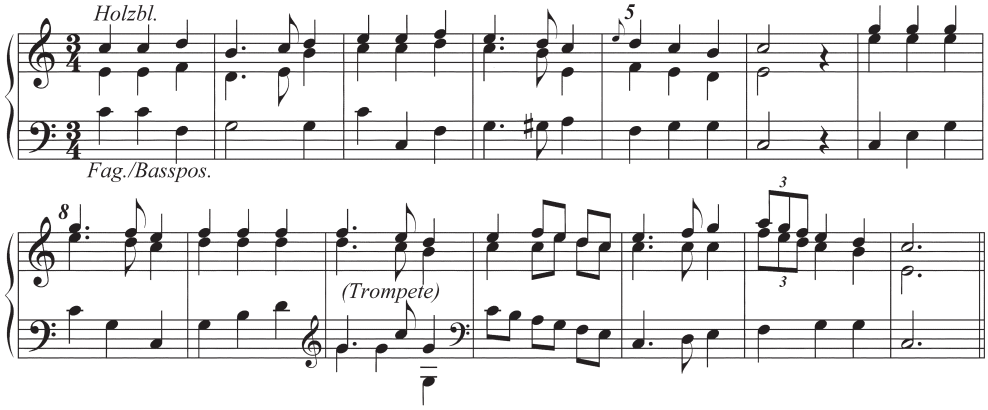

Abbildung 4 Carl Maria von Weber: *Jubel-Ouvertüre* op. 59, dreistimmiger Bläsersatz der Schluss-Hymne, transponiert von E- nach C-Dur, reduziert auf mittlere Oktavlagen

entspricht Voglers Konzept der Choralbegleitung mit gemessenem Bass und bewegten Mittelstimmen, stellt gleichsam dessen Übertragung auf einen pomphaft virtuosen Orchestersatz dar.

Giacomo Meyerbeer vertonte die Melodie 1835 auf den Text der preußischen Volkshymne *Heil dir im Siegerkranz* für die Liedertafel der Berliner Singakademie als vierstimmigen Männerchor mit obligater Klavierbegleitung. Da zu diesem Zeitpunkt der Unterricht bei Vogler mehr als zwanzig Jahre zurücklag, kann von einer Beeinflussung allenfalls bedingt die Rede sein. Bestimmte Übereinstimmungen mit Voglers Prinzipien der

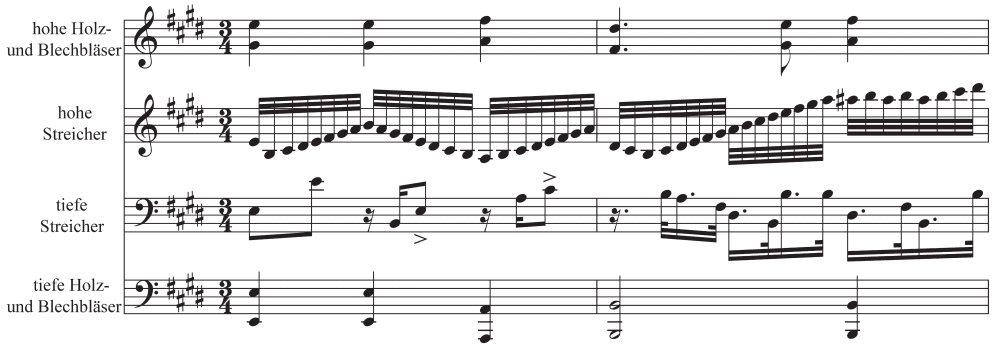

Abbildung 5 Carl Maria von Weber: *Jubel-Ouvertüre* op. 59, Instrumentierung des Hymnus (vereinfacht dargestellt)

Choralbegleitung sind dennoch bemerkenswert. Der einstimmige Beginn und die sukzessive Entfaltung des Satzes zur Vierstimmigkeit erinnern daran, dass Vogler Choralsätze mitunter imitatorisch eröffnet und Anfänge im Unisono (primär beim Einsatz mit der fünften Melodiestufe) empfiehlt.[25] Bei den Einwürfen der Bässe (Takt 8 und 10) ähnelt die Harmonik derjenigen des Lehrers. Eine korrespondierende Harmonisierung der beiden Phrasen gemäß dem chiastischen Prinzip erhält den Vorzug gegenüber der möglichen Durchgangslösung. Den zweiten Abschnitt der Hymne wiederholt Meyerbeer ab Takt 15 in intensivierter Weise. Einer Sequenz, die Teileigenschaften mehrerer Satzmodelle wie der chromatischen 7-6-Konsekutive, der phrygischen Wendung, des Trugschlusses und der Quintfallsequenz miteinander kombiniert, folgt in Takt 19 eine durch die ›Abschiedsseptime‹ intensivierte Prolongation eines Dominantseptakkords: eine Technik, mit der sich Vogler in den Chorälen von 1810 intensiv befasste. Die Mittelstimmen zeichnen sich zwar nicht nach Voglers Art durch rhythmische Belebung aus, dafür aber durch kantable Gestaltung und Bezüge zur Hauptstimme. So wird der Liegeton der Takte 19/20 (Bass 1) motivisch bedeutsam, indem er die vorangehende Melodiephrase aufgreift. Und der Tenor 2 beschließt das Stück mit der Floskel des ersten Zeilenschlusses (Takt 5/6). Den für Vogler signifikanten Quartsextakkord des verminderten Dreiklangs verwendet Meyerbeer zweimal als Durchgang (Takt 4 und 21).

Zu Meyerbeers Unterricht bei Vogler gehörte die Betreuung erster Opernprojekte. Tonsatzaufgaben im engeren Sinne bestanden in vierstimmigen Psalmvertonungen, und dieses Thema hing mit der Choralsatzlehre unmittelbar zusammen.[26] Choräle spie-

25 Abt Vogler's *Choral-System*, S. 61.

26 Sabine Henze-Döhring: Meyerbeers Unterricht bei Abbé Vogler und seine opernästhetischen Folgen, in: *Abbé Vogler. Ein Mannheimer im europäischen Kontext. Internationales Colloquium Heidelberg 1999*, hg. von Thomas Betzwieser und Silke Leopold, Frankfurt a. M. u. a. 2003 (Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle, Bd. 7), S. 293–302, hier S. 293.

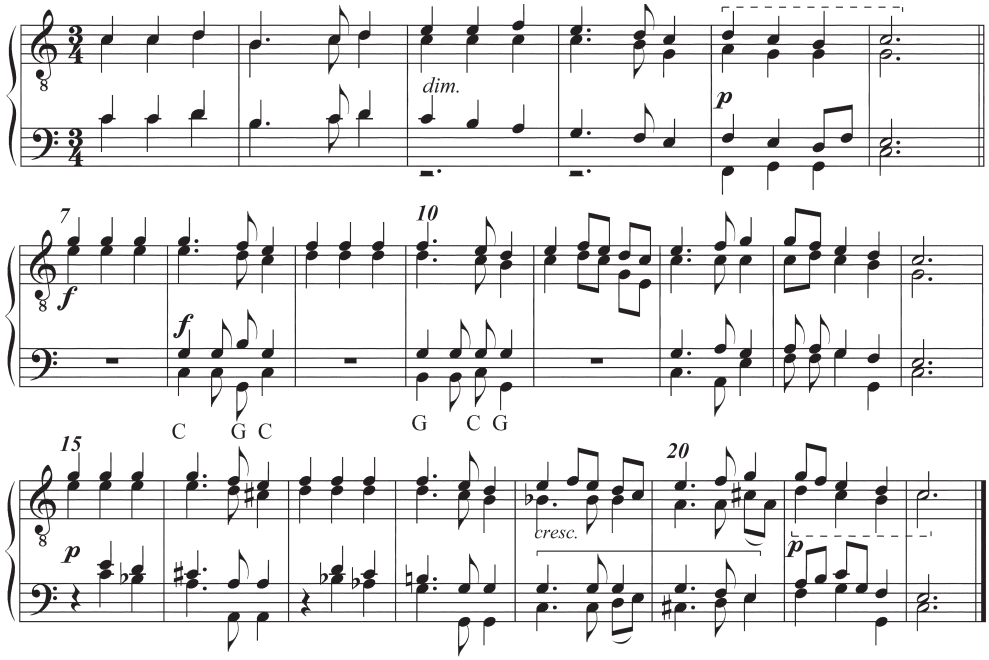

Abbildung 6 Giacomo Meyerbeer: *Heil dir im Siegerkranz* (1835) für Männerchor (ohne Text wiedergegeben)

len in zwei Hauptwerken Meyerbeers, *Les Huguenots* und *Le Prophète*, eine zentrale Rolle. Emblematisch repräsentieren sie jeweils bestimmte Glaubensrichtungen der frühen Neuzeit, jener Epoche, auf die entsprechend gebildete Menschen des 19. Jahrhunderts zwar als auf eine weit zurückliegende distanziert zurückblickten, die aber der Gegenwart noch so ähnlich war, dass die dargestellten sozialen Konflikte als auf aktuelle Situationen übertragbar empfunden werden konnten. Bestimmte Aspekte der Chorallehre Voglers erwiesen sich als kompatibel mit kompositorischen Anforderungen der Grand Opéra: der Bezug auf ein archaisches, außerhalb der modernen Musiksprache stehendes modales Denken, daraus resultierende Lizenzen sowie die Verquickung des historisierenden Choralstils mit postbarocker Tonalität und motivischer Arbeit.

Der Luther-Choral *Ein feste Burg*, den im ersten Akt der *Huguenots* Marcel, der tiefreligiös eingestellte Diener eines hugenottischen Adligen, intoniert, erinnert bereits mit dem Unisono-Auftakt an Vogler. Die anschließenden, funktional relativ unbestimmten Dreiklangs-Grundstellungen exponieren das Genre Choral in seiner semantischen Reinheit und historischen Ferne. Damit ist die Couleur locale eindeutig bestimmt, und motivische Arbeit wird aus musikdramatischer Sicht wichtiger als eine Weiterführung der Archaismen. Im dritten und vierten Takt des Notenbeispiels antizipieren ein rhythmisch markanter Durchgang und seine Umkehrung den Abschluss des Stollens (Takt 9/10). Die energische Wiederholung der ersten Zeile (Takt 11–15) basiert auf der nun im Vorder-

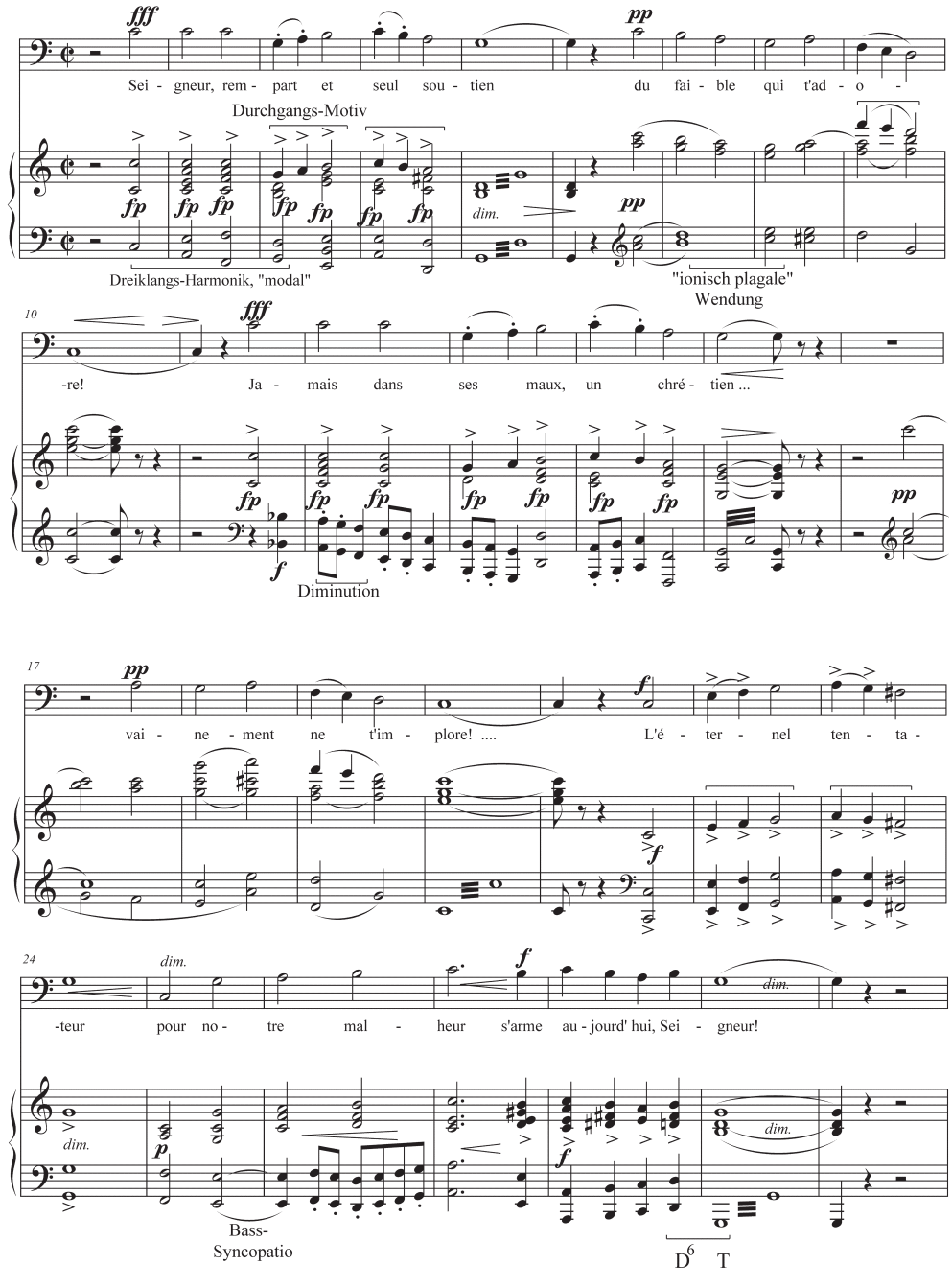

Abbildung 7 Giacomo Meyerbeer: *Les Huguenots*, 1. Akt, Choral des Marcel

grund stehenden Diminution des Durchgangs-Motivs im Orchesterbass. Den Unisono-Beginn des Abgesangs (Takt 22/23) verändert Meyerbeer so, dass das Motiv zur Geltung kommt. Harmonik und Satztechnik der Takte 6–8 – die Gegenbewegung zweier in Terzparallelen verlaufender Stimmenpaare und die nach Voglers Terminologie ionisch plagale Wendung – lassen an ähnliche Verfahren in Chorälen des Lehrers denken; desgleichen die – wenn auch im Bass auftretende – Syncopatio in der zweiten Zeile des Abgesangs (Takt 25/26). Die die folgende Zeile beendende Ganzschluss-Formel (Takt 28/29), bei der die Sexte die Quinte der Dominante ersetzt, begegnet bei Vogler nicht, wohl aber eine im Außenstimmensatz analoge Form, die sich im Kontext als Halbschluss in Moll (zugleich mit elliptischer Wirkung) erweist.[27]

Über die *Huguenots* urteilte Robert Schumann vernichtend und leitete damit eine Positionierung seiner Parteigänger gegen die französische Neuromantik ein. Der Kommentar zu Marcels Auftritt lautet:

> »Was nun jenen eingeflochtenen Choral anlangt, worüber die Franzosen außer sich sind, so gesteh' ich, brächte mir ein Schüler einen solchen Contrapunkt, ich würde ihn höchstens bitten, er möcht' es nicht schlechter machen künftighin.«[28]

Meyerbeers Choral-Kontrapunkt hält Schumann für derart verfehlt, dass er bei dem Komponisten eine Aussicht auf etwaige Verbesserung ausschließt. Als positives Gegenstück stellt er den *Huguenots* mit Felix Mendelssohn Bartholdys *Paulus* ein Oratorium gegenüber, das die im protestantischen Raum besonders gepflegte Bach-Händel'sche Gattungs-Tradition fortführt. An die Kontroversen Voglers mit norddeutschen Musikgelehrten, die sich an der Beurteilung von Bach-Chorälen entzündeten, konnte die ein halbes Jahrhundert später von Leipzig aus geführte Polemik gegen den Vogler-Schüler Meyerbeer nahtlos anknüpfen.

27 *Abt Vogler's Choral-System*, Notenbeispiel-Anhang, S. 13, Choral Nr. 189, Takt 10.

28 Robert Schumann: Fragmente aus Leipzig, in: NZ*f*M 7 (1837), H. 2, S. 73–75, hier S. 74.

Inhalt

Vorwort 8

KEYNOTES

Markus Böggemann Kompositionslehre und Wissenspopularisierung. Ausdifferenzierung und Verbreitungsformen musiktheoretischen Wissens im 19. Jahrhundert 11

Thomas Christensen Monumentale Texte, verborgene Theorie 21

AUFSÄTZE

Torsten Mario Augenstein »Schockweise Quint- und Oktavparallelen«. Die Generalbass-Aussetzungen der italienischen Duette und Trios von Johannes Brahms für Friedrich Chrysanders Händel-Gesamtausgabe von 1870 und 1880 33

Wendelin Bitzan Die Initialkadenz als Eröffnungstopos im Klavierschaffen Franz Liszts. Zum Fortwirken eines tradierten Generalbassmodells im 19. Jahrhundert 51

Jürgen Blume Die Fugenkonzeption des Theoretikers und Komponisten Anton André 61

Leopold Brauneiss Conus' Theorie der Metrotektonik und ihre Aneignung durch Skrjabin 82

Julian Caskel »Metrische Hasen« und »tonale Igel«. Zur Theorie des Tutti-Schlusses am Beispiel von Haydns Londoner Sinfonien 91

Felix Diergarten Joachim Hoffmann. Ein Kompositionslehrer in Schuberts Wien 103

Nicole E. DiPaolo A Glimpse of Heaven. Complex Emotions in the First Movement of Beethoven's Piano Sonata No. 31, op. 110 115

Martin Ebeling Konsonanztheorien des 19. Jahrhunderts 124

Stefan Eckert Vom Tonbild zum Tonstück. Wilhelm Dyckerhoffs *Compositions-Schule* (1870–1876) 139

Florian Edler Carl Maria von Webers und Giacomo Meyerbeers Rezeption der Choralsatzlehre Georg Joseph Voglers 149

Thomas Fesefeldt Der Wiener Klaviertanz bei Schubert und seinen Zeitgenossen 162

Ludwig Holtmeier »Accord«, »disposition«, »face«, »Griff«, »Trias harmonica«. Überlegungen zum Akkordbegriff des 18. Jahrhunderts 171

Ariane Jeßulat Intellectum tibi dabo. Zur Soziologie des Kontrapunkts 189

Martin Kapeller Gleichzeitiges und Ungleichzeitiges. Was man von historischen Tondokumenten über Tempo rubato erfahren kann 201

Stephan Lewandowski Franz Liszts späte Klavierwerke. Vorboten der Post-Tonalität 212

Nathalie Meidhof Tradition und Revolution. Zur Beurteilung von Charles Simon Catels *Traité d'harmonie* 218

Johannes Menke Das Projekt »Dreiklang«. Natur und Technik bei Logier, Weitzmann, Wagner und Liszt 228

Astrid Opitz Altes in neuem Gewand. Zur Rolle des Generalbasses bei Robert Schumann 241

Birger Petersen Rheinbergers *Bassübungen für die Harmonielehre* und die Partimento-Tradition im 19. Jahrhundert 252

Tihomir Popović »A perfect knowledge of Oriental music«. Britische Autoren der Kolonialzeit über indische Musik und Musiktheorie 263

Christian Raff »Veränderte Reprisen« in der Claviermusik der Wiener Klassiker? 272

Rob Schultz Melodic Contour, Musical Diachrony and the Paradigmatic/Syntagmatic Divide in Frédéric Chopin's Waltz in B Minor 284

Markus Sotirianos »Impressionismus« vor 1830? Bemerkungen zu Schuberts Lied *Die Stadt* 293

Kilian Sprau Das Lied als Fragment. Zur Frage der Zyklizität in Liedkompositionen des 19. Jahrhunderts 302

Marco Targa The Romantic Sonata Form in Theory and Practice 312

Clotilde Verwaerde From Continuo Methods to Harmony Treatises. Reorientation of the Educational Goals in France (1700–1850) 322

Stephan Zirwes/Martin Skamletz Beethoven als Schüler Albrechtsbergers. Zwischen Fugenübung und freier Komposition 334

Namen-, Werk- und Ortsregister 351

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 358

Musiktheorie im 19. Jahrhundert

11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011 • Herausgegeben von Martin Skamletz, Michael Lehner und Stephan Zirwes unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach

Musikforschung der
Hochschule der Künste Bern
Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann
Band 7

Dieses Buch ist im März 2017 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf *Alster*, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2017. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-87-1