

GMTH Proceedings 2012

herausgegeben von
Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

Musiktheorie und Komposition

XII. Jahreskongress der
Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012

herausgegeben von
Markus Roth und Matthias Schlothfeldt

Erschienen als Band 15 in der Schriftenreihe

Folkwang Studien

herausgegeben von
Andreas Jacob und Stefan Orgass

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2015
(ISBN 978-3-487-15231-8)
(ISSN 2701-9500)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Birger Petersen

Die Orgelschule Johann Georg Herzogs als Quelle für die Aneignung historischer Satzmodelle im späten 19. Jahrhundert

Johann Georg Herzog (1822–1909) ist mehr als nur ein erstaunlich produktiver Komponist von Musik für das gottesdienstliche Orgelspiel: Seine Sammlungen von *Tonstücken* für die Orgel, vor allem aber sein 1857 erschienenes *Praktisches Handbuch für Organisten* und die 1867 erstmals herausgegebene *Orgelschule* op. 41 sind in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts weit verbreitet und dienen nicht nur in Erlangen, der langjährigen Wirkungsstätte Herzogs, der Ausbildung haupt- und nebenamtlicher Organisten. Zu den Orgelschülern Herzogs noch aus Münchner Zeit zählt auch Josef Gabriel Rheinberger. Herzog vermochte bereits als Orgellehrer der Königlichen Musikschule in München der Orgelausbildung ein spezielles Gepräge zu geben; die zahlreichen Jugendbriefe Rheinbergers an seine Eltern geben Aufschluss über das Ansehen, das der protestantische Kirchenmusiker auch bei den römisch-katholisch geprägten Studierenden besaß.

Da die spieltechnischen Übungen und Satzmuster, letztlich aber auch die Kompositionen Herzogs Generationen von Orgelschülern geprägt haben, ist die Frage nach Rezeption und Handhabung historischer Satzmodelle bei Herzog nahe liegend, zumal zum Netzwerk Herzogs auch Komponisten und Theoretiker wie Franz Lachner und Heinrich Bellermann gehörten. Auffällig ist dabei die Vielfalt des aus der Musik des 18. Jahrhunderts übernommenen und romantisch kontextualisierten Vokabulars. Im Umgang mit gängigen Modellen und ihrer Aneignung erweist sich, wie eng Musiktheorie und improvisatorische, mithin auch kompositorische Praxis ineinandergreifen.

1. Orgelschule und Orgelkompositionen

Wenn Johann Georg Herzog seine *Orgelschule* op. 41 in der Erstausgabe 1867 *Eine theoretisch-praktische Anleitung zur gründlichen Erlernung des kirchlichen Orgelspiels. Zum Gebrauch in Musikschulen, Seminarien, Präparanden-Anstalten und zum Selbstunterricht* nennt,

macht er wie verschiedene seiner Zeitgenossen¹ die Bestimmung seiner Schule für den Unterricht deutlich: Er orientiert sich in der Konzeption an der Ausbildung vor allem von Lehrer-Organisten.² Dieser Zusammenhang ist in gleichem Maße ablesbar am Untertitel der bekanntesten Veröffentlichung Herzogs, den vier Sammelbänden mit Werken »alter Meister«,³ teils radikal gekürzt, komprimiert oder vereinfacht und häufig ergänzt um eigene Vor-, Zwischen- und Nachspiele – ausdrücklich Musik für den gottesdienstlichen Bereich, funktionalisiert bis zur letzten Konsequenz und auch heute, zumal für Kirchenmusiker im Nebenamt, Grundlage des Repertoires als »(Mindest-)Standard qualitätvoller Orgelmusik«:⁴ »zur allseitigen Ausbildung«.

Herzog vermittelte in Spieltechnik und Orgelästhetik die Traditionen der Bach-Schule, die ihm von seinem eigenen Lehrer Johann Christian Heinrich Rinck überliefert wurde; Rinck ist seinerseits Schüler des Bach-Schülers Johann Christian Kittel⁵ und hat mit der *Theoretisch-practischen Anleitung zum Orgelspielen* (op. 124, Berlin 1839) eine von Herzog vielfach zitierte Orgelschule hinterlassen. Wie in Rincks Schule stammen auch in Herzogs Orgelschule die Übungsbeispiele zum größten Teil vom Autor – und es beeindruckt »die Fähigkeit, das jeweils anstehende Problem [...] in kurzen Übungssätzen konzentriert anzubieten«.⁶ Die Einschätzung, es gehe Herzog in diesen

1 So etwa Carl Severin Meister oder Friedrich Wilhelm Schütze; vgl. Karen Voltz, *Orgelunterricht in der seminaristischen Lehrerbildung*, Frankfurt und Berlin 2002 (*Beiträge zur Geschichte der Musikpädagogik* 12).

2 Vgl. Stefan Nusser, *Die aktuelle Anwendungssituation in Deutschland erschie-nener Orgellehrwerke*, Leipzig 2008 (phil. Diss.), 106.

3 Johann Georg Herzog, *Der praktische Organist. Neue vollständige Sammlung von Orgelstücken aller Art. Ein Hand- und Hilfsbuch zur allseitigen Ausbildung und zum kirchlichen Gebrauch. Mit Originalbeiträgen der bekanntesten und vorzüglichsten Orgelcomponisten*, 4 Bände, Mainz o. J.

4 Michael Heinemann, »Der „praktische Organist“. Johann Georg Herzog«, in: *Zur deutschen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Hermann J. Busch und Michael Heinemann, St. Augustin 2006 (*Studien zur Orgelmusik* 1), 85–89:85.

5 Vgl. Martin Weyer, *Die Orgelwerke Josef Rheinbergers. Ein Handbuch für Organisten*, Wilhelmshaven 1994 (*Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 118), 18–19.

6 Ebd., 19.

Die Orgelschule Johann Georg Herzogs

Übungen nur um spieltechnische Probleme, führt allerdings in die Irre: Es geht Herzog fast immer auch um satztechnische Grundprobleme.

Die *Orgelschule* op. 41 folgt einem vorangegangenen Lehrwerken durchaus vergleichbaren Zuschnitt;⁷ die Sammlung kulminiert in späteren Auflagen in Herzogs eigenem Zyklus eines *Andante mit 8 Veränderungen (Variationen)*, der den Band mit der Nummer 38 abschließt (und in der Erstausgabe von 1867 noch fehlt), und ist in der sechsten Auflage noch immer ergänzt mit einer vier Seiten umfassenden »Beilage zur zweiten Abteilung der Orgelschule, (III^{te} Auflage) Seite 24« mit einfacheren Pedalübungen.

Die »Übungen im Choralspiel« wie die als Anhang dokumentierten »Übungen im Spiel liturgischer Choralgesänge« sind ausdrücklich keine Improvisationslehre: Herzogs Perspektive in der Dritten Abteilung ist ausschließlich die des Interpreten; erst im Laufe der Vierten Abteilung kommt Herzog zu einem elementaren Überblick von Schlussbildungen, allerdings im Kontext der Darstellung von Kirchen-tonarten und unter Angabe von Pedal-Applikaturen. Umso bedeutungsvoller ist für die Sammlung das »Lesen zwischen den Zeilen« – und damit die Frage, wie Herzog elementare Satzmodelle als Abbildung von Harmonisierungsgebräuchen in Kombination mit kontrapunktischen Formulierungen in der Aneignung barocker Modelle dokumentiert.

Kontextualisiert ist die *Orgelschule* op. 41 mit dem *Praktischen Handbuch für Organisten* von 1857, vor allem aber mit einer schier unüberblickbaren, oft für wiederum pädagogische Zwecke funktionalisierten Vielzahl von kleinen Orgelkompositionen, die Herzog von 1841 (aus diesem Jahr datieren die *18 Orgelstücke zum Gebrauche bei dem öffentlichen Gottesdienste* op. 4) bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts (die Sammlungen ab op. 80) veröffentlichte. Im Folgenden seien die erläuterten Satzmodelle zusätzlich nachgewiesen in den frühen

7 Neben der Orgelschule Rincks zu erwähnen sind etwa die Arbeiten Johann Christian Friedrich Schneiders (*Handbuch für Organisten*, Halberstadt 1830) oder August Gottfried Ritters (*Kunst des Orgelspiels*, Erfurt und Langensalza 1844 bzw. Erfurt und Leipzig 1858), die allesamt von Herzog zitiert werden.

Orgelstücken op. 11,⁸ aber auch in einigen Einzelsätzen, deren Entstehungszeit mit der Erstausgabe der *Orgelschule* op. 41 zusammenfällt.

2. Satzmodelle in der *Orgelschule* op. 41

Von Bedeutung für die Vermittlung von Satzmodellen ist zunächst der erste Abschnitt mit allgemeingültigen – und damit für Schüler jeglichen Leistungsstandes zugänglichen – Übungen, weniger die Sammlung gültiger Kompositionen oder Einrichtungen älterer Werke von der Hand Herzogs. Berücksichtigt werden im Folgenden außerdem ausschließlich Übungen von der Hand Herzogs (in der *Orgelschule* jeweils mit »J. G. H.« markiert, Abweichungen sind besonders gekennzeichnet). Besondere Aufmerksamkeit sei auf die Bereiche Oktavregel, Sequenztypen und Imitationsmodelle gerichtet.

2.1 Oktavregelvarianten

In unterschiedlichen Zusammenhängen setzt sich Herzog mit der Oktavregel in exemplarischem Kontext auseinander. Versteht man die Oktavregel als »die ›Durchkadenzierung‹ der Skala«⁹ mittels kontrapunktischer Kadenzmodelle, so ist ihre Dominanz im ersten Abschnitt der *Orgelschule*, die von Übungen beherrscht ist, leicht zu erklären, weil nahe liegend: Die technische Erarbeitung vom Oktavspiel wird so ergänzt um die satztechnische Auseinandersetzung mit historischen Modellen. Die kleine Übung Nr. 1/14 im Fünftonraum dokumentiert die standardisierten Bezifferungen der Stufen ⑤ bis ⑧/①; in gleicher Weise erweitert die Übung 1/20 die Oktave um die Transposition der Stufen ① bis ④ in der Unterquinte:¹⁰

8 Erstveröffentlichung in der C. H. Beckschen Verlagsbuchhandlung, Mainz und Leipzig o. J.

9 Vgl. Ludwig Holtmeier, »Zum Tonalitätsbegriff der Oktavregel«, in: *Systeme der Musiktheorie*, hrsg. von Clemens Kühn und John Leigh, Dresden 2009, 7–19:14.

10 Die Paginierung folgt der Erstausgabe von 1867 (»Verlag von Andreas Deichert«): *Orgelschule. Eine theoretisch-praktische Anleitung zur gründlichen Erlernung des kirchlichen Orgelspiels* [...], Erlangen 1867; die Notenbeispiele sind – auch in den Folgeausgaben – nicht fortlaufend nummeriert.

Die Orgelschule Johann Georg Herzogs

① 7 6 5

5 4 3

Abbildung 1: Übung Nr. 1/20 (S. 4).

Eine geraffte zusammenhängende Darstellung findet sich wenige Seiten später, allerdings mit einer eher ungebräuchlichen Bezifferung der Stufe ④ abwärts (T. 12/13); erst eine komplexere Übung (1/89) erweitert später die Perspektive um die gebräuchlichere Version des Sekundakkords:

e

o

Abbildung 2: Übung Nr. 1/61 (S. 10/11).

Kombiniert wird dieser Kontext mit der Abbildung der Harmonisierung einer Tonleiter in der Oberstimme (Übung 1/59). Die Übung 1/78 ergänzt Übung 61 in satztechnischer Hinsicht um Transpositionen des Modells.

In Zusammenhang mit der Einführung der Pedalstimme im zweiten Abschnitt der Orgelschule präsentiert Herzog dann auf engem Raum mehrere Varianten der Harmonisierung, auch unter Berücksichtigung der Kombination mit kontrapunktischen Modellen (etwa der Vorhaltsbildung). Eine Erweiterung bietet die Übung 2/17; die ihr folgende Übung 2/18 kombiniert die skalare Bewegung des Basses mit einem imitativen Verhalten der Mittel- und Oberstimmen.

Katalogartig ausgebreitet werden in gleicher Weise Elemente der Oktavregel in op. 11 Nr. 11, einem *Andante religioso* in Es-Dur:



Abbildung 3: Johann Georg Herzog, *Andante religioso* op. 11, Nr. 11 (Anfang).

Ähnlich wie in den anderen Beispielen aus der *Orgelschule* op. 41 geht es Herzog in der Komposition um die Ausgestaltung von Skalenbewegung im Bass im Sinne einer Initialkadenz. Diese Idee wiederholt Herzog mit dem Abschluss der Sammlung Nr. 18, dem festlichen *Postludium. Allegro maestoso* in G-Dur; sie erlangt dadurch zyklusbildende Bedeutung.

2.2 Sequenztypen

Im Kern behandelt Herzog seine Oktavregel-Modifikationen als Bassmodelle. Auch andere Bassmodelle haben einen Platz im Kontext der einfachen Übungen in der Orgelschule. Dass etwa das so genannte Pachelbel-Modell als klassische Parallelismus-Konzeption dabei nicht besonders stark präsent ist, verwundert bei dem Gewicht, das Herzog

Die Orgelschule Johann Georg Herzogs

im Rahmen seiner Lehre auf die Harmonisierung des protestantischen Chorals legt.¹¹ Die einzige Erwähnung findet das Modell in der Pedaliter-Übung 2/16.

Herzog kommt in seiner Orgelschule relativ früh zu kleinen, aber eben für seine Zeit charakteristischen Kompositionen mit nur niedrigem Schwierigkeitsgrad. Insbesondere im Kontext solcher Kompositionen, aber auch in simplen Übungen bildet Herzog einfache skalare Modelle wie das Monte-Modell ab. Insbesondere umfangreichere Charakterstücke wie etwa die Übung 4/9 (S. 136) weisen dabei einen sehr differenzierten Gebrauch von Sequenzmodellen auf.

Auch in der Sammlung op. 11 sind Monte-Strukturen mehrfach aufzufinden – und so schlicht konstruiert, dass ihr Gebrauch am Beginn oder im Zusammenhang mit der Inszenierung des Schlusses der Kompositionen kein Zufall sein kann. Die vierte Nummer des Zyklus weist das Monte-Modell zur Verstärkung der Schlusswirkung auf; der ihr folgende Satz zitiert nach der Initialphrase die gleiche Struktur.



Abbildung 4: Herzog op. 11, 4 (Ende).

2.3 Imitationsmodelle

Die kontrapunktischen Verfahrensweisen, die Herzog in den ersten Kapiteln seiner *Orgelschule* zwar nicht katalogartig, aber modellhaft präsentiert, reichen von einfachsten kurzen Kanons zu zwei Stimmen

¹¹ Erstaunlicherweise berücksichtigt Herzog das Parallelismus-Modell im Kontext der Dritten Abteilung der *Orgelschule* nur sehr randständig, jedenfalls nicht als offensichtliches Bassmodell.

oder komplexeren imitatorischen Aufgaben mit wechselnden Einsatzintervallen bis hin zu vierstimmigen, paarigen Imitationskonzepten oder inventionsartigen motivischen Übungen. Entsprechende Übungen finden sich unter den 38 für Anfänger gedachten Sätzen. Diese Übungen kombiniert Herzog bezeichnenderweise mit einer entsprechenden aus der Orgelschule Christian Heinrich Rincks mit Angaben zur Motivbehandlung (Abb. 5).

Eine erste, *Fughetta* überschriebene Übung, jetzt wieder als Original Herzogs, folgt wenige Seiten später; außerdem stellt Herzog bis zu fünfstimmige Expositionsentwürfe vor. Mit Übungen wie einem kurzen Choralvorspiel zu »Aus tiefer Not schrei ich zu dir« (Übung 4/31) begibt sich Herzog in den Bereich der Stilkopie. Dabei erscheinen Übungen wie diese oder eine Reihe von weiteren Fughetten keineswegs unbedingt kontextualisiert, sondern eher in lockerem Zusammenhang, der in erster Linie – den spieltechnischen Perspektiven einer Orgelschule geschuldet – unterschiedliche Schwierigkeitsgrade abbildet.¹² Eine eigene Fuge (Übung 4/30) ist Kulmination und erstes Ziel der Sammlung, allerdings auch unter satztechnischen Gesichtspunkten. Auch aufgrund ihrer Verwandtschaft zur Fuge BWV 543 wirkt diese Komposition wie ein Stilkopie-Kommentar zu Johann Sebastian Bach; der Vergleich zu ähnlichen Arbeiten etwa des Offenbachers Anton André in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts¹³ drängt sich auf.

12 Dass sich Herzog bei der Erarbeitung des gottesdienstlichen Spiels wie sein Zeitgenosse Josef Schildknecht am gregorianischen Choral orientiert hat, ist nicht zuletzt aufgrund der Konfession Herzogs eher unwahrscheinlich; vgl. Nusser, *Orgellehrwerke*, 24. Dies gilt eher für die späten Originalbeiträge Herzogs zu Otto Gauß' Sammlung *Orgel-Kompositionen aus alter und neuer Zeit* 2, Regensburg 1910 (Alfred Coppenrath's Verlag).

13 Im *Lehrbuch der Tonsetzkunst* von 1832, vgl. den Beitrag von Jürgen Blume, »Die Fugenkonzepktion des Theoretikers und Komponisten Anton André«, in: *Musiktheorie im 19. Jahrhundert. Kongressbericht Bern 2011*, hrsg. von Martin Skamletz, i. V. (*Reihe Musikforschung der Hochschule der Künste Bern*).

Die Orgelschule Johann Georg Herzogs

Motiv.

Mot.

Mot.

Mot.

Mot. umgekehrt.

Mot.

Mot.

Mot.

Mot.

Abbildung 5: Übung 4/6 (S. 100).

3. Zur Rezeption der *Orgelschule* Herzogs

Eine veränderte Neuauflage der *Orgelschule*, bearbeitet durch Arthur Piechler, erschien 1949 – eine Überarbeitung, die zeittypisch inkonsequent die Orgelbewegung des frühen 20. Jahrhunderts in Hinsicht auf Registrierung, Orgelbau und Geschichte der Orgelkunst mit den originalen Bestandteilen des 19. Jahrhunderts verknüpft;¹⁴ neben einer Überarbeitung des Abschnitts über Orgelbau ist diese sehr verbreitete,

¹⁴ Vgl. Adelheid Lamersdorf, *Orgellehrwerke: eine didaktische Untersuchung auf inhaltsanalytischer Grundlage*, Heidelberg 1990 (*Heidelberger Studien zur Erziehungswissenschaft* 33), 178, bzw. Nusser, *Orgellehrwerke*, 125.

wiewohl stark gekürzte Ausgabe auch mit einem kurzen Kapitel »Vom gregorianischen Choral und seiner Begleitung« versehen, allerdings auch unter rein interpretatorischen Gesichtspunkten.

Die Rezeption der *Orgelschule* op. 41 durch die Jahrhunderte lässt sich tatsächlich kompositorisch festmachen. Die Pedalübung 2/9 kehrt verwandelt wieder in Josef Gabriel Rheinbergers 11. Sonate d-Moll op. 148 als Thema der *Cantilene*. Der junge Komponist wird die elementare Übung Herzogs gekannt und auf seine Art verinnerlicht haben; die Komposition Rheinbergers datiert von April und Mai 1887.¹⁵ Rheinberger hat darüber hinaus eine eigene Komposition zu Herzogs Orgelschule beigeleitet, nämlich ein *Andante* c-Moll WoO 37 (Übung 2/6, S. 68).¹⁶

1851 kritisiert Gustav Siebeck Herzogs Orgelstücke op. 18: »Vor allem zeigt sich Mangel an Poesie, an klaren und bestimmt ausgeprägten musikalischen Gedanken. [...] Daher kommt er in diesen Tonstücken nie zu einem wirklichen Aufschwunge, einzelne Schönheiten verkümmern in der fast geschwätzigigen Breite der nach Maßgabe der oft unbedeutenden und abgenutzten Motive viel zu lang ausgespannenen Tonstücke.«¹⁷ Die Einschätzung Michael Heinemanns zum kompositorischen Schaffen Herzogs zielt in dieselbe Richtung: »Die Möglichkeit, eine geistliche Musik zu konzipieren, die in einer radikalen Entschlackung des thematischen Materials und einer geradezu vorsätzlich entwicklungslosen Durchführung einen statischen – im geistlichen Kontext: meditativen – Gestus gewinnen könnte, bedachte er, vermutlich im Hinblick auf den Vorbildcharakter, den seine Kompositionen für die evangelische Kirchenmusik annehmen sollten, nicht.«¹⁸ Tatsäch-

15 Vgl. Weyer, *Orgelwerke*, 21–22.

16 Das Trio entstand für die zweite Auflage der *Orgelschule* von 1870: Rheinberger hatte den Kernbestand seiner späteren Trios op. 49 – auch WoO 37, das er dieser Sammlung entnahm und das deshalb nicht in der Erstausgabe bei Forberg in Leipzig 1871 erschien – im Oktober 1868 komponiert; die Paginierung bezieht sich auf die deutlich erweiterte sechste Auflage von 1890 (»Andr. Deichert'sche Verlagsbuchhandlung Nachf.«, Erlangen und Leipzig).

17 Gustav Siebeck, »[Rezension von:] Johann Georg Herzog, 8 Orgelstücke op. 18«, in: *Urania* 8 (1851), 85; vgl. Heinemann, »Der „praktische Organist“«, 88.

18 Ebd.

Die Orgelschule Johann Georg Herzogs

lich steht für Herzog die handwerkliche Korrektheit im Vordergrund – neben dem notwendigen Vorbildcharakter der Kompositionen.

Die Einbindung eindeutig identifizierbarer Satzmodelle im Kontext der propädeutisch gemeinten Abschnitte der *Orgelschule* wie auch in einer Reihe von funktionalen Kompositionen macht die Absicht Herzogs deutlich, in seiner Arbeit Musik auch dann mehrdimensional zu betrachten, wenn es vordergründig auch nur um spieltechnische Fragestellungen geht: Die *Orgelschule* Johann Georg Herzogs dient, wie viele andere Sammlungen dieser Art, »zur allseitigen Ausbildung«.

© 2015 Birger Petersen (birger@uni-mainz.de)

Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Petersen, Birger (2015), »Die Orgelschule Johann Georg Herzogs als Quelle für die Aneignung historischer Satzmodelle im späten 19. Jahrhundert« [Johann Georg Herzog's Organ School as a Source for the Appropriation of Historical Schemas in the Late 19th Century], in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2012), hg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim: Olms, 163–173. <https://doi.org/10.31751/p.143>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Johann Georg Herzog; Josef Gabriel Rheinberger; music theory education; musiktheoretische Ausbildung; organ school; Orgelschule; Satzmodelle; schemata; sequences; Sequenzmodelle

eingereicht / submitted: 10/09/2015

angenommen / accepted: 10/09/2015

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2015

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2015