

GMTH Proceedings 2015  
herausgegeben von  
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

# Gegliederte Zeit

15. Jahreskongress  
der Gesellschaft für Musiktheorie  
2015 Berlin

herausgegeben von  
Marcus Aydintan, Florian Edler,  
Roger Graybill und Laura Krämer

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2020  
(ISBN 978-3-487-15891-4)



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.

## Lehren an der »Kuhrfälzischen Tonschule«

### Voglers Modulationslehre im aktuellen Theorieunterricht

Aus dem Gedanken, dass die Vielfalt der musiktheoretischen Ausbildungstraditionen an den deutschen Musikhochschulen auch davon lebt, dass an jeder Institution ein Stück weit die eigene, zum Teil weit zurückreichende und sich regional unterscheidende Theoriegeschichte reflektiert wird, hat sich die Idee ergeben, eine Schulmusikgruppe im Theorieunterricht mit einem Ausschnitt aus dem schmalen Band *Tonwissenschaft und Tonsezkunst* von Georg Joseph Vogler zu konfrontieren. Das Lehrbuch bildete die Grundlage der Vorlesungen Abbé Voglers an der 1776 »von seiner kuhrfürstlichen Durchleucht neu errichteten Tonschule«, die als Vorgängerinstitut der heutigen Mannheimer Musikhochschule gelten kann, an der ich unterrichtete.<sup>1</sup>

Abbé Vogler – Komponist, Musiktheoretiker, Instrumentenbauer, Pädagoge, Orgelvirtuose, Kapellmeister und Geistlicher – ist eine schillernde, aber auch unbequeme Figur. Berühmt-berüchtigt für seine Verbesserungen von Chorälen Johann Sebastian Bachs, steht er als Musiktheoretiker im Schatten von Zeitgenossen wie Heinrich Christoph Koch oder Johann Nikolaus Forkel. Dennoch

1 Vogler 1776, Vorrede. Mit der Einrichtung eines öffentlichen Lehrstuhls für Abbé Vogler trieb Kurfürst Carl Theodor die Institutionalisierung der Musikausbildung in Mannheim, die 1756 mit der Unterstützung des Seminarum musicum des Jesuiten-Kollegs begonnen hatte, weiter voran. Die *Materialien zu Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung der pfalzbayerischen Dienstjahre* Abbé Voglers (Pelker/Thomsen-Fürst 2016) vereinfachen es, die Rahmenbedingungen seines Wirkens in Mannheim nachzuvollziehen. So lässt sich anhand einer Ankündigung in der *Mannheimer Zeitung* vom 12.9.1776 die Unterrichtsform erahnen: »Der Lehrer ist der geistliche Rath und Kapellmeister, Georg Joseph Vogler, ein Mann von bewährter Geschicklichkeit, der mit tiefblickendem Geiste in die Geheimnisse seiner Kunst eingedrungen ist. [...] Die Schule wird künftigen Wintermonat ihren Anfang nehmen. Alle Wochen sind 5 Lehrstunden. Die Samstage aber sind dazu gewidmet, daß jeder Schüler seine eigene Aufsätze vorzeigen könne, und darinn Erläuterung und Hilfe empfangen.« (zit. nach Pelker/Thomsen-Fürst 2016, S. 82).

fehlt ohne ihn eine Schlüsselfigur in der Geschichte der Musiktheorie um 1800,<sup>2</sup> deren Denken beträchtlichen Einfluss auf Schüler wie Carl Maria von Weber und Giacomo Meyerbeer hatte, sowie auf Jacob Gottfried Weber,<sup>3</sup> dessen *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* wiederum erhebliche Auswirkungen auf die bis heute die musiktheoretische Unterweisung prägenden Konzepte der Funktions- und Stufenbezeichnung hatte.<sup>4</sup>

Voglers in einem Zeitraum von fünf Jahren entstandene Mannheimer Schriften richteten sich an eine heterogene Leserschaft. Ein besonderes Merkmal dieses Gesamtentwurfs ist seine methodisch-didaktische Vielfältigkeit, die praktische und theoretische Inhalte einschließt. Mit den in erster Auflage 1776 veröffentlichten, in einem Band zusammengefassten Texten »Tonwissenschaft« und »Tonsezkunst« trat der 27-jährige erstmals als Musiktheoretiker in Erscheinung. Grund für die Veröffentlichung der *Stimmbildungskunst* und zwei Jahre später der alles Bisherige integrierenden, um sechs weitere Kapitel ergänzten Abhandlung *Kuhpfälzische Tonschule* war die Absicht, das Niveau der Kirchenmusik im ländlichen Raum zu heben und hierfür den Schulmeistern eine geeignete Publikation an die Hand zu geben.<sup>5</sup> Das Periodikum *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* stellte diesen Grundlagen Kommentare und Analysen ganzer Werke zur Seite, die überwiegend von Komponisten der Mannheimer Schule oder von Vogler selbst stammen. Die erste Lieferung dieser Monatsschrift erfolgte 1778, als über ein halbes Jahr nach dem Tod des bayerischen Kurfürsten Maximilian III. Joseph bereits absehbar war, dass das Kulturleben Mannheims durch den Umzug des Hofes nach München empfindlich verarmen würde. Die *Betrachtungen* kompensierten zu einem Teil den Verlust an Öffentlichkeit vor Ort und boten Vogler die Möglichkeit, eigene Ideen zu verbreiten und Werke seiner Schüler bekannt zu machen.

2 In den von Carl Dahlhaus verfassten Bänden 10 und 11 *Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert* der von Frieder Zaminer im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz herausgegebenen Reihe *Geschichte der Musiktheorie* wird Georg Joseph Vogler nicht erwähnt. Allerdings hat Dahlhaus nur Band 10 (*Erster Teil: Grundzüge einer Systematik*) selbst bis zur Veröffentlichung führen können, während die Arbeit am posthum erschienenen Band 11 (*Zweiter Teil: Deutschland*) nicht abgeschlossen war, als Dahlhaus 1989 starb. Fest steht, dass ein eigentlich von Dahlhaus geplantes Schlusskapitel mit Kurzdarstellungen deutschsprachiger musiktheoretischer Schriften auch einen kurzen Text zu Voglers *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* enthalten sollte (Carl Dahlhaus, *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, S. 666).

3 Veit 1993.

4 Holtsträter 2007.

5 Ein vom Hof beauftragter Gutachter beurteilte das Vorhaben skeptisch (Pelker/Thomsen-Fürst 2016, S. 109).

1776	1778	1778–1781
<i>Stimmbildungskunst Tonwissenschaft und Tonsezkunst</i>	<i>Kuhrpfälzische Tonschule</i> Erster Theil – Tonkunst – Claverschule – Stimmbildungskunst – Begleitungskunst Zweiter Theil – Tonwissenschaft – Tonsezkunst – Nutzbarkeit des Tonmaßes – Gebrauch der Harmonie – Tonlehre	<i>Betrachtungen der Mannheimer Tonschule</i> 3 Jahrgänge à 12 Lieferungen
	<i>Gründe der Kuhrpfälzischen Tonschule</i> (Notenbeispiele auf XXX Tafeln)	<i>Gegenstände der Betrachtungen</i> (Notenbeispiele in separaten Einzelheften)
		<i>Entwurfe eines neuen Wörterbuchs für die Tonschule</i> (Frankfurt a. M. 1780)

Abbildung 1: Übersicht über G.J. Voglers 1776–1781 publizierte Mannheimer Schriften

Voglers erklärtes Ziel ist es, aus den unveränderlichen Verhältnissen der Tonwissenschaft – also den physikalischen Gesetzen der Akustik – »sichere, keinem Zweifel und keiner Ausnahme unterworfenene Regeln«<sup>6</sup> für die Tonsetzkunst abzuleiten. Mit seinem rationalistischen Ansatz stand Vogler in Zeiten der Aufklärung zwar nicht allein da, die Selbstgewissheit jedoch, mit der er immer wieder auf die Vollständigkeit seiner Listen und Tabellen hinweist, sucht ihresgleichen und lässt den Schluss zu, dass er sein System für den Höhepunkt und Abschluss der Musiktheorie hielt.<sup>7</sup> Die Absolutheit seines Anspruchs ist sicher mitverantwortlich für die harsche Kritik von Zeitgenossen<sup>8</sup> – doch Vogler hat etwa durch seine beiden berühmtesten Schüler der späten Jahre, Weber und Meyerbeer, auch Unterstützung erfahren. Immer wieder hervorgehobene Leistungen Voglers auf dem Gebiet der Satzlehre sind die Vereinfachung des umfangreichen tradierten,

6 Vogler 1776, Vorrede.

7 Wiener 1998, S. 80f.

8 Veit 1991, S. 145, Fußnote 13. Johann Abraham Peter Schulz' polemische Rezension von *Kuhrpfälzische Tonschule* in der *Berliner Litteratur- und Theater-Zeitung* (Schulz 1778) bildete den Auftakt zu Auseinandersetzungen mit Johann Nikolaus Forkel und anderen norddeutschen Musiktheoretikern.

von der zeitgenössischen Praxis in Frage gestellten Regelwerks, die prominente Stellung der Analyse in seinen Schriften und die Modulationslehre.

Die schulmäßige Modulationslehre, die Modulationsvorgänge auf eine zielgerichtete homophone vierstimmige Akkordfolge reduziert, ist ein umstrittenes Gebiet im Bereich der musiktheoretischen Unterweisung.<sup>9</sup> Obwohl von analytisch fragwürdigem Wert und begrenztem praktischen Nutzen, hat sie sich – nicht zuletzt durch ihre Eignung als Prüfungsgegenstand – in einer Weise verfestigt und verselbstständigt, dass sie als methodisches Relikt zum Thema Modulation dazugehört wie die Gattungslehre zum Kontrapunkt.<sup>10</sup> Die Einlassung mit Voglers historischen Lehrbüchern schafft von vornherein Distanz und führt gleichzeitig die lange, in der Generalbasslehre wurzelnde Tradition vor Augen, Modulationsvorgänge im homophonen vierstimmigen Satz auf einem Tasteninstrument darzustellen. Die Beschäftigung damit könnte deshalb Baustein einer breit gefächerten, methodisch vielseitigen Auseinandersetzung mit dem Thema sein. Vogler spricht von Ausweichung<sup>11</sup> statt von Modulation und widmet sich dem Thema in seinen frühen Schriften an mehreren Stellen.<sup>12</sup> In den folgenden Ausführungen steht sein in der »Tonsezkunst« unternommener erster Versuch einer Darstellung im Mittelpunkt.<sup>13</sup>

In den ersten Paragraphen zum Thema betont Vogler, dass Ausweichen in der Regel das Aufsuchen »befreundeter«, im Quintenzirkel benachbarter Tonarten meint.<sup>14</sup> Ausweichungen in Tonarten, die sich um mehr als ein Vorzeichen

9 Vgl. z. B. Möllers 1976 oder den Artikel »Modulation« im *Lexikon der systematischen Musikwissenschaft* (Sprick 2010).

10 Thomas Daniels historisch fundierte Satzlehre (Daniel 1997) und die Wiederbelebung alter Improvisationstechniken (Janin 2014) mögen inzwischen größere Bedeutung für den Unterricht im Fach Kontrapunkt haben als die Fuxsche Gattungslehre. Indem diese aber, allen Unzulänglichkeiten zum Trotz, über Jahrhunderte zentraler Baustein der Unterweisung war, ist sie weiterhin Teil der Kontrapunktlehre.

11 Vogler definiert im *Handbuch zur Harmonielehre und zum Generalbaß*: »Ausweichung nenne ich den Uibergang von einem Tone zum andern, und glaube bestimmter zu sprechen, als wenn man Modulazion von moduliren hernimmt: modulis musicis exsonare.« (Vogler 1802, S. 3).

12 Nach der knappen Darstellung in »Tonsezkunst« (Vogler 1776, S. 62–86) entwickelt er seine Gedanken weiter in »Gebrauch der Harmonie« [in: Vogler 1778a (*Tonschule*), S. 152–185] und »Summe der Harmonik« (in: Vogler 1778–1791, Reprint Bd. 3, S. 1–117 und Bd. 4, S. 317–332).

13 Da es sich bei Voglers Schriften für Mannheim um ein »work in progress« handelt und sich sein System 1776 noch in Entwicklung befand, sind zur Verdeutlichung Ausblicke in die späteren Darstellungen eingeflochten.

14 »68. § Ein jedes Sing- und Klingstück wird von einem Ton her genennet und darf, um die Einheit zu erhalten, in keinen Ton ausweichen, der um mehrere Stufen entfernt wäre [...] 69.

unterscheiden, würden die Einheit des Stückes zerstören; Vogler reicht in der »Tonsezkunst« der knappe Hinweis, dass sie nur im Gottesdienst auf der Orgel notwendig seien, »wenn zum Beispiel nach einem Gesange im E, ein Stück im Es folgt«. <sup>15</sup> Kernstück der Unterweisung bilden kommentierte, in einer Kurzschrift aus Notenbuchstaben für die Basslinie sowie Generalbass-Ziffern abgefasste Beispiele, in denen zunächst von C-Dur, dann von c-Moll aus in sämtliche auf anderen Grundtönen basierenden 22 Tonarten ausgewichen wird. In der Anordnung ist das Bemühen um ein induktives Vorgehen erkennbar. <sup>16</sup>

Die einzige den Beispielen vorangestellte allgemeingültige Handlungsanweisung bezieht sich auf den »Schlußfall«: »Um auszuweichen, muß man immer betrachten, welch der gegenwärtige Ton von dem zukünftigen sei, und wie der Schlußfall geschehen könne.« <sup>17</sup> Nach Voglers Theorie gibt es in Dur und Moll insgesamt zehn Schlussfälle, die er in »Tonsezkunst« erläutert <sup>18</sup> und in *Gründe der Kuhrpfälzischen Tonschule* in einem Notenbeispiel zusammenstellt (vgl. Abbildung 2). <sup>19</sup> Die finale Schlussbildung erfolgt in Voglers Ausweichungen fast ausschließlich gemäß Beispiel [a] bzw. [f], <sup>20</sup> ergänzt um die »Unterhaltungs-

§ Hieraus erhellet, daß in jedem Ton nur sechs als Haupt- und erste Töne erscheinen können. z. B. im C das harte C, weiche A; harte F, weiche D; harte G, weiche E.« Vogler 1776, S. 71 f.

15 Vogler 1776, S. 72.

16 Die 44 Modulationen sind wie folgt angeordnet: §74ff.: C-F, -G, -a, -d, -e, -D, -h, -A, -E, -H, -B, -Es, -As, -Des, -Ges, -f, -g, -b, -es, -as, -des, -ges. § 89ff.: c-f, -f, -G, -g, -B, -b, -Es, -es, -As, -as, -Des, -des, -Ges, -ges, -D, -d; -A, -a, -e, -E, -h, -H. Nachdem zunächst die leitereigenen Ziele in C-Dur abgehandelt werden, rekurriert Vogler, ohne dass ein System erkennbar wäre, auf verschiedene Ordnungsprinzipien (Quintenzirkel, Paralleltonarten, Varianttonarten).

17 Vogler 1776, S. 73.

18 Ebd., S. 48 ff.

19 Vogler 1778b (*Gründe*), Tab. XXI. Im zusätzlichen dritten System analysiert Vogler ggf. die »Hauptklänge« (d. h. die Grundtöne gemäß der Terzschichtung), die auch durch die römischen Zahlen bezeichnet werden (nur unvollständig, wie auch die Generalbassbezeichnung). Auffällig in dieser Zusammenstellung ist besonders die Weiterführung dreier Terzquartakkorde mittels Quartfall im Bass in den Beispielen [d], [e] und [h]; im über 25 Jahre später erschienenen *Handbuch zur Harmonielehre* sind diese drei Schlussfälle durch geläufigere Wendungen ersetzt (vgl. Vogler 1802, Notenbeispiele Tab. II).

20 Zur Vorbereitung der Moll-Tonarten verwendet er außerdem gelegentlich den verminderten Septakkord auf der VII. Stufe. Eine weitere Ausnahme ist die in § 75 als »sehr prächtig, aber Choral- und Kirchenmäßig« angesprochene Möglichkeit, die Oberquinttonart über eine plagale Wendung zu erreichen. »Für Kammer- und Schaubühnstücke« empfiehlt Vogler jedoch auch hier, über die V. Stufe der neuen Tonart zu kadenzieren (Vogler 1776, S. 74; vgl. Abbildung 3).

Siebente«<sup>21</sup> (vgl. Abbildung 3). Wenn es sich um sehr nahe verwandte Tonarten handelt (wie in § 74–76), erscheint der Dominantseptakkord der Zieltonart – gegebenenfalls »um der Lage zugefallen [sic]« in geeigneter »Umwendung« – direkt nach dem eröffnenden C-Dur-Akkord.<sup>22</sup>

Zehn Schlussfälle

The image shows a musical score titled 'Zehn Schlussfälle' (Ten Ending Cases) for ten different cases labeled [a] through [j]. Each case is represented by a pair of staves (treble and bass clef) showing chords and fingerings. Below the staves, Roman numerals (V, I, IV, I, I, V) and a sequence of notes (7, 5, 7, 5, 7♯, 3♯, 3♯, 7, 5, 3, 3) are provided. The notes are written on a single staff line, with some notes having accidentals (sharps). The Roman numerals are placed below the notes, indicating the chord structure for each case.

Abbildung 2: *Gründe der Kuhrpfälzischen Tonschule* (Vogler 1778b), Tab. XXI (Ausschnitt)<sup>23</sup>

21 Vgl. Vogler 1776, S. 49: »Noch vollkommener wird der erste Schlußfall sein, wenn man dem fünften Tone seine Siebente zugesellet. G<sup>7</sup> C.« Vgl. ebd., S. 14: Die Unterhaltungs-Siebente »dient zur Unterhaltung, und vergnügt das Ohr, sie stellet es aber nicht ganz zufrieden; denn es erwartet ganz unruhig die Bewegung, und Auflösung in einen Wohlklang«.

22 Ebd., S. 74.

23 Zwei Exemplare von Voglers *Gründe der Kuhrpfälzischen Tonschule in Beispielen: als Vorbereitung zur Mannheimer Monat=Schrift und zu den Herausgaben des öffentlichen Tonlehrers* aus der Sammlung der Bayerischen Staatsbibliothek sind bereits digitalisiert. Das Notenbeispiel bezieht sich auf eine in Details abweichende Ausgabe aus dem Bestand des Reiss-Engelhorn-Museums Mannheim, die sich auch im Titel geringfügig unterscheidet: *Gründe der Kuhrpfälzischen Tonschule in Beyspielen als Vorbereitung zur Monatschrift, und zu den Herausgaben des öffentlichen Tonlehrers Abt Vogler*. Die Buchstaben in eckigen Klammern sind Zusätze des Autors.

Abbildung 3: M. Grabow, Realisierung der Beispiele in Generalbassnotation zu den § 74–85 aus »Tonsezkunst« (Vogler 1776)

In Voglers knappen Kommentaren zu den Beispielen in »Tonsezkunst« scheint es gelegentlich, als verstünde er unter Schlussfall nicht nur die schließende Akkordverbindung, sondern jede potentielle Penultima, also einzelne »kadenzfähige« Akkorde, wie sie in seinen Beispielen für Ausweichungen in entferntere Tonarten der jeweiligen eigentlichen Schlusswendung häufig vorausgehen; denn »unsere Tonsetzungen [sind] voller Schlußfälle«. <sup>24</sup> In diesem Sinne konstatiert Vogler im Beispiel § 77 einen dreifachen Schlussfall:

<sup>24</sup> Vogler 1776, S. 55.



77. §. Will man vom C ins D ausweichen: so hat ein dreifacher Schlußfall statt, 1) obiger [vgl. § 74], wodurch C ins F ausweicht, 2) jener der weichen Tonart eigene mit der verminderten Septime, 3) wiederum der Schlußfall des fünften Tones mit der Unterhaltungssiebente.

			6	
	7 <sup>b</sup>	7 <sup>b</sup>	5	3 <sup>‡</sup>
[C]	C	C <sup>#</sup>	C <sup>#</sup>	D.

78. §. Um von dem C ins E einen Schlußfall zu machen, muß dem fünften Tone H seine große Dritte dis, und große Fünfte fis nebst der Unterhaltungssiebenten beigeesellet werden; weil nun diese zwei Zwischentöne dis, und fis im C noch nicht dagewesen: so soll füglicher, um das Gehör gelinde hineinzuführen, noch C in der Grundstimm mit der Sechsten eingeschaltet werden, wozu A den Hauptklang abgibt. z. B.

			7	
			5 <sup>#</sup>	
	5	6	3 <sup>#</sup>	3 <sup>‡</sup>
	C	C	H	E

Abbildung 4: § 77 und 78 aus »Tonsezkunst« (Vogler 1776, S. 74f.).

In ästhetischer Hinsicht geht es Vogler in »Tonsezkunst« also darum, dem Gehör »einen Vorgeschmack« der neuen Tonart beizubringen, es »gelinde hineinzuführen«<sup>25</sup> und zu vermeiden, was ihm »zu hart fallen« würde.<sup>26</sup> Eine Erklärung, warum in § 78 durch die Einschaltung von »C in der Grundstimm mit der Sechsten« der Übergang gelinder wird, bleibt Vogler schuldig, und tatsächlich geben seine Kommentare zu den Beispielen meistens nur eine Beschreibung des Geschehens. Auskünfte darüber, wie die Akkordfolge bis zum Erreichen des Dominantseptakkords zu gestalten sei, sind rar. Im Vordergrund steht für Vogler allerdings auch nicht das Ziel, den Schüler zu befähigen, selbst Modulationswege zu erfinden, sondern die Absicht, ihm ein Kompendium an Exempeln an die Hand zu geben, die sich dann, gemäß den Erfordernissen der Praxis, transponieren lassen.<sup>27</sup> Es bleibt dem Leser selbst überlassen, die wenigen explizit benannten

<sup>25</sup> Ebd., S. 79.

<sup>26</sup> Ebd., S. 76.

<sup>27</sup> Eine Tabelle am Ende des Textes offenbart, dass der Schüler, um eine bestimmte Ausweichung vorzunehmen, das passende der 44 Beispiele in der »Tonsezkunst« transponieren soll (und dass Vogler ihm dies ohne eine Tabelle, die nichts weiter zeigt, als dass etwa F→As dieselbe Relation darstellt wie C→Es, nicht zutraut). Wenn Vogler später in den *Betrachtungen* nicht 44 zwölfmal transponierbare Beispiele, sondern tatsächlich 528 Beispiele ausnotiert, geschieht das also im vollen Bewusstsein, dass es auch einfacher ginge – vielleicht um etwas zu bieten, das

Prinzipien zusammenzutragen und andererseits implizit erkennbare, wiederkehrende Strategien herauszuarbeiten.

So wird bei Modulationen in entferntere Tonarten der Schlussakkord oft durch geeignete, chromatisch erreichbare Töne vorbereitet. Um in § 82 statt e-Moll (vgl. das ansonsten identische Beispiel § 78) dessen Varianttonart E-Dur zu erreichen, »sollte noch ein Ton eingeschaltet werden, wodurch die große Dritte angekündigt würde«. <sup>28</sup> In vergleichbarer Weise soll im Falle von Ausweichungen in b-Tonarten, die um mehr als eine Stufe entfernt sind, wie in § 84 »dem C gleich seine kleine Dritte beigeßellet werden«. <sup>29</sup> Indem Vogler dieses Verfahren – die ›Vermollung‹ der ersten Stufe – auch bei den Ausweichungen in die weiter entfernten B-Tonarten Des-Dur und Ges-Dur in § 85 schematisch beibehält, obwohl der c-Moll-Dreiklang in diesen Zieltonarten nicht leitereigen ist, entstehen etwas hölzerne Übergänge. So muss in § 85 (b) die Vermittlung des finalen Schlussfalls durch einen vorgeschalteten kadenzierenden Akkord erfolgen: Vogler spricht von einem doppelten Schlussfall. Noch eigenwilliger mutet die Ausweichung von C-Dur nach A-Dur in § 81 an, bei der Vogler einen zunächst nach D-Dur oder d-Moll weisenden A<sup>7</sup> elliptisch in einen E<sup>7</sup> überführt:

81. § Wenn man von dem C ins harte A auf die nämliche Art, als oben in das weiche fallen wollte: so würde die große Dritte dem Gehör sehr hart vorkommen, und es wird besser sein, daß A mit seiner kleinen Dritte, und Siebente, als der sechste Ton vom C, dann mit der großen Dritte, als der Fünfte vom D eintrete, und endlich seine Unterhaltungssiebente in die große Dritte vom eigenen fünften Tone auflöse. z. B.

			6#	
7b	7	4	5	
3b	3#	3	3#	
C	A	A	H	A.

Abbildung 5: § 81 aus »Tonsezkunst« (Vogler 1776, S. 77).

Eine Legitimation für diese ungewöhnliche Akkordverbindung führt Vogler bereits in § 24 der »Tonwissenschaft« an: aus der physikalischen Tatsache, dass im tonleiterartigen Abschnitt der Partialtonreihe – vom 8. bis 16. Partialton – auf die Naturseptime (14.) der Leitton (15.) folgt, schließt er, dass sich die Unterhaltungssiebente aufwärts lösen dürfe. <sup>30</sup> Er versieht diesen Abschnitt der Partialtonreihe

der programmatischen Kapitelüberschrift »Summe der Harmonik« gerecht wird. Es führt damit vor Augen, wie besessen Vogler vom Thema ›Ausweichung‹ war, belegt aber nicht unbedingt – wie Holtsträter 2007, S. 418f., meint – den Unwillen, von festen Tonhöhen zu abstrahieren.

<sup>28</sup> Vogler 1776, S. 77.

<sup>29</sup> Ebd., S. 78.

<sup>30</sup> Ebd., S. 14.

mit einer Basslinie »nur mit den drei verwandtesten Hauptklängen«, also unter ausschließlicher Verwendung der I., IV. und V. Stufe, und setzt dabei unter den 14. Partialton die I. und unter den 15. die V. Stufe: bei Harmonisierung dieses Gerüstsatzes würde die obige, ungewöhnliche Akkordverbindung entstehen.<sup>31</sup> Erst im folgenden § 25 geht Vogler auf die übliche Abwärtsführung der kleinen Septime und die typische Harmonisierung durch einen Quintfall ein. Wenn er darangeht, »aus sicheren Gründen der Verhältnisse der Töne zu bestimmen, was dem Gehör wohl oder übel klinge«,<sup>32</sup> hinterfragt er immer wieder traditionelle satztechnische Gepflogenheiten und setzt sich unerschrocken über konventionelle Hörerwartungen hinweg.

Von zentraler Bedeutung für den Zusammenhalt der Akkordfolgen sind Prinzipien der Stimmführung wie Liegetöne und Bewegung in Schritten. Auch wenn Voglers Notationsweise in »Tonsezkunst« nur in Bezug auf die Bassstimme Aufschluss über die intendierte Stimmführung gibt, ist doch festzustellen, dass die Akkordfolgen eine weitgehend lineare Stimmführung zulassen, und durch Vergleiche mit den späteren, ausnotierten Beispielen lässt sich zeigen, dass Vogler diese Art der melodischen Gestaltung tatsächlich bevorzugt.<sup>33</sup> Besonders eindrücklich ist das Beispiel § 80, in dem Vogler den eröffnenden C-Dur-Dreiklang Ton für Ton in den gewünschten Fis<sup>7</sup> überführt, weil es »dem Gehör zu hart fallen [würde], wenn man gleich den fünften Ton Fis mit seiner großen Dritte und Fünfte zum Hauptklänge machen wollte«. <sup>34</sup> Es geschieht aus methodischen Gründen, dass Vogler an dieser Stelle noch nicht auf die klangliche Identität von Dominantseptakkord und übermäßigem Quintsextakkord eingeht, die maßgeblich dafür verantwortlich ist, dass der Übergang so »gelind« wirkt, und dass er im Folgenden – weniger überzeugende Lösungen in Kauf nehmend – auf das Mittel der enharmonischen Umdeutung zunächst verzichtet. Damit spart er die Behandlung der Idee der Mehrdeutigkeit von Akkorden, die für die schulmäßige Modulationslehre zentral ist und als deren Vordenker Vogler gelten kann, für die letzten Paragraphen der »Tonsezkunst« auf.<sup>35</sup> In § 94 heißt es:

31 Ebd.: »welche Auflösung aber hinaufwärts geschehen muß, wenn man die leitermäßigen Antheile der Saite zur oberen Stimme wählen, und mit den drei verwandtesten Hauptklängen die Grundstimme bestreiten will.«

32 Ebd., S. 1.

33 Vgl. oben, Abbildung 3, und Vogler 1778b (*Gründe*), Tab. XXIII–XXV, sowie »Summe der Harmonik«, in: Vogler 1778–1791, Reprint Bd. 4, S. 317–332.

34 Vogler 1776, S. 76.

35 Die Idee der Mehrdeutigkeit von Akkorden bezieht Vogler in »Tonsezkunst« fast ausschließlich auf die Möglichkeit enharmonischer Umdeutung. Darüber hinaus weist er lediglich auf den

94. §. Um entferntere Ausweichungen zu bestimmen, muß man  
Vortheile suchen, welche die verminderten Siebente und Dritte leisten.

denn	Gis	h	d	f	kann dem Gehöre vorkommen
wie	as	H	d	F	
	gis	h	d	Eis	
	as	ces	D	f	

Sie sind die nämliche [sic] Griffe auf der Orgel, und doch könnte

Gis der siebente Ton vom weichen	A sein.
H	C
Eis	Fis
D	Es

Erniedriget man die Dritte: so wird

Gis der erhöhte vierte Ton vom weichen	D.
H	F
Eis	H
D	As

Erniedriget man aber den Hauptklang: so ist

G der fünfte Ton von beiden Tonarten	C
B	Es
E	A
Des	Ges

Abbildung 6: § 94 aus »Tonsezkunst« (Vogler 1776, S. 81f.)

Zunächst buchstabiert Vogler vier enharmonische Notationsweisen eines verminderten Septakkords durch und zeigt die daraus resultierenden unterschiedlichen tonartlichen Zusammenhänge auf. Sein Begriff für dieses Phänomen entsteht erst allmählich: die Leerstelle in »Tonsezkunst« füllt in *Kuhrpfälzische Tonschule* die Bezeichnung »zweideutig«, und erst in den *Betrachtungen* spricht Vogler von »Mehrdeutigkeit der Harmonien und Schlußfälle«. <sup>36</sup> Anschließend demonstriert er, wie man den verminderten Septakkord durch chromatische Abwärtsführung jeweils eines Akkordtons in vier alterierte doppeldominantische Akkorde bzw. in vier Dominantseptakkorde im Kleinterzabstand überführen

plagalen Schlussfall IV-I hin, der aufgrund seiner materialen Identität mit dem Schlussfall I-V in der Tonart der vierten Stufe »etwas zweideutig« sei (Vogler 1776, S. 48). Erst in den späteren Mannheimer Schriften verfolgt Vogler die Idee einer Mehrdeutigkeit im Bereich der Diatonik weiter (vgl. Kapitel »Summe der Harmonik« in Vogler 1778–1791).

36 Vogler 1778a (*Tonschule*), S. 172. Vogler 1778–1791, Reprint Bd. 3, S. 2ff.

kann. In einer allgemein formulierten Passage aus *Kuhrfälzische Tonschule* fasst er die Möglichkeiten zusammen und führt für solche durch Liegetöne und chromatische Stimmführung geprägten Vorgänge den anschaulichen Begriff »schmelzen« ein:

35. § Die zweideutige Harmonien bestunden immer aus verminderten Siebenten, und mehrenteils aus verminderten Dritten und kamen dem siebenten, vierten oder zweiten Ton der weichen Leiter zu. Da nun die Harmonie des fünften Tones verschiedentlich in gemeldete schmelzen kann: so dienen diese vier Harmonien vorzüglich zur Täuschung. Der fünfte Ton ist mit dem erhöhten vierten Tone; ein jeder siebenter Ton mit drei anderen Tönen zweideutig. Der zweite Ton ist ohnedem eine finstere Harmonie, deren Hang sehr schwer einzusehen ist. Diese letztere kömt mehrenteils in einer gewissen Lage vor, wo die verminderte Dritte im Grunde weit vom Hauptklange entfernt ist.<sup>37</sup>

Ihren stärksten Ausdruck findet die Idee, dass ein Akkord in einen anderen schmelzen könne, in Voglers erstem Tonkreis, der über chromatischem Bass eine immer wiederkehrende, dreigliedrige Akkordfolge (D<sup>7</sup>, D<sup>v</sup> und Moll-Quartsextakkord) präsentiert. Dieser Tonkreis zeichnet sich dadurch aus, »dass sich aufs höchste ein Ton in der Zusammenstimmung bewegt, und die anderen immer anhalten« und beschließt im symbolträchtigen § 100 die »Tonsezkunst«.<sup>38</sup>

Zuvor demonstriert Vogler in § 95–97 das Verfahren enharmonischer Umdeutung anhand von drei »entfernteren Ausweichungen«. Diese Wege von c-Moll nach A-Dur, E-Dur und H-Dur, die er in »Tonsezkunst« nur rudimentär ausführt, sind in *Kuhrfälzische Tonschule* vollständig ausgearbeitet und exakt ausnotiert (siehe Abbildung 7). Im nahezu vollständigen Verzicht auf Sprünge – einzige Ausnahme ist die Bassklausele h-e im zweiten Beispiel – zeigt sich unverkennbar die von Vogler bevorzugte »schmelzende« Stimmführung. Entsprechendes gilt für die zum Vergleich angeführten Bearbeitungen derselben Abstände aus Voglers »Summe der Harmonik« in den *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*. Das Verfahren enharmonischer Umdeutung, das am Ende der »Tonsezkunst« nur wie ein Ausblick wirkt, ist für die erschöpfende Beispielsammlung dieser späten Mannheimer Veröffentlichung von größter Bedeutung und führt zu extravagantem Lösungen, in denen es Vogler nicht mehr darum geht, behutsam in die Zieltonart hinüberzuführen, sondern vielmehr darum, das Herz des Zuhörers »durch willkürliche Ueberraschungen und Täuschungen nach Gefallen ummodeln zu können.«<sup>39</sup>

37 Vogler 1778a (*Tonschule*), S. 172.

38 Vogler 1776, S. 86.

39 Vogler 1778–1791; Reprint, Bd. 3, S. 5.

aus: *Gründe der Kuhrpfälzischen Tonschule*



aus: *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*



Abbildung 7: Ausweichungen von c-Moll nach A-Dur, nach E-Dur und nach H-Dur<sup>40</sup>

Zweifellos müssen gewisse Voraussetzungen erfüllt sein, damit man sich in einem Tonsatzkurs mit diesem Text auseinandersetzen kann. Die Studierenden müssen über sehr gute Deutschkenntnisse verfügen, müssen in der Lage sein, Frakturschrift zu entziffern und über Kenntnisse im Generalbass und in harmonischer Analyse verfügen, so dass der Stoff eher für Gruppen in fortgeschrittenen Semestern in Frage kommt. Voraussetzung ist zudem die Bereitschaft, sich ein Lehrbuch zu erschließen, dem man wahrscheinlich nicht in jedem Punkt folgen möchte.

Reizvoll ist, dass Voglers Text vielfältige Möglichkeiten des methodisch-didaktischen Zugriffs erlaubt: zunächst sind Voglers in Tonbuchstaben-Generalbassschrift notierte Beispiele als vierstimmiger Satz in Notenschrift zu übertragen bzw. am Klavier zu spielen, ohne sich von Druckfehlern irritieren zu lassen. Da Angaben zur Taktart und zur Lage der Oberstimme fehlen, sind die Studierenden gefordert, selbst eine möglichst plausible Lösung zu finden. Auf Grundlage des Notentextes und Klangeindrucks gilt es anschließend herauszufinden, wie die Ausweichungen gemacht sind, gelungene von weniger überzeugenden Beispielen zu unterscheiden, Gründe für Gelingen oder partielles Scheitern zu finden und dabei wirkungsvolle Techniken und Ansätze Voglers herauszufiltern und weiterzudenken. Parallel dazu geht es um das Nachvollziehen der Kommentare. Diese sind im Zusammenhang mit den Notenbeispielen auch ohne detaillierte Kenntnis des Voglerschen Harmonie-Systems verständlich, da sein ana-

<sup>40</sup> Alle Beispiele ohne Generalbassbezeichnung wiedergegeben. Obere Akkolade: Vogler 1778b (*Gründe*), Tab. XXIII. Untere Akkolade: Vogler 1778–1791, Reprint Bd. 4, S. 320, Beispiele 39, 29, 43; Voglers Kommentare dazu in Bd. 3, S. 35f.

lytischer Zugriff prinzipiell auf vertrauten Grundannahmen und Denkmustern beruht, wie der Verwendung der Bezeichnungen »fünfter Ton« oder »siebenter Ton«, wenn – wie in der Stufentheorie – die über diesen Tonleitertönen befindlichen leitereigenen Dreiklänge gemeint sind, oder wie der Rückführung von Akkorden auf eine Terzschichtung, um den Grundton zu bestimmen. Ergänzend halten die Tonkreise einen Fundus an praktischen, am Klavier ausführbaren Modellen bereit.<sup>41</sup> In den Werken seines jugendlichen Schülers Carl Maria von Weber, der 1803/4 und noch einmal 1810/11 vom Abbé Vogler unterrichtet wurde, kann man den Auswirkungen von dessen Lehre nachspüren.<sup>42</sup>

Zum Schluss ein Hinweis zur eigentümlichen Sprache Voglers, die unter anderem durch sein Bestreben geprägt ist, nahezu jedes Fremdwort ins Deutsche zu übersetzen. Der Grund dafür könnte durchaus in der selbstbewussten Überzeugung liegen, dass mit Gründung einer »Kuhrfälzischen Tonschule« in der europaweit strahlenden Musik-Metropole Mannheim der Moment gekommen sei, der italienischen Hegemonie im Schreiben und Sprechen über Musik eine deutsche Linie entgegenzusetzen.<sup>43</sup> Da sich die Eindeutschungen nicht durchgesetzt haben und die Verwendung fremdsprachlicher musikbezogener Fachausdrücke weiterhin selbstverständlich ist, sorgen die ungewohnten Übersetzungen für Irritation. Auch wenn den meisten Studierenden die Bedeutung der Fremdwörter bekannt ist, kann man feststellen, dass es doch etwas ganz anderes ist, nur zu wissen, was Wörter wie Dur, Moll oder Harmonie bedeuten oder immer wieder »harte Tonart«, »weiche Tonart« und »Zusammenstimmung« zu lesen und so diese ursprünglichen Wortbedeutungen irgendwann selbstverständlich mitzudenken.

41 Neben dem bereits erwähnten Tonkreis aus der »Tonsezkunst« enthält die *Kuhrfälzische Tonschule* auch »zirkelmäßige Fortschreitungen«, deren Harmonik gemäß der Oktavregel gestaltet ist und die sich durch Umdeutung der Bassstufen auf einfachste Art diatonisch modulierend durch den Quintenzirkel bewegen (Vogler 1778b (*Gründe*), Tab. XXVIII und XXIX).

42 Joachim Veit (1990) weist auf verschiedenen Ebenen – unter anderem im Hinblick auf die Art zu modulieren – einen deutlichen Einfluss Voglers auf den bei Beginn des Unterrichts erst 16-jährigen Weber nach.

43 Vogler betrachtet Italien weiter als »Vatterland der Tonkunst« (Vogler 1776, Vorrede), stellt aber nicht nur im Hinblick auf die Oper mit Genugtuung fest, dass »endlich die Deutschen nach und nach auch nationalisiert werden« (Vogler 1778–1791, Reprint Bd. 1, S. 286) – eine Einschätzung, die sein späterer Schüler Weber, der als (Mit-)begründer der deutschen Nationaloper gilt, teilte.

## Literatur

- Dahlhaus, Carl, »Deutsche Musiktheoretiker des 18. und 19. Jahrhunderts (Fragment)« in: *Gesammelte Schriften* 4, hg. von Hermann Danuser, Laaber 2002.
- Dahlhaus, Carl, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert* (Geschichte der Musiktheorie 10/11), hg. von Frieder Zaminer, Darmstadt 1984.
- Daniel, Thomas, *Kontrapunkt*, Köln 1997.
- Grave, Floyd K., »Abbé Vogler's Theory of Reduction« in: *Current Musicology* 29 (1980), S. 41–69.
- Holtsträter, Knut, »Gottfried Webers Einfluss auf die Konzepte der Funktions- und Stufenharmonik – eine vorläufige Bestandsaufnahme« in: *Tagungsbericht Dresden 2006 sowie weitere Aufsätze und Quellenstudien*, hg. von Manuel Gervink, Frank Heidlberger u. Joachim Veit (Weber-Studien 8), Mainz 2007, S. 381–432.
- Janin, Barnabé, *Chanter sur le livre*, Lyon 2014.
- Jung, Hermann, »Der pedantische geniale Abt Vogler«. Musiktheorie und Werkanalyse in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts«, in: *Musiktheorie* 3 (1988), S. 99–115.
- Möllers, Christian, »Vom Unsinn der Modulationslehre« in: *Die Musikforschung* 29 (1976), S. 257–273.
- Pelker, Bärbel / Thomsen-Fürst, Rüdiger, *Georg Joseph Vogler (1749–1814) Materialien zu Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung der Pfalz-Bayerischen Dienstjahre* (Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle 6), Frankfurt a.M. 2016.
- Schulz, Johann Abraham Peter, »Kuhrpfälzische Tonschule« (Rez.), in: *Litteratur- und Theater-Zeitung* vom 29. 8. 1778, S. 547–554.
- Sprick, Jan Philipp, Artikel »Modulation«, in: *Lexikon der systematischen Musikwissenschaft* (Handbuch der systematischen Musikwissenschaft 6), hg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 2010, S. 295–297.
- Veit, Joachim, »Versuch einer vereinfachten Darstellung des Voglerschen ›Harmonie-Systems« in: *Musiktheorie* 6 (1991), S. 129–149.
- Veit, Joachim, *Der junge Carl Maria von Weber. Untersuchungen zum Einfluß Franz Danzis und Abbé Georg Joseph Voglers*, Mainz u. a. 1990.
- Veit, Joachim, »Gottfried Webers ›Versuch einer Theorie der Tonsetzkunst‹ und Voglers ›Harmonie-System« in: *Studien zu Gottfried Webers Wirken und zu seiner Musikan-schauung* (Beiträge zur mittelhheinischen Musikgeschichte 30), hg. von Christine Heyter-Rauland, Mainz u. a. 1993, S. 69–84.
- Vogler, Abbé Georg Joseph, *Tonwissenschaft und Tonzeskunst*, Mannheim 1776, Reprint Hildesheim u. New York 1970.
- Vogler, Abbé Georg Joseph, *Kuhrpfälzische Tonschule*, Mannheim 1778 [= Vogler 1778a].
- Vogler, Abbé Georg Joseph, *Gründe der Kuhrpfälzischen Tonschule in Beyspielen*, Mannheim 1778 [= Vogler 1778b].
- Vogler, Abbé Georg Joseph, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, Mannheim 1778–1791, Reprint, 3 Bde. und 1 Bd. Notenbeispiele, Hildesheim u. New York 1974.



Vogler, Abbé Georg Joseph, *Entwurf eines neuen Wörterbuchs für die Tonschule*, Frankfurt a. M. 1780.

Vogler, Abbé Georg Joseph, *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß, nach den Grundsätzen der Mannheimer Tonschule*, Prag 1802.

Wiener, Oliver, »Eine Spielart der ›ars combinatoria‹. Zu Georg Joseph Voglers Musiktheorie«, in: *Musikpflege und ›Musikwissenschaft‹ in Würzburg um 1800*, hg. von Ulrich Konrad, Tutzing 1998, S. 71–94.

© 2020 Martin Grabow (martin.grabow@staff.muho-mannheim.de)

Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim [University of Music and Performing Arts]

Grabow, Martin (2020), »Lehren an der ›Kuhpfälzischen Tonschule‹. Voglers Modulationslehre im aktuellen Theorieunterricht« [Pedagogy at the “Kuhpfälzische Tonschule”: Vogler’s modulation theory in current theory teaching], in: *Gegliederte Zeit. 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Berlin 2015* (GMTH Proceedings 2015), hg. von Marcus Aydintan, Florian Edler, Roger Graybill und Laura Krämer, Hildesheim, Zürich, New York: Olms Verlag, 484–499.  
<https://doi.org/10.31751/p.205>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: 18. Jahrhundert; 18th century; didactics of harmony; Didaktik der Musiktheorie; Georg Joseph Vogler; Harmonielehre; Mannheim school; Mannheimer Schule; Modulation; theory of harmony

eingereicht / submitted: 20/07/2018

angenommen / accepted: 20/07/2020

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 28/09/2020

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 04/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 27/11/2022