

Hochschule für Musik Würzburg - Sommersemester 2023

Studiengang Bachelor Orgel künstlerisch

Künstlerische Ergänzung IV - Orgeldokumentation

Hausarbeit zum Thema

***„Georg Joseph „Abbé“ Vogler (1749 - 1814) und sein
Simplifikationssystem zur Dynamisierung von
Orgelklang - eine Weiterentwicklung der barocken
Würzburger Orgelbauschule?“***

Betreuer: Prof. Dr. h. c. Christoph Bossert

vorgelegt am 20.07.2023

von

Christoph Preiß (Matrikelnummer 761921)

Inhaltsverzeichnis

1 Georg Joseph Vogler in der Wahrnehmung seiner Zeit - ein umstrittener Solitär	1
2 Georg Joseph „Abbé” Vogler - ein Musiker in Zeiten des ästhetischen Wandels	2
2.1 Biographischer Abriss unter besonderer Berücksichtigung seiner Zeit am Mannheimer Hof	2
2.1.1 Kindheit und Jugend in Würzburg	3
2.1.2 Voglers Zeit am Mannheimer Hof	3
2.1.3 Vogler am Hof in Stockholm und als reisender Virtuose ab 1786	5
2.1.4 Hofkapellmeister in Darmstadt ab 1807	6
2.2 Abbé Voglers Simplifikationssystem	7
2.2.1 Konventionen der Mannheimer Hofkapelle als ästhetische Grundlage für Voglers Klangideal	7
2.2.2 Systematisch-naturwissenschaftliche Herangehensweise	11
2.2.3 Kritische Würdigung des Simplifikationssystems	16
2.3 Auseinandersetzung mit der These von Christoph Bossert: Die barocke Würzburger Orgelbauschule als Wiege der dynamischen Orgel?	20
2.4 Wechselwirkungen zwischen Voglers Prinzipien einer dynamischen Orgel und der Entwicklung des Orchestercrecendos der Mannheimer Schule	22
2.5 Abbé Voglers 32 Préludes pour l’Orgue ou Pianoforte (1806)	26
2.5.1 Ästhetische Einordnung zwischen Empfindsamkeit, Klassik und „romantischen Momenten” (James Simon)	27
2.5.2 Analyse ausgewählter Klangbeispiele aus den 32 Préludes und Registrierungen an der von den klanglichen Idealen E. F. Walckers inspirierten Orgel der Firma Orgelbau Lenter (2012) in der Hochschule für Musik Würzburg	30
2.6 Fazit: Abbé Vogler als Innovator, dessen Errungenschaften bis heute weiterleben ...	39
3 Überwindung von Starre und neue Möglichkeiten der Dynamisierung im Orgelbau des 21. Jahrhunderts	40
4 Literaturverzeichnis	41
5 Eidesstattliche Versicherung	44

Abbildungsverzeichnis

Nummer der Abbildung und Beschreibung	Seitenzahl
Abb. 1: Disposition von Voglers Orchestrion aus dem Jahr 1789 (Quelle: Schafhüttl, 1979, S. 180)	12
Abb. 2: Abschnitte des Simplifikationssystems (Quelle: Schafhüttl, 1979, S. 163)	12
Abb. 3: Erklärung der Disposition der simplifizierten Neumünster-Orgel (Quelle: Schafhüttl, 1979, S. 168)	14
Abb. 4: Disposition der Würzburger Domorgel von Johann Hoffmann (Quelle: Eberlein, 2011, S. 249)	21
Abb. 5: Disposition der Mundt-Orgel (1670 - 73) in der Teynkirche Prag (Quelle: Kunert)	24 f.
Abb. 6: Werke Abbé Voglers für Tasteninstrumente (Quelle: nach Thomsen-Fürst, 2004, S. 180)	26
Abb. 7: Disposition der Lenter-Orgel an der Hochschule für Musik Würzburg (Quelle: Lenter, 2012b)	30 f.
Abb. 8: Notenbeispiel der T. 1 - 8 aus Prélude Nr. 2	31
Abb. 9: Notenbeispiel der T. 1 - 2 aus Prélude Nr. 3	32
Abb. 10: Notenbeispiel der T. 9 - 10 aus Prélude Nr. 3	32
Abb. 11: Notenbeispiel der T. 1 - 4 aus Prélude Nr. 12	33
Abb. 12: Notenbeispiel der T. 16 - 18 aus Prélude Nr. 12	33
Abb. 13: Notenbeispiel der T. 1 - 4 aus Prélude Nr. 15	34
Abb. 14: Notenbeispiel der T. 9 - 10 aus Prélude Nr. 15	34
Abb. 15: Notenbeispiel der T. 17 - 18 aus Prélude Nr. 15	34
Abb. 16: Notenbeispiel der T. 23 - 24 aus Prélude Nr. 15	35
Abb. 17: Notenbeispiel der T. 1 - 8 aus Prélude Nr. 19	36
Abb. 18: Notenbeispiel der T. 1 - 4 aus Prélude Nr. 25	36
Abb. 19: Notenbeispiel der T. 1 - 4 aus Prélude Nr. 27	37
Abb. 20: Notenbeispiel der T. 1 - 4 aus Prélude Nr. 31	38

1 Georg Joseph Vogler in der Wahrnehmung seiner Zeit – ein umstrittener Solitär

Im Vorwort seiner im Jahr 1888 erschienenen Biographie über Abt Georg Joseph Vogler schreibt Karl Emil von Schafhäütl, dass sich „die Nachrichten über sein Leben, Lehren und Schaffen mit anekdotenhaften Ausschmückungen so verwoben [haben], dass ein richtiges Bild des merkwürdigen Mannes eigentlich nicht mehr zu gewinnen war“ (Schafhäütl, 1979, S. V). In einer Veröffentlichung der Zürcher Allgemeinen Musik-Gesellschaft wurde er als „merkwürdigste Erscheinung auf dem Gebiet des Orgelwesens“ (AMG, 1859, S. 14) beschrieben und Emile Rupp nannte Vogler sogar einen „Orgelbau-Reformator“ (Rupp, 1922, S. 2). Bis heute hat sich an der vergleichsweise geringen Beschäftigung mit dem Menschen und Musiker Vogler ebenso wenig geändert wie an der Reduktion seiner Persönlichkeit auf einzelne, eher negative Urteile bekannter Zeitgenossen: Insbesondere wird dabei die Einschätzung Wolfgang Amadeus Mozarts ins Feld geführt, derzufolge Vogler „ein edler [öder] Musikalischer spaß=macher, ein Mensch der sich recht viell einbildet und nicht viell kann“ (Finscher, 1992a, S. 73), sei.

Demgegenüber steht jedoch die enthusiastisch geäußerte Bewunderung durch Carl Maria von Weber, der zu Voglers bekanntesten Schülern zählt und in ihm eine einzigartige Verbindung von „Wissen mit dem Genius“ (Präger, 1880, S. 536) sah, der „nur von wenigen wirklich gekannt“ (ebd.) werde. Gleichzeitig beruhe die teils harsche Kritik von Zeitgenossen, wie dem Göttinger Musiktheoretiker Forkel, auf deren Unverständnis der Systematik Voglers, was auf eine nur flüchtige Beschäftigung mit dieser schließen lässt (vgl. ebd.).

Jenseits dieser kritischen Stimmen dominiert im Diskurs über die Person Georg Joseph Voglers, der im Lexikon *Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)* gleichermaßen als „Komponist, Musiktheoretiker, Instrumentenbauer, Pädagoge, Orgelvirtuose, Kapellmeister und Geistlicher“ (Thomsen-Fürst, 2004, S. 176) firmiert, eine Verengung auf seine zweifellos herausragende Bedeutung als Virtuose, die auch seine Gegner anerkannten (vgl. Schafhäütl, 1979, S. X).

2 Georg Joseph „Abbé“ Vogler - ein Musiker in Zeiten des ästhetischen Wandels

Um den diversen Ambivalenzen in der Einschätzung von Voglers Wesen und Schaffen etwas entgegenzuwirken, will diese Arbeit einen Versuch unternehmen, die ästhetischen Vorstellungen Voglers insbesondere im Hinblick auf sein Simplifikationssystem und damit in Bezug auf neue Prinzipien der Konzeption im Orgelbau einzuordnen. Dabei werden Kontexte zwischen dem in Würzburg geborenen und damit in der Tradition der - im Verlauf dieser Arbeit näher definierten - barocken Würzburger Orgelbauschule stehenden Vogler und den klanglichen Idealen der Mannheimer Schule aufgezeigt. Insbesondere sollen folgende zwei Thesen von Christoph Bossert kritisch diskutiert werden: Erstens gilt die barocke Würzburger Orgelbauschule als Wiege der dynamischen Orgel und zweitens wird die dynamische Orgel zum Impulsgeber des späteren Orchestercrecendos (vgl. Bossert, 2023a, S. 25 f.). Da Georg Joseph Vogler als Musikerpersönlichkeit in Zeiten des ästhetischen Wandels lebte und somit stilistisch nicht eindeutig zu verorten ist, wird schließlich eine Einordnung seiner musikalischen Ideale am konkreten Beispiel der 32 *Préludes pour l'Orgue ou Pianoforte* geleistet: Entsprechend der im Titel geäußerten Wahlmöglichkeit zwischen Orgel und Pianoforte könnte ein Vergleich der Interpretation ausgewählter *Préludes* sowohl auf dem zu Voglers Lebzeiten üblichen Hammerflügel als auch auf der von den klanglichen Idealen E. F. Walckers inspirierten Orgel der Firma Orgelbau Lenter (2012) in der Hochschule für Musik Würzburg aufschlussreiche Ergebnisse liefern. Aufgrund des inhaltlichen Schwerpunkts dieser Arbeit, der auf der Orgeldokumentation liegt, beschränkt sich diese auf mögliche Registrierungen einiger *Préludes* an der Lenter-Orgel.

2.1 Biographischer Abriss unter besonderer Berücksichtigung seiner Zeit am Mannheimer Hof

Um einen ersten Überblick über das Leben und Wirken Voglers zu erhalten, soll seine Biographie anhand von vier Abschnitten beleuchtet werden, die über seine Jugend, seine Zeit am Mannheimer Hof, seine Tätigkeit als Musikdirektor am Königlichen Hof in Stockholm und als reisender Virtuose sowie seine Stellung als Hofkapellmeister in Darmstadt ab 1807 Auskunft geben. Einen besonderen Schwerpunkt nimmt dabei Voglers Zeit in Mannheim ab 1771 ein.

2.1.1 Kindheit und Jugend in Würzburg

Georg Joseph Vogler wurde als Sohn des Geigenmachers Johann Georg Vogler (1700 - 1752) am 15. Juni 1749 in Pleichach bei Würzburg geboren. Ersten Musikunterricht erhielt er bei Franz Xaver Kürzinger und besuchte entweder die Principistenschule des Juliusspitals (vgl. Schweiger, 1938, S. 1) oder die Jesuitenschule Würzburg (vgl. Schafhäütl, 1979, S. 5). Ab dem Jahr 1763 nahm er sein Studium in Würzburg und Bamberg auf, wobei er in Bamberg öffentliches und kanonisches Recht (vgl. AMG, 1859, S. 18) und in Würzburg Philosophie studierte (vgl. Präger, 1880, S. 531). Bereits in Würzburg wurde Vogler als Organist und Leiter eines Liebhaberconsorts geschätzt (vgl. Schafhäütl, 1979, S. 16).

2.1.2 Voglers Zeit am Mannheimer Hof

Im Jahr 1771 wurde Vogler zunächst als „Almosenier“ (Rupp, 1922, S. 4) durch Kurfürst Carl Theodor am Mannheimer Hof aufgenommen und kam somit auf dem Höhepunkt der Entwicklung der Hofkapelle nach Mannheim (vgl. Pelker, 2018, S. 204). Bereits im Jahr 1773 lässt sich eine erste Unterrichtstätigkeit als Klavierlehrer nachweisen, bevor Kurfürst Carl Theodor ihm ein Stipendium gewährte und damit Voglers Wunsch nach einem Kompositionsstudium in Italien erfüllte (vgl. Schafhäütl, 1979, S. 6). Dieses begann er zunächst bei Padre Martini, dem „berühmteste[n] Musiktheoretiker seiner Zeit“ (Rupp, 1922, S. 4). Aufgrund inhaltlicher Differenzen mit Martini setzte er sein Studium nach einer kurzen Zeit bei Hasse in Rom schließlich bei Padre Valotti fort, der Vogler als ersten Schüler ohne humanistische und mathematische Kenntnisse annahm (vgl. Rupp, 1922, S. 5), was als besonderes Indiz für Voglers außergewöhnliche Begabung gelten kann. Während seines Studienaufenthaltes in Italien empfing Vogler darüber hinaus das Sakrament der Priesterweihe, weshalb er den Titel Abbé erhielt, der einen Priester ohne seelsorgerische Tätigkeit beschreibt. Nach seiner Rückkehr an den Mannheimer Hof im November 1775, die den Abschluss der Lehrjahre und Beginn seiner öffentlichen Wirksamkeit (vgl. Schweiger, 1938, S. 2) markierte, wurde er Vizekapellmeister der Mannheimer Hofkapelle und damit des „berühmteste[n] und kompositionsgeschichtlich fortschrittlichste[n] Orchester[s] Europas“ (Finscher, 1992b, S. V). Daraus resultierte auch eine herausgehobene Stellung Voglers beim Kurfürsten (vgl. Schafhäütl, 1979, S. 9), der ihm den Auftrag gab, eine Tonschule aufzubauen, die er ab deren Eröffnung am 4. November 1776 leitete.

Damit ging eine Institutionalisierung des lokalen Musikwesens einher. Das Konzept der neugegründeten Institution bestand darin, eine kostenlose Ausbildung nach einem streng festgelegten Ablauf zu ermöglichen, die neben dem Unterricht in Gesang und

instrumentalen Fächern auch Vorlesungen, Harmonielehre, Kontrapunkt und Analyse umfasste (vgl. Pelker, 2018, S. 216). Inwieweit die Tonschule Voglers ein Vorbild für moderne musikalische Ausbildungsinstitutionen ist, wird in der Literatur unterschiedlich rezipiert: Während oft von „eine[r] Art Muster-Konservatorium“ (Pelker, 2018, S. 216) die Rede ist und „öffentliche Vorlesungen“ (AMG, 1859, S. 18) auch auf einen Hochschulcharakter schließen lassen, sieht Armin Kircher Vogler eher als „geistige[n] Vater der Musikschiulausbildung“ (Kircher, 2008, S. 2). In jedem Fall ist Vogler als Vertreter einer „wissenschaftlichen Musiklehre“ (Schafhütl, 1979, S. VII) anzusehen, der gleichzeitig als Zweck der Tonschule die Ausbildung von „praktischen Musikern“ (ebd.) sah. Insgesamt sprechen die beiden bei Schafhütl geäußerten Prinzipien der Verbindung von Praxis und Wissenschaft eher dafür, dass die Tonschule, die Schweiger als „musiktheoretische Hochschule [und als] erste ihrer Art“ (Schweiger, 1938, S. 9) bezeichnete, als Keimzelle der heutigen Musikhochschule gelten darf. Zusätzlich tritt der Begriff der Tonschule im Titel seiner 1776 veröffentlichten Betrachtungen der Mannheimer Tonschule in Erscheinung, die in die vier Abteilungen Tonwissenschaft, Tonsetzkunst, Tonmaß und Tonlehre untergliedert ist, wobei letztere sich der Behandlung der musikalischen Redekunst widmet und damit einen neuartigen Ansatz vertritt.

Da die Komposition von Kirchenmusik in erster Linie Aufgabe der Kapellmeister war (vgl. Reuter, 1992, S. 104 ff.), gehörte Vogler in Mannheim durch seine Stellung als Vizekapellmeister neben Christian Cannabich, Anton Fils und Ignaz Holzbauer zu den wichtigsten Komponisten kirchenmusikalischer Werke (vgl. Pelker, 2018, S. 263). Christian Friedrich Daniel Schubart würdigte zwar einerseits die „arithmetische Genauigkeit“ (Reuter, 1992, S. 109) in Voglers Kirchenmusik, attestierte ihr aber gleichzeitig auch einen Mangel an „Sphärenklang [und] Engeljubel“ (ebd.). Ferner war Vogler als Vertreter der Mannheimer Orchesterbehandlung und einer der einflussreichsten Kompositionslehrer anerkannt (vgl. Finscher, 1992c, S. 162 ff.). Nach dem Umzug des Mannheimer Hofes nach München im Jahr 1778 blieb Vogler zunächst in Mannheim, bevor er ab 1780 eine mehrjährige Reise nach Paris und London unternahm, die zugleich den Beginn seiner lebenslangen intensiven Reisetätigkeit markierte. Neben seinen Vorträgen und dem Unterrichten war er v. a. mit seiner regen Konzerttätigkeit gleichermaßen künstlerisch und kommerziell erfolgreich, wie etwa sein Orgelkonzert in St. Sulpice in Paris im Jahr 1783 zeigte. Darüber hinaus approbierte die *Royal Society* in London sein tonwissenschaftliches Lehrwerk.

Nach dem Tod des Kapellmeisters Andrea Bernasconi wurde Vogler im Jahr 1784 als Kapellmeister nach München berufen und schrieb für den Carneval 1786 eine große Oper namens *Castor und Pollux*, angesichts deren Ouvertüre Robert Schumann sagte: „Es scheint mir, die Zeitgenossen Voglers hatten den Mann nicht genug geschätzt“ (Schafhüttl, 1979, S. 31). Das folgende Jahr 1785 war wieder von Reisen geprägt, die Vogler u. a. nach Lübeck, zu einem Konzert für die Armen in die Garnisonkirche Berlin und nach Amsterdam führten, wobei für letzteres Konzert über 7.000 Tickets verkauft wurden (vgl. ebd.).

2.1.3 Vogler am Hof in Stockholm und als reisender Virtuose ab 1786

Im Jahr 1786 berief der schwedische König Gustav III. Vogler zum Musikdirektor am Königlichen Hof in Stockholm, womit das Niederlegen seines Amtes als Kapellmeister in München einherging. Zu den Konditionen von 2.000 Reichsthalern Jahresgehalt, einem halben Jahr für Reisen und dem Futter für zwei Pferde (vgl. Schafhüttl, 1979, S. 34) verpflichtete sich Vogler für zehn Jahre, wonach ihm bis zum Lebensende jährlich 500 Reichsthaler Pension garantiert wurden. Zu seinen größten Verdiensten in Stockholm zählen die Gründung einer Singschule und einer Musikschule, die Komposition zweier Opern sowie die Etablierung der Musik Glucks. Ähnlich wie in Mannheim darf auch das Orchester am Hof in Stockholm, wo Vogler zufolge gemeinsam mit Paris das beste Operntheater der Welt existierte, als kompositionsgeschichtlich fortschrittlich bezeichnet werden, da kein Cembalo mehr im Orchester eingesetzt wurde (vgl. Schafhüttl 1979, S. 36). Darüber hinaus ging Vogler ab dem Jahr 1787 ausgedehnten Konzert- und Forschungsreisen, u. a. in das Baltikum, nach Polen, England, Deutschland, in die Niederlande und nach Russland nach. Im Jahr 1788 entdeckte er beim Orgelbauer Kirsnik Orgelpfeifen, die den Ton bei steigendem Druck des Windes zum Forte anschwellen und beim Nachlassen des Druckes im Pianissimo erlöschen ließen, ohne eine Verstimmung der Pfeifen auszulösen. Um diese auf den deutsch-russischen Orgelbauer Kratzenstein zurückgehende Erfindung für seine in Planung befindliche Orgel nutzen zu können, beauftragte Vogler den schwedischen Orgelbauer Radun zur Anwendung in seinem *Orchestrion*.

Dieses wurde 1789 in Amsterdam fertiggestellt und kann als transportable „Konzertorgel“ (Rupp, 1922, S. 39) und als erste Orgel mit durchschlagenden Zungen (vgl. Schafhüttl, 1979, S. 37) bezeichnet werden. Als weitere Besonderheiten während Voglers Stockholmer Zeit kann man die Reisen nach Südspanien und Nordafrika bezeichnen, auf denen Vogler Forschungen zur Herkunft des Gregorianischen Chorals betrieb. Daher kam Vogler zu dem Schluss, dass dieser auf jüdische, arabische und griechische Volksmelodien zurückgeht.

Nach dem Tod Gustav III. rief ihn dessen Nachfolger Gustav IV. zurück nach Stockholm, woraufhin Vogler in den Jahren 1793 - 99 neben einzelnen Reisen, wie im Jahr 1796 nach Paris für ein Orgelkonzert in St. Sulpice zugunsten armer Menschen, überwiegend in Schweden lebte und in dieser Zeit u. a. eine Witwen- und Waisenkasse für die Mitglieder der königlichen Hofkapelle gründete. Zugleich war er als katholischer Missionarius in Schweden tätig.

Aufgrund dessen darf es als unwahrscheinlich gelten, dass Vogler bei der Gründung des *Collegium Musicum Academicum Wirceburgense* als „Vereinigung von musikbegeisterten Akademikern“ (Kirsch, 1996, S. 12) und akademische Lehrstätte (vgl. ebd.) im Jahr 1797 in seiner Heimatstadt Würzburg beteiligt war. Dagegen spricht zudem, dass der Name des *Collegium Musicum Academicum* bereits in einer Zeitungsannonce im Jahr 1772 überliefert ist. Dieses bestand zunächst als ein „Liebhaberorchester“ (Kirsch, 1996, S. 11) und erfuhr ab 1795 durch die von Fürstbischof Karl Georg von Fechenbach vollzogene Unterstützung der Hofmusiker bei den Konzerten eine Professionalisierung, die als möglicher Impulsgeber zur Gründung des *Collegium Musicum Academicum Wirceburgense* gelten kann. Gleichwohl ist es durchaus möglich, dass Voglers Tonschule in Mannheim als ideelles Vorbild für die neue Würzburger Institution gesehen wurde, da in dieser unter Franz Xaver Fröhlich als musikalischem Leiter - ähnlich wie zuvor in Mannheim - der Unterricht in Gesang und instrumentalen Fächern eingeführt wurde (vgl. Kirsch, 1996, S. 12 ff.).

Vogler selbst nahm 1799 Abschied von Schweden und kehrte nach einer Reise nach Kopenhagen im Jahr 1800 nach Deutschland zurück, woraufhin die Folgejahre von Vorlesungen und Orgelbauprojekten in Berlin, Prag und Wien geprägt waren. Somit lässt sich ein immer breiteres Tätigkeitsfeld Voglers erkennen (vgl. Schafhäütl, 1979, S. 55). In den Jahren 1805/06 versuchte Vogler vergeblich, in München sesshaft zu werden. Zudem erhielt er ab 1806 keine Pensionszahlungen der schwedischen Regierung mehr.

2.1.4 Hofkapellmeister in Darmstadt ab 1807

Ein Jahr später berief Großherzog Ludwig I. von Hessen-Darmstadt Vogler als Hofkapellmeister. In dieser Funktion erhielt er neben freier Kost und Logis 2.200 Gulden Jahresgehalt und war überdies als Referent für Akustik tätig. Zu seinen besonderen Verdiensten zählen etwa die Gründung des sog. Hof-Dilettanten-Chores, in den auch Schüler höherer Klassen am Gymnasium integriert wurden, sowie die Neueinrichtung und Neuaufstellung des Hoftheaters und der Aufbau einer Bibliothek.

In diesen Zeitraum fallen die Simplifikationen der Orgeln der Peterspfarrkirche (1809) sowie der Michaelshofkirche München (1810), deren Disposition Felix Mendelssohn Bartholdy ausdrücklich begrüßte (vgl. Schafhütl, 1979, S. 39) und lediglich den geringen Pedalumfang kritisierte, der nach Voglers Ausdehnung auf 32 Pedaltasten wieder auf 18 reduziert wurde. Laut Voglers Biograph Schafhütl markiert das Jahr 1810 das wichtigste Jahr in seinem Leben, u. a., weil darin seine Tätigkeit als Lehrer von Johann Baptist Gänsbacher (1778 - 1844), Carl Maria von Weber (1786 - 1826) und seinem letzten Schüler Giacomo Meyerbeer (1791 - 1864) ihren Höhepunkt erreichte. Im Mittelpunkt seines Unterrichts standen neben dem Literaturstudium Improvisation und Komposition.

Eine herausragende Bedeutung in Voglers Lebenswerk nimmt die Simplifikation der Neumünster-Orgel in seiner Heimatstadt Würzburg ein, die im Jahr 1812 abgeschlossen wurde und die er zum Großteil auf seine eigenen Kosten durchführte, was seine idealistische Haltung dokumentiert. In quellenhistorischer Hinsicht ist dabei v. a. der fünfzehnteilige Vergleichsplan von großer Bedeutung, da dieser die erste und einzige Quelle darstellt, in der Vogler sein System in sieben Paragraphen erläuterte (vgl. Schafhütl, 1979, S. 65). Zugleich stellt die simplifizierte Neumünster-Orgel sein letztes vollendetes Instrument dar, zumal eine geplante Vollendung des Simplifikationssystems als sog. Triorganon in St. Michael in München scheiterte und in wirtschaftlicher Hinsicht die Pfändung seines Orchestrions zur Folge hatte. Trotz dieses Rückschlags setzte Vogler seine kompositorische Tätigkeit fort, ehe er am 6. Mai 1814 durch einen Schlaganfall in Darmstadt starb (vgl. Schafhütl, 1979, S. 72).

2.2 Abbé Voglers Simplifikationssystem

Angesichts des Schwerpunkts dieser Arbeit auf dem Gebiet der Dokumentation und der Tatsache, dass Voglers bedeutendstes Zeugnis in seiner Heimatstadt Würzburg in der Simplifizierung der Neumünster-Orgel bestand, soll das folgende Kapitel v. a. sein Simplifikationssystem erklären. Da Vogler während seiner Mannheimer Zeit die dafür maßgeblichen Grundlagen der Ästhetik entwickelte, werden zunächst die Konventionen der Mannheimer Hofkapelle in den Blick genommen.

2.2.1 Konventionen der Mannheimer Hofkapelle als ästhetische Grundlage für Voglers Klangideal

Als Beginn der höfischen Musikkultur, der die Entstehung der Mannheimer Hofkapelle erst ermöglichte, darf das Jahr 1720 gelten, in dem Kurfürst Carl Philipp (1661 - 1742) die kurpfälzische Residenz von Heidelberg nach Mannheim verlegte. Im Gegensatz zu älteren

Thesen, die von der Entstehung der Hofkapelle als einem Zusammenschluss der Düsseldorfer und der Innsbrucker Hofkapellen ausgingen, entstand die Kapelle unter Carl Philipps Nachfolger Carl Theodor als neues Ensemble (vgl. Pelker, 2018, S. 197). Zur Rolle Mannheims als eine der geistig lebendigsten Residenzen im Zeitalter des Absolutismus (vgl. Finscher, 1992c, S. 141) trat das persönliche musikalische Interesse Carl Theodors, der nicht nur selbst Flöte und Violoncello spielte und bei Matthias Cannabich und Jean Baptist Wendling Unterricht nahm, sondern auch öffentlich als Solist und Kammermusiker auftrat (vgl. Pelker, 2018, S. 203). Auch Kurfürstin Elisabeth lernte das Spiel auf dem Violoncello und nahm zusätzlich Cembalounterricht bei Hofkapellmeister Carlo Grua (vgl. Pelker, 2018, S. 203 f.).

Eine erste wegweisende Entscheidung Carl Theodors bestand darin, den damals 26-jährigen Johann Stamitz im Jahr 1743 zum Konzertmeister eines Orchesters zu ernennen, das in den Jahren 1744/45 24 bzw. 26 Musiker zählte und noch nicht über vollständige Instrumentengruppen verfügte. Als man 1746 mit nur 16 Musikern einen historischen Tiefstand erreichte, wurde mit Christian Cannabich ein ehemaliger Schüler von Stamitz am Hof angestellt. Nach einem einjährigen Aufenthalt des kurpfälzischen Hofes in Düsseldorf und der Rückkehr nach Mannheim im September 1747 bildete sich ab 1748 die Kernstruktur des Orchesters heraus, in dem mit Ausnahme der Klarinetten alle Instrumentengruppen vertreten waren und zu der auch eine neue Strategie des Orchesteraufbaus gehörte, die in der Besetzung der Führungspositionen mit Virtuosen bestand, welche ab den 1760er-Jahren zunehmend aus der eigenen Orchesterschule stammten (vgl. Pelker, 2018, S. 204 ff.). Besonders hervorzuheben ist die Rolle von Johann Stamitz, der laut Abbé Vogler als Schlüsselfigur für die Instrumentalmusik galt und als „Gründer des modernen Orchesters“ (Finscher, 1992c, S. 162) die Grundlage zur Entwicklung einer modernen Orchestertechnik legte: Mit der Etablierung des vierstimmigen Streichersatzes, ergänzt durch Holz- und Blechbläser, ging eine im Vergleich zum Barock stärkere Normierung der Besetzung einher. Darüber hinaus stand nun der Gesamteindruck des Orchesterklangs im Mittelpunkt, wobei das Musizieren in größeren Sälen eine mehrfache Besetzung der Einzelinstrumente erforderte (vgl. Veit, 1992, S. 180).

Neben dem Neubau einer zweiten Opernbühne in der kurpfälzischen Sommerresidenz Schwetzingen und der Integration des Hofkonzerts in die Namenstags- und Karnevalsfeiern, die einen höheren Bedarf an neuen Werken und die Berufung des „umfassend gebildeten Künstlers“ (Pelker, 2018, S. 207) Ignaz Holzbauer auf die neu geschaffene Stelle als

Vizekapellmeister zur Folge hatte, brachten die 1750er-Jahre einen Generationenwechsel mit sich: Im Jahr 1757 starb mit Johann Stamitz der einzige Komponist der älteren Generation, der als progressiver Symphoniker gelten kann und der die Gattung mit zahlreichen Werken bedachte. Gattungshistorisch ist außerdem bedeutsam, dass Stamitz das Menuett und damit auch einen gewissen volksmusikalischen Ton in die Symphonie einführte, der möglicherweise aus seiner Sozialisation in Böhmen resultierte. Während deren Einfluss auf Stamitz' Werke noch nicht eindeutig geklärt ist, ist unstrittig, dass dieser als erster Mannheimer Kontakte nach Paris pflegte und damit den Grundstein für das internationale Ansehen seines Orchesters und der Mannheimer Schule legte. Als Komponist an der Schwelle zur Klassik nahm er Einfluss auf Joseph Haydn, der sich allerdings auf dessen erste Symphonie beschränkte (vgl. Finscher, 1992c, S. 158). Hugo Riemann sah Stamitz als den „lange gesuchten Vorgänger Haydns“ (Pelker, 2004, S. 1650) an, wobei sich zwischen Stamitz und Haydn allerdings zahlreiche Unterschiede erkennen lassen: Während der Mannheimer Stil aus dem Orchester heraus entstand und aus der „ständigen Interaktion von Komponisten [...], Virtuosen und Orchestermusikern auf der Basis des höfischen Musikbedarfs“ (Finscher, 1992c, S. 144) hervorging, entwickelte Haydn seinen individualistischen Stil aus der kontinuierlichen Arbeit mit seinem Orchester im abgeschieden gelegenen Esterháza (vgl. ebd.).

Nach Stamitz' Tod vollzog sich ein Wandel der Mannheimer Schule, die gleichermaßen als Kompositions- und Orchesterschule galt (vgl. Pelker, 2004, S. 1645): Einerseits ergaben sich Änderungen dahingehend, dass die zweite Komponistengeneration Stamitz' volksmusikalischen Stil nicht imitierte (vgl. Finscher, 1992c, S. 158), andererseits war mit der Aufnahme zweier Klarinetten im Jahr 1758 die endgültige Orchesterbesetzung geschaffen (vgl. Pelker, 2018, S. 208 f.). In den 1750er-Jahren bildete sich außerdem der Verzicht auf Cembalo, Laute und Theorbe und damit „jene[r] moderne Orchesterklang des klassischen Sinfonieorchesters [heraus], den Haydn, Mozart, Beethoven und andere Komponisten bis in das 19. Jahrhundert ihren Sinfonien zugrunde legten“ (Pelker, 2018, S. 210). Laut Hugo Riemann war v. a. die differenzierte Ausgestaltung der Mittelstimmen eine wichtige Voraussetzung für die Ablösung vom Generalbass (vgl. Veit, 1992, S. 178). Neben den besetzungstechnischen Neuerungen gab es zahlreiche weitere Besonderheiten der Mannheimer Hofkapelle:

Zu ihnen gehörte u. a. das Prinzip der unmittelbaren und mittelbaren Führung, wobei erstere vom Kapellmeister auf vier herausgehobene Orchestermusiker ausgeübt wurde und diese die Impulse an alle anderen Musiker weitergaben. Zusätzlich setzte sich - anders als zuvor im

Barock üblich - die Spezialisierung auf ein Instrument durch. Ferner bestanden zahlreiche Familientraditionen von Instrumentalisten, Sängern und Komponisten, von denen etwa die Familien Cannabich, Stamitz, Toeschi und Wendling zu nennen wären. Die Tatsache, dass Abbé Vogler als *homo novus* nach kurzer Zeit eine Führungsposition als Vizekapellmeister einnahm, spricht umso mehr für seine besonders hohe Qualitäten als Musiker. Zum herausragenden Ansehen des Orchesters trugen maßgeblich die internationalen Gastspiele wichtiger Mannheimer Virtuosen, wie z. B. Wilhelm Cramer oder Jean Baptist Wendling, bei (vgl. Pelker, 2018, S. 210 ff.), was den englischen Musikhistoriker Charles Burney im Jahr 1772 zur Beschreibung der Hofkapelle als - ins Deutsche übersetzt - eine „Armee von Generälen“ (Finscher, 1992c, S. 142) veranlasste. Dies ist einerseits dahingehend zu verstehen, dass sich nicht nur einige führende, sondern ca. die Hälfte der Hofmusiker kompositorisch betätigten (vgl. Pelker, 2018, S. 210 ff.), andererseits hatte die Verbindung von „Virtuosität so vieler Orchestermmitglieder, Ensemblevirtuosität und kompositorischer Kompetenz“ (Finscher, 1992, S. 144) zur Folge, dass die Entwicklung der großen Konzertsinfonie wesentliche gattungsgeschichtliche Impulse in Mannheim nahm (vgl. Pelker, 2018, S. 216). Nachdem Burney bereits die fein differenzierte Ausführung von *crescendo* und *diminuendo* bemerkt hatte, die als „Wurzel einer neuen Instrumentalsprache“ (Pelker, 2004, S. 1646) galt, prägte Hugo Riemann, der eine Wiederentdeckung der Mannheimer Schule herbeiführte (vgl. Veit, 1992, S. 177), den Begriff der *Mannheimer Manieren* (vgl. Pelker, 2018, S. 218). Neben den Crescendo-Walzen zählten zu ihnen u. a. die *Mannheimer Rakete*, Bebungen und Schleifer (vgl. Veit, 1992, S. 178 f.).

Die zentrale Bedeutung des *Crescendos* in der Mannheimer Schule manifestierte sich auch dahingehend, dass sich dieses zum Einen als Orchestereffekt entwickelte und zum Anderen erstmals als Bezeichnung in Partituren oder Stimmen verwendet wurde (vgl. Veit, 1992, S. 178). Zur Entstehung dieses Schmelztiegels, der die genannten Entwicklungen erst ermöglichte, trug neben den attraktiven Lebensbedingungen für die Musiker und den vergleichsweise hohen Honoraren (vgl. Busch-Salmen, 1992, S. 35) das „Netz sozialer Verbindungen“ (ebd.) bei, welches durch das persönliche und repräsentative Interesse Carl Theodors (vgl. Pelker, 2018, S. 197) gespannt wurde.

Die besondere Bedeutung der Hofkapelle fasste Christian Friedrich Daniel Schubart (1739 - 1791) in dem vielzitierten Ausspruch zusammen: „Kein Orchester hat es je in der Ausführung dem Mannheimer zuvorgethan. Sein Forte ist ein Donner, sein Crescendo ein Catarakt, sein Diminuendo ein in die Ferne hin plätschernder Krystallfluss, sein Piano ein Frühlingshauch“ (Schubart, 1806, S. 130). Neben den Operaufführungen konnten Schubart

und seine Zeitgenossen die Mannheimer Hofkapelle in den sog. Mannheimer Akademien hören, die v. a. der Unterhaltung des Hofstaates dienten und als bunte Programmfolgen mit Klavierkonzerten, Symphonien bis hin zu Improvisationen Aufschluss über die wichtigsten Gattungen neben der Symphonie gaben (vgl. Pelker, 2018, S. 256). Dabei entstanden auch zahlreiche Solokonzerte, bevorzugt für Violine und Flöte als Soloinstrumente (vgl. Pelker, 2018, S. 283). Zudem war das kammermusikalische Repertoire im Vergleich zur Symphonie weitaus heterogener (vgl. Finscher, 1992c, S. 169) und reichte von Werken für Violine und Flöte solo bis hin zum Sextett aus Flöte, Oboe, Violine, Viola, Fagott/Violoncello und Kontrabass (vgl. Pelker, 2018, S. 284), wobei Abbé Vogler als einer der wichtigsten Komponisten von Kammermusik in der Mannheimer Schule gilt. In kirchenmusikalischer Hinsicht standen ab den 1750er-Jahren und damit auch zu Voglers Zeit in Mannheim die Gattungen der *Missa solemnis*, der *Missa brevis*, des *Te deum* und des *Oratoriums* im Vordergrund und wurden durch Kompositionen zu den Trauermetten und Instrumentalmusik ergänzt (vgl. Pelker, 2018, S. 263).

2.2.2 Systematisch-naturwissenschaftliche Herangehensweise

Interessanterweise lassen sich in Voglers Mannheimer Zeit keine Orgelwerke nachweisen, zumal die Sammlung der *112 Petits Préludes pour l'Orgue* als seine ersten gedruckten Orgelwerke erst 1782 entstand (vgl. Thomsen-Fürst, 2004, S. 180). Da Vogler allerdings bereits in Würzburg hohes Ansehen als Organist genoss, ist davon auszugehen, dass er in Mannheim v. a. als Improvisator in Erscheinung trat. In Verbindung mit seinem Ausspruch, dass die Orgel der „Abglanz eines wohlgeordneten Orchesters“ (Rupp, 1922, S. 19) sei, ist das Simplifikationssystem zu sehen, das er angesichts der Umgestaltung der Würzburger Neumünster-Orgel im Jahr 1812 schriftlich niederlegte und dessen systematisch-naturwissenschaftliche und ästhetische Grundlagen an dieser Stelle erläutert werden sollen.

Unter dem Begriff des Simplifikationssystems ist zunächst eine Methode zu verstehen, die darauf beruhte, „durch [die] Wegschaffung alles Unzweckmäßigen und [Ü]berflüssigen und durch Vereinfachung des ganzen Mechanismus nicht nur eine Kostenersparnis bis auf die Hälfte, ja ein Drittheil, sondern überdies ganz außerordentliche Wirkungen zu erzielen. Seine Vereinfachung betrifft so ziemlich alle Theile des Instrumentes“ (AMG, 1859, S. 14). Bevor im Detail auf die konkreten Änderungen im Orgelbau eingegangen wird, soll ein kurzer Blick auf den ihnen zugrundeliegenden Zweck geworfen werden. Neben der Vereinfachung der Mechanik war es für Vogler als Orgelvirtuose ein wichtiges Ziel, „dem starren, seelenlosen, durch seine Kraft allein überwältigenden Instrument, der Orgel, Seele

einzuhauchen“ (Schafhüttl, 1979, S. IX). Zur Grundlage der Verwirklichung dieses Ideals wurde sein im Jahr 1789 fertiggestelltes *Orchestrion*, das dezidiert als mobile Reise- und Konzertorgel bezeichnet wird und damit in zweierlei Hinsicht ein Novum darstellt: Abgesehen von Kleininstrumenten, wie dem *Organetto*, war die Orgel als Instrument nicht transportabel. Darüber hinaus geht mit der Entwicklung des *Orchestrions* eine Loslösung von der Idee einher, dass jede Orgel in erster Linie als Instrument zur Gestaltung der Liturgie eingesetzt wird. Bereits bei der Disposition seines *Orchestrions* (vgl. Abb. 1) zeichnen sich wesentliche Prinzipien ab, die später in Voglers Simplifikationssystem niedergelegt werden:

B. Orchestrion zu vier Manualen.	
Pedale:	Manuale:
Von F bis g.	Von <u>F</u> bis <u>g</u> .
	IV.
*(Tremolo.) Viola da Gambà 6.	Violini 3, <u>F</u> — Flauto travers 1 ⁷ / ₉ , <u>d</u> , Viole d'amour 6, <u>F</u> — Flauto d'amore 1 ¹ / ₃ , <u>g</u> .
	III.
Cornetta 3. Clairon 6. Serpent 12.	Vox angelica 3, <u>F</u> — Fluttuante 3 ⁵ / ₉ , <u>d</u> . Clarinett 6, <u>F</u> — Vox humana 4, <u>c</u> . Fagotto ed Oboe 12.
	II.
Flauto rustico 1 ¹ / ₂ . Flauto dolce 3. Sylvana 6. Basse de Flûte 12.	Flauto piccolo 1 ¹ / ₂ , <u>F</u> — Ombra 4, <u>c</u> . Flûte à bec 3. Flûte à cheminée 6. Flautone 12.
	I.
Tromba marina 6, 4.	Rossignol-cimbalino 1 ¹ / ₂ , 1 ¹ / ₅ , 1, ³ / ₄ . Campanella 2. Jeu d'acier 2 ³ / ₅ . Tromba marina 6, 4. —— Trias harmonica 2, 1 ¹ / ₈ , 1 ⁴ / ₅ , <u>c</u> .

* Nebenzug

Abb. 1: Disposition von Voglers *Orchestrion* aus dem Jahr 1789 (Quelle: Schafhüttl, 1979, S. 180)

Wie schon auf den ersten Blick zu erkennen ist, bilden die Register jedes Manuals eine eigene Klanggruppe, wobei dieses Prinzip auch Teil des späteren Simplifikationssystems wird: In diesem nimmt er zunächst eine Gliederung in die folgenden sieben Abschnitte (vgl. Abb. 2) vor:

I. Simplifikationssystem:
1. Akustik, 2. Aesthetik, 3. Mechanik;
II. Qualität und Quantität;
III. Declination und Controle;
IV. Pfeifenzahl, Stärke und Mannigfaltigkeit;
V. Summarien der Qualität;
VI. Quantität und harmonische Relation;
VII. Temperatur.
Zum Schluss: Fortpflanzen der Schallstrahlen.

Abb. 2: Abschnitte des Simplifikationssystems (Quelle: Schafhüttl, 1979, S. 163)

Der Unterpunkt der Akustik im ersten Gliederungspunkt wird von Vogler wiederum in drei Teile untergliedert: Unter der *harmonischen Akustik* ist der Rückgriff auf das von Tartini als *del terzo suono della natura* beschriebene Prinzip zu verstehen, das auf den dritten Klang in der Natur verweist und sich auf Töne bezieht, die in der Orgel hörbar werden, obwohl für sie keine Pfeifen vorhanden sind (vgl. Schafhütl, 1979, S. 163). Unabhängig davon, dass vor Tartini bereits Georg Andreas Sorge das Phänomen der Kombinationstöne beschrieb (vgl. Schafhütl, 1979, S. 185), war Vogler nach Johann Friedrich Wender einer der ersten, der dieses im Orgelbau anwandte, um beim Zusammenklingen des zweiten und dritten Teiltons bzw. des ersten und zweiten Obertons eines nicht angeschlagenen Grundtons diesen zu hören. Bezogen auf die Orgel bedeutet das, dass man mit einem $8'$ und einem $5\frac{1}{3}'$ einen akustischen $16'$ bzw. beim gemeinsamen Spiel eines $16'$ und eines $10\frac{2}{3}'$ einen akustischen $32'$ erhält.

Den zweiten Teilbereich der Akustik bildet die sog. *anatomische Akustik*, wobei nach Voglers Ansicht eine „neue Ansicht der Schallbahn über viele bisher dunkle, undeutliche Gefühle Aufschluss gibt“ (Schafhütl, 1979, S. 164). Während Vogler hier keinen wissenschaftlichen Unterbau liefert, beruht der dritte akustische Teilbereich der *physikalischen Akustik* mit der bekannten Kanglehre und deren Beschäftigung mit den Schwingungen auf klaren wissenschaftlichen Grundlagen (vgl. ebd.).

Im zweiten Abschnitt des ersten Gliederungspunktes beschäftigt sich Vogler mit der Thematik der *Orgelästhetik*, die seiner Ansicht nach auf der Frage an jede Pfeife in Bezug auf ihre Wirkung allein und als Beitrag zum Ganzen beruht. In diesem Absatz steht auch der Ausspruch, demzufolge die Orgel als „Abglanz eines wohlgeordneten Orchesters“ (Schafhütl, 1979, S. 165) zu verstehen ist.

Den Abschluss des ersten Gliederungspunktes bilden schließlich Ausführungen zu Voglers Ansprüchen an die *Orgelmechanik*, die leicht beweglich sein sollte, um körperliche Anstrengung zu vermeiden, und in der darüber hinaus Erfindungen eingesetzt werden sollen, die das Anschwellen des Windes und seine Verminderung ermöglichen (vgl. ebd.).

Der zweite Abschnitt seines Simplifikationssystems namens *Qualität und Quantität* beschäftigt sich in qualitativer Hinsicht mit der Eigenschaft und Bauart der Pfeifen und in quantitativer Hinsicht mit Erklärungen zur Höhe und Tiefe von Tönen sowie zum Phänomen der gedeckten Pfeifen (vgl. Schafhütl, 1979, S. 165 f.).

Deutlich konkretere Anforderungen an Instrumente definiert Vogler in seinem dritten Absatz, der sich mit den Phänomenen der *Declinations-Kontrolle* sowie der *Reduktions- und*

Verstärkungslinien beschäftigt: Zunächst soll erwähnt werden, dass unter dem Begriff *Declination* die Abweichung von der Stufenfolge zu verstehen ist. Danach soll die kleinste Pfeife $\frac{1}{4}$ groß sein, während höhere Töne stumm bleiben und damit höhere Register nicht über das ganze Manual hinweg gebaut werden. Außerdem beginnt ein Terzregister erst bei c, damit in den zwölf ersten Tönen des zum Manual gekoppelten Pedals keine große Terz hörbar wird (vgl. Schafhüttl, 1979, S. 167).

Ähnlich wie zuvor bei den Ausführungen zur Orgel-Ästhetik steht auch im IV. Kapitel über die Pfeifen-Anzahl, die Stärke und Mannigfaltigkeit die Wirkung von Pfeifen im Einzelnen sowie im Zusammenklang im Vordergrund. Detailliert listet Vogler zunächst alle Register der Orgel im Würzburger Neumünster in ihrem Bestand nach der Simplifizierung auf, die insgesamt über 745 Pfeifen verfügen (vgl. Abb. 3). Mit 436 Pfeifen lässt sich ein *Plein jeu* herstellen, das durch die Erweiterung um die Rohrwerke des Manuals mit 98 Pfeifen und den Posaunenbass des Pedals mit 22 Pfeifen das Spiel im vollen Werk mit 556 statt - wie zuvor in der alten Neumünster-Orgel - 1539 Pfeifen ermöglicht (vgl. Schafhüttl, 1979, S. 168 ff.). Somit zieht Vogler das Fazit, dass 556 Pfeifen stärker und 745 Pfeifen mannigfaltiger als zuvor 1539 klingen (vgl. ebd.).

IV. Pfeifen-Anzahl, Stärke und Mannigfaltigkeit.

Gemäss dem alten Plan waren, wenn man die mehrfachen Register nach ihrer Nominalzahl vervielfältigt, 31 Manual-Register zu 49 Tasten vorfindlich und 3 Pedal-Register zu 22 Tasten.

49	Tasten
31	Register
49	
147	
66	Pedal-Pfeifen
1585	
46	weniger*)
1539	die ganze Pfeifen-Anzahl.

Im neuen Plan sind aufgenommen worden: 10 vollständige und einzelne Manual-Register zu 49 Tasten.

Principal 8 Fuss	} zu 490 Pfeifen
Octav 4 Fuss	
{Flaccionet im Bass	
{Principal 4 Fuss im Discant	
{Vox hum. im Bass	
{Fagott im Discant	
Trompet 8 Fuss	
Viola di Gamba 8 Fuss	
Copula 8 Fuss	
Quintatoen 8 Fuss	
Salicional 8 Fuss	
Rohrflöte 4 Fuss	
Travers 2fach im Bass	,, 48 ,,
einfach im Discant	,, 25 ,,
Piff. 2 fach zu 32 Tasten	,, 64 ,,
Superoctav von C zu c	,, 37 ,,
Waldflöte	,, 37 ,,
Subbass im Pedal	,, 22 ,,
Posaunbass	,, 22 ,,
	745 Pfeifen.

Abb. 3: Erklärung der Disposition der simplifizierten Neumünster-Orgel (Quelle: Schafhüttl, 1979, S. 168)

Im fünften Kapitel werden Charakterisierungen der verschiedenen Register vorgenommen und 14 Zweige der Mannigfaltigkeit von Registriermischungen definiert. Neben praktischen Anwendungen des Phänomens der Kombinationstöne, wie z. B. das Generieren eines Quintatön 16´ durch das Zusammenziehen der Gambe 8´ mit dem Nassat minor, finden sich auch Mischungen verschiedener Aliquotregister: So ergibt etwa die Quint 2 2/3´ in Kombination mit Terz 4/5´ ein Carillon. Abschließend wird auf die sparsame Verwendung der zur Mannigfaltigkeit des Klangs dienenden Register hingewiesen, um Wind zu sparen (vgl. Schafhütl, 1979, S. 171).

Das sechste Kapitel mit dem Titel *Summarium der Quantität und harmonische Relation* knüpft an die physikalischen Grundlagen der Kombinationstöne an und erweitert diese nun um die Terz, die als vierter Oberton bzw. fünfter Teilton im Zusammenklang mit dem eine Terz tiefer liegenden dritten Oberton den zwei Oktaven unter diesem liegenden Grundton erklingen lässt (vgl. Schafhütl, 1979, S. 172). Gleichzeitig weist Vogler auf die Problematik der sog. Trabanten beim Spielen von Dreiklängen mit den Aliquotregistern Terz und Quint hin, da durch die jeweiligen Obertöne Dissonanzen entstehen, die allerdings durch das Hinzuziehen von 8´, 4´ und 2´ unhörbar werden.

Im letzten Kapitel über die *Temperatur* nimmt Vogler eine Tonartencharakteristik vor und ergänzt einige Hinweise bezüglich der Stimmung clavierter Instrumente, deren Quinten tiefschwebend, deren Terzen hochschwebend gestimmt werden und deren erhabene, d. h. schwarze Tasten, eine etwas größere Schärfe erhalten sollten. Dabei sollte die Stimmung von Tasteninstrumenten an die des Orchesters angeglichen werden (vgl. Schafhütl, 1979, S. 174 ff.). Nach diesen sieben Kapiteln schließt Vogler sein Simplifikationssystem unter dem Titel *Zum Schluss: Fortpflanzung der Schallstrahlen* mit dem Verweis auf die Akustik des Würzburger Neumünsters.

Diese Erklärungen lassen bereits erkennen, dass ein erhebliches Vorwissen notwendig ist, um die Möglichkeiten der simplifizierten Instrumente auszuloten, wozu laut Schafhütl sogar ein „geniale[r] Orgelspieler“ (Schafhütl, 1979, S. X) benötigt werde. Dies ist umso bemerkenswerter, als dass das Geniale ein bisher für Organisten unbekanntes Attribut war (vgl. ebd.). Aufgrund der konzeptionellen Ähnlichkeit der von Vogler simplifizierten Orgeln zu seinem Orchestrion lässt sich die Aussage Christian Heinrich Rincks, dass zum Spiel auf diesem ein langes Studium nötig sei, auch auf den Umgang mit Voglers Simplifikationssystem übertragen. Christian Friedrich Daniel Schubart würdigte dessen Orgelspiel dahingehend, dass er sich ein größeres Interesse „für die erhabene Orgel und das

starke Spiel eines Voglers“ (Schweiger, 1938, S. 30) wünschte. Bemerkenswert ist indes, dass Vogler einige orgelbautechnische Neuerungen, wie z. B. die Erweiterung des Pedals auf 32 Tasten, unkommentiert lässt und diese lediglich in der Disposition angibt. Ebenso verhält es sich mit dem Einsatz des zuvor bereits im Orchestrion realisierten Generalschwellers, dem Gazeschweller für das Anschwellen der Zungenstimmen sowie der Teilung der Register in Bass- und Diskantlage mit jeweils getrennten Registerzügen (vgl. Schafhäutl, 1979, S. 181 f.). Insgesamt zeigt sich eine enge Verbindung zwischen Voglers Simplifikationssystem und seiner „Künstlerpersönlichkeit [...], welche ähnlich der Beethovens den sittlichen Wert der Kunst und die soziale Bedeutung des Künstlers als Symbole einer neuen Zeit zur Geltung zu bringen verstand“ (Rupp, 1922, S. 6).

2.2.3 Kritische Würdigung des Simplifikationssystems

Nachdem Voglers Simplifikationssystem bereits zu seinen Lebzeiten auf die Ablehnung vieler Organisten stieß, die sich etwa dadurch überfordert sahen, dass einige Register nur noch als Aliquotregister verfügbar waren und für deren Spiel in Äquallage eine Transposition erforderlich war (vgl. Rupp, 1922, S. 11), soll nun mittels einiger rezeptionsgeschichtlicher Schlaglichter der Versuch einer kritischen Würdigung von Voglers System unternommen werden.

Felix Mendelssohn Bartholdy schätzte die von Vogler simplifizierte Orgel der Münchner Peterspfarrkirche sehr und hob dabei besonders die expressiven Zungen hervor: Bereits mit der Verwendung in seinem Orchestrion hatte Vogler im Jahr 1789 maßgeblich zur Verbreitung sog. „einschlagender“ (Rupp, 1922, S. 14), d. h. durchschlagender Zungen, die zuvor von Kratzenstein entwickelt worden waren, und die nun in Verbindung mit einem *Wind-Gazeschweller* eingesetzt wurden, beigetragen. Wenngleich Vogler über die Winddrosselung auf die durchschlagenden Zungen Einfluss nahm, während Gabriel Joseph Grenié (1756 - 1813) und ab 1834 auch Cavallé-Coll „tafelklavierähnliche Instrumente mit einem mit besonderen Resonatoren versehenen einschlagenden Rohrwerk [bauten], deren Gebläse aus zwei Schöpfbälgen und einem unter Federdruck stehenden Magazin bestand“ (ebd.), so ist beiden das Ideal einer „orgue expressiv“ (ebd.) gemeinsam. Auch wenn schließlich Alexandre Debain (1809 - 1877) als Erfinder des Harmoniums gilt, trug Vogler mit dem Bau seiner expressiven Zungen zur Etablierung einer Ästhetik bei, in der auch das Harmonium zu verorten ist. Aufgrund der persönlichen Begegnung des jungen E. F. Walcker mit Vogler kann man davon ausgehen, dass die Entwicklung der Physharmonika als Orgelregister durch Walcker, die ebenso wie Voglers expressive Zungen über einen eigenen

Windschweller verfügte, auf Vogler zurückgeht. Neben dem Bau gemischter Register, wie z. B. dem Fagott in Bass- und der Klarinette in Diskantlage in Neuhausen auf den Fildern, wendet Walcker auch das von Vogler beschriebene Phänomen der Kombinationstöne an: An seinen Instrumenten in Hoffenheim, Neuhausen auf den Fildern und Schramberg verwendet er eine $5\frac{1}{3}$ -Quinte als typisches Register auf dem Hauptwerk, nachdem diese bereits im Jahr 1833 Teil der Disposition der Orgel in der Frankfurter Paulskirche war, die eine „Initialzündung“ (Walcker-Mayer, S. 2) für die Entwicklung der deutschen Orgelromantik bis zu Max Reger auslöst. Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Walcker und Vogler besteht im Prinzip der intuitiven und vom Klang ausgehenden Herangehensweise an den Orgelbau (vgl. ebd.).

Auch Voglers Orgelkonzept liegt seinem Biographen Schafhütl zufolge ein übergeordnetes Prinzip zugrunde, dass nämlich jeder musikalische Ton seine Aliquotteile mitklingen lasse (vgl. Schafhütl, 1979, S. 178). Emile Rupp bewunderte v. a. die scharfsinnige Darlegung und sah Vogler als „de[n] Erste[n] und Letzte[n] unter den Organisten [...], welcher es unternahm, die Disposition einer neuen Orgel nicht als Produkt stumpfer Routine und persönlicher Liebhabereien, sondern auf Grund unverrückbarer wissenschaftlicher Prinzipien entstehen zu lassen“ (Rupp, 1922, S. 37). Gleichwohl bedeutet diese Zuschreibung einer außergewöhnlichen Bedeutung für die Geschichte des Orgelbaus keineswegs, dass Rupp nicht einzelne Schwachstellen in Voglers System sah: Dazu zählten u. a. die erheblich höheren und etwa durch die Transposition entstehenden Anforderungen an den Organisten sowie die Schwierigkeit, einen stilgerechten Vortrag polyphoner und insbesondere der Orgelwerke Johann Sebastian Bachs auf den von Vogler simplifizierten Orgeln zu erreichen (vgl. Rupp, 1922, S. 8 ff.). Dieser Einwand lässt sich nachvollziehen, wenn man bedenkt, dass Vogler die bereits vor Silbermann übliche Charakterisierung der Manuale auf die Spitze trieb, bevor sie im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts wieder eine geringere Rolle spielte. Als Beispiel dafür kann etwa die simplifizierte Orgel der Münchner Peterspfarrkirche dienen, deren V. Manual mit Flöten, deren IV. Manual mit Streichern und deren III. Manual mit Zungen besetzt war, während auf den Manualen I bzw. II Prinzipale und Aliquoten in weiter bzw. enger Mensur zu finden waren.

In eine ähnliche Richtung geht die Einschätzung Christoph Bosserts, der Voglers Verdienste als Inspirator E. F. Walckers ausdrücklich würdigt, aber andererseits auch anmerkt, dass die Idee der Zuordnung von Prinzipalen, Flöten und Streichern zu jeweils einem Manual „nicht ganz zielführend [ist], weil es eben auf die Mischung dieser Register ankommt und diese

dann nur durch Manualkoppeln und schwergängiges Spiel erzeugt werden kann“ (Bossert, 2023b, S. 6 f.). Diese differenzierte Einschätzung ist dadurch plausibel, dass in Voglers System die Beziehungsebenen, die etwa barocke Orgeln von Trost, Wiegleb oder Ehrlich in sich tragen, schematischer angeordnet sind, sodass etwa Möglichkeiten des Spiels eines Trios eingeschränkt sind, weil eine Gleichberechtigung der Manuale nicht intendiert und damit nur schwer realisierbar ist.

Darüber hinaus äußert Emile Rupp Kritik an Voglers Prinzip des Generalschwellers, da dieser die Würde und Gravität des Hauptwerks verkleinert und mit ihm ein Verzicht auf einen Orgelprospekt einhergeht. Durch eine Weiterführung der altfranzösischen, spanischen und englischen Orgel mit einem Schwellkasten etablierte Vogler das Schwellkastenprinzip als erster Orgelbauer in Deutschland. Des Weiteren macht Rupp an der Verwendung des Generalschwellers eine „einseitige Überschätzung des orchestral-dynamischen Prinzips der Gegensätzlichkeit“ (Rupp, 1922, S. 14) fest. Hier lohnt sich eine Reflexion über die Disposition der Lenter-Orgel an der Hochschule für Musik Würzburg, da auch sie über einen Generalschweller verfügt. Allerdings ist es an dieser Orgel im Gegensatz zu den von Vogler simplifizierten Instrumenten möglich, jeweils auf dem II. und III. Manual prinzipalische Farben, Flöten- und Streicherfarben abzubilden. Darüber hinaus ist jedes Manual mit einer entsprechenden Wahl der Registrierung dazu in der Lage, die jeweils anderen beiden Manuale zu begleiten. Zudem stehen die vier Register des Gedekt 8', des Salicional 8', der Klarinette 8' sowie der Traversflöte 4', die sich sowohl vom II. als auch vom III. Manual aus anspielen lassen, in einem zweiten Schwellkasten innerhalb des Generalschwellers. Damit ergibt sich das Fazit, dass nicht in erster Linie die Verwendung des Generalschwellers an sich, sondern die Wechselwirkungen zu den anderen Parametern in Voglers Simplifikationssystem ein Problem darstellen.

Weniger differenziert war die Kritik an Voglers Orgelkonzeption im Zeitalter der Orgelbewegung: So kritisierte z. B. Hans Klotz die während der Empfindsamkeit übliche Konvention, „in das Schwellwerk nur schwache und dünnklingende Register zu stellen. Das war natürlich ein grober Fehler. Leider fand er viel Nachfolge“ (Klotz, 1955, S. 52). Auch wenn hier Vogler nicht namentlich genannt wird und die Besetzung des Schwellwerks mit vorwiegend leisen Registern tatsächlich Probleme mit sich bringt, fällt die Pauschalisierung ins Auge, mit der derselbe Autor Schwebungsregistern ihre Notwendigkeit abspricht (vgl. Klotz, 1955, S. 60) und die Dynamisierung von Orgelklang als überschätzt ansieht

(vgl. Klotz, 1955, S. 62). Ähnlich wie bei seiner Kritik an der Besetzung des Schwellwerks verhält es sich mit Klotz' Einschätzung zum Multiplex-System, das auf der für Vogler maßgeblichen Transmission beruht. Bereits diese sieht Klotz als „verfehltes Prinzip“ (Klotz, 1955, S. 84 f.) an, dessen Einsatz in einem Multiplex-System lediglich zur Gewinnmaximierung des Orgelbauers diene und keinen ästhetischen Stellenwert habe (vgl. ebd.). Anders als Klotz, der indirekt auch Voglers Simplifikationssystem kritisiert, ohne ihn namentlich zu erwähnen, diskreditiert Gotthold Frotzcher auch Vogler selbst. Zwar erkennt er den Erfolg von dessen Orgelkonzerten an, wenn er schreibt, dass „Daquin [...] auf der Orgel die Nachtigall so überraschend nachgeahmt [habe], daß die Zuhörer sich umgeblickt hätten, wo denn der Vogel wäre. Und es braucht nicht zu verwundern, daß die Zuhörer bei solchen ‚Konzerten‘ die Kirche füllten und ihre Wagen die Straßen versperrten. Zu Zeiten des Abbé Vogler ist das nicht anders gewesen“ (Frotzcher, 1959, S. 713). Gleichzeitig übt Frotzcher scharfe Kritik an Voglers Imitationen außermusikalischer Einflüsse, dessen „Tongemälde und Tondramen nur dekorative Bedeutung haben und nur romantizistisch übersteigerte Bizarrerien ausmachen“ (Frotzcher, 1959, S. 1120), und bezieht sich dabei gleichermaßen auf sein Spiel wie auf seine Kompositionen (vgl. ebd.).

Interessant ist abschließend, wie sehr die Urteile über Voglers Simplifikationssystem, das in enger Verbindung mit dem Stil seiner Kompositionen und Improvisationen steht, in den letzten Jahrhunderten vom jeweiligen Zeitgeist bestimmt waren: Während sich Rupp als Vertreter der Neudeutschen Orgelreform explizit auf Voglers Orgelkonzeption als Vorbild beruft (vgl. Rupp, 1922, S. 16) und die Orgel als „Komplex von Blasinstrumenten“ (Rupp, 1922, S. 8) ansieht, wurde in der Orgelbewegung Vogler als Wegbereiter einer dynamisch geprägten Orgel scharf kritisiert. Insgesamt kommt seinem Simplifikationssystem eine historische Bedeutung zu, die etwa Paul Peeters am Beispiel der Entwicklung eines Rollschwellers zur Darstellung eines Registercrescendos in Voglers Orchestrion beschreibt (vgl. Peeters, 2012, S. 43) und die Rupp in den folgenden sechs Punkten zusammenfasst:

Neben dem Schwellkastenprinzip sind auch die Charakterisierung der Manuale anhand der verschiedenen Klangfarbenfamilien, die Beschreibung der Gesamtwirkung einer Orgel ausgehend von ihrer Mensur und Konstruktionsart, die Verwendung von Einzelaliquoten mitsamt des Rückgriffs auf Kombinationstöne, die Ausstattung des Manualbasses anhand seiner Rolle als Mittelstimme über dem eigentlich Bass im Pedal sowie der Umfang des Pedals mit 32 Tasten und dem Einsatz von Transmissionen in diesem als „unveräußerlicher Besitz in die Leitsätze des modernen Orgelbaues übergegangen“ (Rupp, 1922, S. 39). Gewiss ist Rupp's Begriff des seinerzeit modernen Orgelbaus als Kind seiner Zeit zu

betrachten. Letztlich bleibt allerdings festzuhalten, dass viele der eben genannten und scheinbar selbstverständlichen Errungenschaften bisher nicht mit Vogler assoziiert werden, weshalb das Simplifikationssystem trotz einzelner Schwächen in konzeptionellen Details in Zukunft einen größeren Stellenwert in der Orgelgeschichte einnehmen sollte.

2.3 Auseinandersetzung mit der These von Christoph Bossert: Die barocke Würzburger Orgelbauschule als Wiege der dynamischen Orgel?

Ausgehend von diesen Erläuterungen zu Voglers Simplifikationssystem soll nun die These Christoph Bosserts diskutiert werden, derzufolge die barocke Würzburger Orgelbauschule als Wiege der dynamischen Orgel angesehen werden kann (vgl. Bossert, 2023a, S. 25). Um eine Definition der Würzburger Orgelbauschule leisten zu können, soll zunächst die ihr zugrundeliegende Orgelbautradition umrissen werden:

Da eine lokale Tradition immer in Wechselwirkungen zu ähnlichen Entwicklungen gedacht werden muss, soll hier zunächst auf den aus Böhmen stammenden und in Bayreuth als Hoforganist tätigen Matthias Tretzscher (1626 - 1686) eingegangen werden, dessen „Einfluss [...] auf die nachfolgende Entwicklung in Süddeutschland [...] kaum hoch genug eingeschätzt werden kann“ (Eberlein, 2011, S. 247) und der durch die geringe Entfernung und mehrere Aufträge in Bamberg auch mit der näheren Umgebung von Würzburg in Verbindung stand. Interessant ist dabei, dass Vogler später dahingehend an Tretzschers Aufteilung von Registerfamilien auf die Manuale anknüpft, dass bei letzterem die Prinzipale v. a. auf dem ersten und die Flöten auf dem zweiten Manual zu finden waren, während das Pedal in erster Linie der Erweiterung des Hauptwerkplenums zu einem Pedalplenum diente (vgl. Eberlein, 2011, S. 248). Selbstverständlich gibt es bei Vogler auch wichtige Unterschiede zu Tretzscher, da Vogler eine striktere Trennung der Registerfamilien realisierte und die Streicher auf dem dritten Manual zu finden sind.

Durch die Fortführung von Tretzschers Stil auf evangelischer Seite durch seinen Schüler Daniel Felix Streit, der auch seine Nachfolge am Bayreuther Hof übernahm, ebenso wie durch Johann Jost Schleich auf katholischer Seite verbreitete sich dieser auch im Würzburger Raum. Somit überrascht es keineswegs, dass der damalige Würzburger Hoforgelbauer Johann Hoffmann (1661 - 1725) mit Tretzschers Stil vertraut war, wenngleich er diesen als Synthese mit der süddeutschen Tradition einer Reduktion auf ein Manual und Pedal unterzog und gleichzeitig das Salicional, welches sich im Lauf des 17. Jahrhunderts in Böhmen und ab etwa 1670 auch in Bayern, Franken und Thüringen etabliert hatte (vgl. Eberlein, 2011, S. 245), in sein Orgelkonzept integrierte.

Als exemplarische Beispiele dieses Stils dürfen die Orgel von Jost Schleich in Amorbach aus dem Jahr 1685 sowie die in den Jahren 1702 - 05 vom Würzburger Hoforgelbauer Johann Hoffmann errichtete und damals größte Orgel des Würzburger Doms gelten. Letztere besitzt als sog. „unterscheidliche“ (DVVLIO, 2023) Register Principal 8', Großgedackt 8', Quintatön 8', Salicional 8' und Violdigamba 8'. Somit verfügt das Instrument mit Ausnahme eines Gemshorns und einer offenen Flauten über alle unterscheidlichen Stimmen (vgl. DVVLIO, 2023) und bezeugt damit, dass das Dispositionsprinzip der Unterscheidlichen bereits vor Abbé Vogler klar in der Würzburger Orgelbautradition verankert ist.

Würzburg, Dom, Stiftsorgel³⁶⁶		
Johann Hoffmann 1702-05 (Disposition laut Vertrag)		
Manual		
Principal	8' Großgedackt	8'
	Quintatön	8'
	Salicional	8'
	Violdigamba	8'
Octave	4' Spitzflöte	4'
	Quintflöte	3'
Superoctav	2'	
Quinte	1 1/2'	
Mixtur 4f.		
Cimbel 3f.		
Pedal		
	(angehängt an das Manual?)	
	Subbaß offen	16'
	Posaune	8'

Abb. 4: Disposition der Würzburger Domorgel von Johann Hoffmann (Quelle: Eberlein, 2011, S. 249)

Wenn nun Abbé Vogler in fußläufiger Entfernung zum Würzburger Dom zur Schule ging und bereits als Jugendlicher für seine Fähigkeiten auf dem Gebiet des Orgelspiels anerkannt war (vgl. Schafhütl, 1979, S. 16), darf durchaus angenommen werden, dass Vogler im Umgang mit Hoffmanns Domorgel vertraut war und so selbst sehr früh mit dem Prinzip der Unterscheidlichen in Berührung kam.

Darüber hinaus liegt die Vermutung nahe, dass Vogler ebenso mit den Orgeln von Johann Philipp Seuffert (1693 - 1780) in Berührung kam, der Hoffmann als Hoforgelbauer in Würzburg nachfolgte und die Piffara als Streicherschwebung in sein Orgelkonzept integrierte. Vogler fand diese etwa in der Würzburger Neumünsterorgel vor und ließ sie im Zuge seiner Simplifikation des Instruments in 3'-Lage erklingen (vgl. Rupp, 1922, S. 35 f.). Somit erlaubt die von Hoffmann und später Seuffert kultivierte Klanglichkeit bereits zahlreiche dynamische Abstufungen. Gleichzeitig geht mit der These Bosserts auch die Frage einher, inwieweit Voglers Ästhetik, die ihren Niederschlag in seinem Simplifikationssystem gefunden hat, tatsächlich maßgeblich von der mainfränkischen

Tradition beeinflusst ist oder inwieweit etwa Einflüsse der Instrumente stilbildend waren, die er während seines Studiums in Italien kennenlernte:

Zwar existierte im Norditalien des späten 18. Jahrhunderts eine Art „italienische Orchesterorgel“ (Eberlein, 2011, S. 277), allerdings folgte diese neben der Konzeption der italienischen Prinzipalorgel als „Tradierung der Blockwerk-Orgel des Spätmittelalters“ (DVVLIO, 2023) dem zungenbetonten Einfluss aus dem flämisch-französischen Raum, wie ihn Willem Hermanns ab der Mitte des 17. Jahrhunderts bei seinen Instrumenten in Norditalien realisierte (vgl. Eberlein, 2011, S. 277).

Abgesehen davon, dass Hermanns Stil keine breite Rezeption in Italien erfuhr, fehlt bei ihm die Disposition von Streicherregistern. Diese können erst ab ca. 1790 – und damit lange nach Voglers Studienaufenthalt in Italien – in der italienischen Orchesterorgel der Orgelbauerfamilie Serrassi zum Zweck der Imitation von Streichinstrumenten vorgefunden werden.

Wenn man sich nun vergegenwärtigt, dass Voglers Orchestrion im Jahr 1789 fertiggestellt wurde und mittels „900 Pfeifen, 35 Registerzügen und verschiedenen Schwellern seiner orchestralen Klangvorstellung entsprach“ (Kircher, 2008, S. 3), und Voglers Werdegang studiert hat, kann man Bosserts These sogar anhand zweier Lesarten bestätigen:

Bereits in den Dispositionen von Schleich, Hoffmann und Seuffert bilden sich Möglichkeiten der Dynamisierung von Orgelklang heraus, die das wichtigste Charakteristikum des mainfränkischen Orgelbaus darstellen. Da Würzburg nicht nur als politisches und religiöses Zentrum Mainfrankens galt, sondern den Würzburger Hoforgelbauern Hoffmann und Seuffert eine überregionale Bedeutung im Orgelbau zukam, ist es durchaus berechtigt, von einer Würzburger Orgelbauschule zu sprechen. Auf deren Klanglichkeit fußt später Voglers Simplifikationssystem. Daher kann die Würzburger Orgelbauschule zurecht als Wiege der dynamischen Orgel bezeichnet werden. Dass sie zudem über die Linie Tretzschers Einflüsse aus Böhmen in ihr Klangkonzept integriert, bestätigt darüber hinaus den Begriff von „Orgel als Geschichtete[m]“ (DVVLIO, 2023).

2.4 Wechselwirkungen zwischen Voglers Prinzipien einer dynamischen Orgel und der Entwicklung des Orchestercrecendos der Mannheimer Schule

Bereits bei der Behandlung von Abbé Voglers Simplifikationssystem war von seiner Charakterisierung der Orgel als Abglanz eines wohlgeordneten Orchesters die Rede. Da der Begriff „Abglanz“ allerdings nicht bedeutet, dass die Orgel einseitig auf die Nachahmung

des Orchesters beschränkt ist, sondern eher ein Pendant zur Klangwelt des Orchesters abbildet, stellt sich die Frage, inwieweit Wechselwirkungen zwischen der dynamischen Orgel, wie sie durch die Würzburger Orgelbauschule realisiert wurde, und der Entwicklung des Orchestercrecendos dahingehend aufgezeigt werden können, dass die Orgel zu dessen Impulsgeber wird (vgl. Bossert, 2023a, S. 26).

Zu Beginn der dahingehenden Überlegungen sei vorangestellt, dass die These über die Person Voglers hinausweist, da der Orchesterklang der Mannheimer Hofkapelle bereits mit der Integration der Klarinetten im Jahr 1758 und damit weit vor Voglers Mannheimer Zeit erreicht wurde (vgl. Pelker, 2018, S. 208 f.). Ebenso ist unbestritten, dass Voglers Improvisationen von der Orchestersprache der Mannheimer Schule inspiriert sind, die u. a. tonmalerische Darstellungen von Gewitter- oder Meeresstürmen ermöglichte (vgl. Pelker, 2018, S. 219). Diese waren zugleich ein wesentlicher Bestandteil seiner Improvisationskonzerte. Bei einem dieser Konzerte in Anwesenheit Christian Heinrich Rincks stand nach Variationen für Clavier über einen schwedischen Marsch E-Dur, einem Choral in dorischer Tonart, einem Flöten-Concert und einem Adagio im galanten Stil eine Improvisation mit dem Titel „Die Spazierfahrt auf dem Rhein mit dazwischen kommendem Donnerwetter“ (Schafhüttl, 1979, S. 21) auf dem Programm, ehe dieses mit „[e]ine[r] sehr gelehrte[n] durchgeführte[n] Fuge“ (ebd.) abgeschlossen wurde. Aus diesem Programm geht auch hervor, dass Vogler trotz seiner Tätigkeit als Vizekapellmeister in Mannheim einer intensiven Beschäftigung mit früherer Musik nachging. Einen Sonderfall stellt dabei J. S. Bach dar, dessen Leistungen als Organist er würdigt, wohingegen er seinen Kompositionen und dabei insbesondere den Chorälen kritisch gegenüberstand, deren Stil Voglers Ideal der edlen Einfalt (vgl. Lang, 2004, S. 16*) widerstrebte. Die Umarbeitung von Bachs Chorälen durch Vogler im Jahr 1780 kann als Symbol des Konflikts mit Johann Nikolaus Forkel als Vertreter des protestantisch geprägten Nordens betrachtet werden, da letzterer J. S. Bach als „größten Harmonisten aller Zeiten“ (Lang, 2004, S. 15*) und damit quasi als unantastbar bezeichnete. Trotz Voglers kritischer Haltung in Bezug auf Bachs Choräle lässt sich eine intensive Beschäftigung mit der Fuge und damit einer der Mannheimer Symphonik fremden Gattung, die in besonderer Weise mit der Orgel in Verbindung steht, nachweisen, die ihren Niederschlag schließlich in seiner letzten theoretischen Veröffentlichung, dem „System für den Fugenbau“ (Lang, 2004, S. 1*), fand. Somit ist die pauschale Aussage zurückzuweisen, dass Voglers Klangideal „durchaus nicht orgelmäßig“ (Schweiger, 1938, S. 27) gewesen sei, auch weil Vogler bereits vor seiner Begegnung mit dem Klang der Mannheimer Hofkapelle hohes Ansehen als Organist genoss (vgl. Schafhüttl, 1979, S. 16). Zudem hatte sich Vogler

„bei seinen ersten Studien auf der Orgel vorzüglich das Studium der einzelnen Register und ihrer Verbindung [...] zur Aufgabe gemacht, um dadurch eigenthümliche Klangeffekte hervorzubringen, die ihm merkwürdig gelangen und auch von seinen Gegnern bewundert wurden“ (Schaffhütl, 1979, S. X). Daraus geht wiederum hervor, dass Voglers Denken an der Orgel vom Einzelregister und keineswegs allein von der „Ensemblevirtuosität“ (Finscher, 1992c, S. 144) der Mannheimer Hofkapelle ausging.

Da sich deren Entwicklung mit der Dynamisierung als besonderem Charakteristikum im Laufe mehrerer Jahrzehnte herausgebildet hat und insbesondere mit der Rolle Johann Stamitz' als Hofkapellmeister ab 1743 in Verbindung steht, ist klar, dass die zweite These Christoph Bosserts nicht in dem Sinne zu interpretieren ist, dass die Mannheimer Schule in ihren dynamischen Verläufen direkt auf die Möglichkeiten des Crescendos einer Orgel mit zahlreichen Unterscheidlichen Bezug nimmt. Vielmehr sollte man sich mit deren Ursprung beschäftigen, der letztlich eine Ästhetik der kontinuierlichen dynamischen Differenzierung ermöglicht und als Orgelkonzeption bereits ca. 100 Jahre früher, z. B. in der in den Jahren 1670 - 73 errichteten Orgel von Hans Heinrich Mundt in der Teynkirche Prag, realisiert wurde. Neben der für Instrumente des 17. Jahrhunderts hohen Zahl von 29 Registern, die auf zwei Manuale und Pedal verteilt sind, stellen die fünf labialen Achtfußstimmen im Hauptwerk, darunter Prinzipal, Copula major, Dulzflöte, Quintatöne und Salicional eine absolute Ausnahmerecheinung zu dieser Zeit dar und geben Aufschluss über die vielfältigen Möglichkeiten zur Entwicklung eines Crescendos (vgl. Kunert). Gleichzeitig legt die Tatsache, dass unter den Grundstimmen viele eher sanfte Register zu finden sind, die einen sehr großen Kirchenraum füllen müssen, nahe, dass bereits in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts vielfältige Kombinationen von Unterscheidlichen genutzt wurden.

Disposition

I. Hauptwerk	II. Positiv	Pedal
Bourdon Flöte 16'	Copula major 8'	Subbass offen 16'
Prinzipal 8'	Principal 4'	Subbass gedeckt 16'
Copula major 8'	Copula minor 4'	Oktavbass 8'
Dulzflöte 8'	Octave 2'	Quinta 6'
Quintatöne 8'	Quinte 1 1/2'	Superoctav 4'
Salicional 8'	Quinta decima 1'	Mixtur 3fach 2 2/3'
Octave 4'	Rauschquinta 2fach	Posaubass 8'
Copula minor 4'	Mixtura 3fach 1'	
Quinta major 3'	<i>Cymbelstern I</i>	
Superoctava 2'	<i>Cymbelstern II</i>	
Quinta minor 1 1/2'		
Sedecima 1'		
Mixtur 6fach 1'		
Cembalo 4fach 1/2'		

Windladen:	Schleifladen
Spieltraktur:	mechanisch
Registertraktur:	mechanisch
Registeranzahl:	29
Manuale:	2, CDEF-c ³
Pedal:	CDEF-a°
Spielhilfen, Koppeln:	Manualkoppel, Pedalkoppel

Abb. 5: Disposition der Mundt-Orgel (1670 - 73) in der Teynkirche Prag (Quelle: Kunert)

Vor dem Hintergrund, dass die Teynkirche als Hauptkirche in der Altstadt des kulturellen und wirtschaftlichen Zentrums Böhmens eine hervorragende Bedeutung hat und Johann Stamitz im Jahr 1717 in Nemecky Brod (Böhmen) geboren wurde, darf man davon ausgehen, dass Stamitz zumindest Kenntnis von Mundts Instrument hatte. Zwar hat Stamitz sehr wenige kirchenmusikalische Werke geschrieben, allerdings lässt sich dies damit begründen, dass die Komposition von Kirchenmusik nicht zu Stamitz' Aufgaben in Mannheim zählte. Gleichwohl lassen seine wenigen sakralen Kompositionen, die v. a. in der Zeit vor seiner Anstellung am Kurpfälzischen Hof datieren, auf ein generelles Interesse an der Kirchenmusik schließen.

In Mannheim waren bezüglich der Infrastruktur, die sich aus der Professionalität der Musiker, der Größe des Orchesters und der Rolle Carl Theodors als Mäzen ergab, die Möglichkeiten für Stamitz als - laut Abbé Vogler - geistiges Haupt der Schule und erster Instrumentaldirektor am Mannheimer Hof in den Jahren 1750 bis zu seinem Tod 1757 gegeben, dynamische Experimente des Crescendos im Orchester zu etablieren. Genau das fehlende Vorbild durch ein anderes Orchester und die Tatsache, dass die Mannheimer Hofkapelle als neues Ensemble gegründet wurde (vgl. Pelker, 2018, S. 197), könnten darauf hindeuten, dass Stamitz aus einem ästhetischen Bewusstsein heraus, welches sich u. a. durch Orgeln, wie das Instrument von Mundt in der Teynkirche Prag, herausbildete, die Entwicklung eines sehr fein abgestuften bzw. möglichst lückenlosen Crescendos als so spannend und reizvoll empfand, dass dieses zu einem der wichtigsten Alleinstellungsmerkmale der Mannheimer Hofkapelle wurde.

Somit kann die zweite These Christoph Bosserts, derzufolge die dynamische Orgel zum Impulsgeber des späteren Orchesterescendos wird, unter Berücksichtigung der Entwicklung der Mannheimer Schule als plausibel angesehen werden. Aufgrund möglicher Einflüsse der böhmischen Orgellandschaft auf das Klangideal Stamitz' wäre es naheliegend, anstelle der Würzburger Orgelbauschule Instrumente, wie die Mundt-Orgel der Teynkirche

Prag, als Beispielebene anzuführen, deren klangliche Prinzipien etwa durch Matthias Tretzsch in enger Verbindung mit denen der mainfränkischen Tradition stehen. Gleichzeitig könnte der Versuch, einen kausalen Zusammenhang zwischen der dynamischen Orgel mit Unterscheidlichen und der Entwicklung des Orchestercrecendos aufzuzeigen, einen Ausgangspunkt für zukünftige Studien bilden.

2.5 Abbé Voglers 32 Préludes pour l'Orgue ou Pianoforte (1806)

Ebenso wie sich in der Mitte des 18. Jahrhunderts mit der Mannheimer Schule das Orchestercrecendo herausbildete, konnte etwa zur selben Zeit mit dem Übergang vom Clavichord zum Hammerflügel als populärstem Tasteninstrument ein Crescendo auf diesem umgesetzt werden. Denn im Gegensatz zum Clavichord, bei dem der dynamische Umfang trotz der Anschlagsdynamik, die aus der Weitergabe des Tastendrucks auf die Saite resultiert, recht eng begrenzt ist (vgl. Heimbucher, 2004, S. 146), bestand auf dem Hammerflügel die Möglichkeit, die Differenzierung des Anschlags als Möglichkeit zur Beeinflussung der Dynamik einzusetzen (vgl. Heimbucher, 2004, S. 161).

Auch wenn, wie oben beschrieben, weder crescendo noch diminuendo im Notentext der 32 Préludes stehen, verlangen die vier verschiedenen dynamischen Abstufungen Extreme in der Dynamik, die zwar auf barocken Orgeln darstellbar waren, nicht aber auf dem Clavichord: Daher ist für die Realisierung auf dem von Vogler im Titel vorgeschlagenen Pianoforte das Hammerklavier maßgeblich (vgl. ebd.).

Bevor nun näher auf die ästhetischen und kompositorischen Prinzipien von Voglers 32 Préludes für die Orgel oder das Pianoforte eingegangen wird, sollen diese zunächst in den Kontext seines Oeuvres für die Tasteninstrumente eingeordnet werden. Wie die folgende Auflistung zeigt, bedachte er alle clavierten Instrumente mit Kompositionen, darunter Klavier, Cembalo und Orgel. Bezüglich der verwendeten Gattungen stehen bei Vogler Variationszyklen, Sonaten und Präludien im Vordergrund. Gleichzeitig geht aus der Liste hervor, dass die 32 Préludes Voglers Spätwerk zuzurechnen sind:

112 Petits Préludes pour l'orgue (1782)
16 Variations pour le clavecin C-Dur über „Ah, vous dirai-je Maman“ (1785)
Sonate à quatre mains pour le Piano-Forte F-Dur (1785)
Thema mit Variation C-Dur für Klavier (1789)
Variationen über *God Save the King* C-Dur für Klavier (1791?)
Six Sonates D, C, B, G, F, E für zwei Klaviere (1794)
Pieces de clavecin, Stockholm (1798)
32 Präludien für die Orgel (1806)
Variations: *une douce melancolie* F-Dur für Klavier
Duetto C-Dur für Klavier
Thema mit 9 Variationen für Clavier

Abb. 6: Werke Abbé Voglers für Tasteninstrumente (Quelle: nach Thomsen-Fürst, 2004, S. 180)

2.5.1 Ästhetische Einordnung zwischen Empfindsamkeit, Klassik und „romantischen Momenten“ (James Simon)

Im Jahr 1800, also wenige Jahre vor der Entstehung der 32 Préludes, umreißt der Philosoph Friedrich Schlegel in einem Brief an Friedrich Schleiermacher die Idee der Poetisierung, die auch Vogler in musikalischer Hinsicht verfolgt: „Der Depoetisierungs-Prozeß hat freilich schon lange genug gedauert, es ist einmal Zeit, daß Luft, Feuer, Wasser und Erde wieder poetisiert werden“ (Schweiger, 1938, S. 8). Zusätzlich stellt Voglers Zeitgenosse Christian Friedrich Daniel Schubart die eminent wichtige Bedeutung von Gedichten als Inspiration für die Musik heraus, wenn er das Ideal beschreibt, „von Ton zu Ton, von Harmonie zu Harmonie das Speculative eines Gedichtes nachzuzeichnen“ (Schweiger, 1938, S. 24). Neben Schlegel und Schubart nahm insbesondere Jean Paul in seiner im Jahr 1825 erschienenen *Vorschule der Ästhetik* Bezug auf die Verbindung zwischen Musik und Poesie, wobei ihm zufolge „die Musik romantische Poesie durch das Ohr“ (Paul, 1959 - 63, S. 466) sei und sich „[d]as Reich des Romantischen [...] eigentlich in das Morgenreich des Auges und in das Abendreich des Ohrs [teilt] und [...] darin seinem Verwandten, dem Traum [gleich]“ (ebd.). Außerdem löst laut Jean Paul neben der Glocke, der Harmonika und dem Waldhorn v. a. die Orgel und dabei insbesondere das Pedal das romantische Bewusstsein aus. Bezugnehmend auf die von James Simon erwähnten romantischen Momente soll zunächst erwähnt werden, dass er deren Existenz nicht nur in der Musik Voglers, sondern auch bei Zeitgenossen, wie z. B. bei W. A. Mozart, beschreibt (vgl. Simon, 1904, S. 8). Dennoch misst Simon Abbé Vogler eine besondere Bedeutung dahingehend bei, dass sich bei ihm „manche Vorahnungen dessen [finden], was speziell die romantische Schule kennzeichnet“ (ebd.). Eine Konkretisierung hinsichtlich der Ästhetik in Voglers Werken nahm zuvor bereits sein Zeitgenosse Karl Ludwig Juncker vor, der schrieb, dass „[d]er Hauptcharakter seiner Compositionen [...] das Brillante [sei]. Grosse, erhabene Sentiments, heroische Gefühle, prächtige, oft fürchterliche Szenen, mit der ganzen Energie der Tonkunst, mit hinrauschenden erhebenden Passagen, mit grosser volltöniger Begleitung zu unterstützen und fürzutragen – dazu ist Vogler der Mann“ (Schafhäutl, 1979, S. 18).

Damit ergibt sich eine interessante Parallele zwischen Voglers Kompositionsstil und der Orchestertechnik der Mannheimer Schule, die bereits über die der Klassik hinausging (vgl. Finscher, 1992c, S. 162).

Zur Dynamik in den 32 Préludes lässt sich anmerken, dass die Bandbreite der dynamischen Bezeichnungen generell vom pianissimo über piano und forte bis zum fortissimo reicht, womit man insgesamt vier verschiedene Stufen vorfindet. Bei der Analyse aller 32 Préludes

zeigt sich, dass lediglich im Prélude Nr. 16 nur eine Stufe, nämlich das piano, anzutreffen ist, während Vogler in zehn Stücken zwei verschiedene, in fünfzehn Stücken drei verschiedene und in den restlichen sechs Préludes alle vier Stufen verwendet. Interessant ist dabei, dass mezzopiano und mezzoforte ausgespart werden.

Außerdem ist bemerkenswert, dass sich trotz der späten Entstehungszeit keine Angaben zu einer graduellen dynamischen Veränderung finden, die etwa dem Mannheimer Crescendo entspräche, was konkret bedeutet, dass weder crescendo noch diminuendo im Notentext zu finden ist.

Ähnlich wie Caspar Ferdinand Fischer in seiner *Ariadne musica* schreibt Vogler nicht in allen Tonarten Präludien. Stattdessen stehen jeweils zwei Präludien in den acht Dur-Tonarten C-Dur, D-Dur, Es-Dur, E-Dur, F-Dur, G-Dur, A-Dur und B-Dur sowie in den acht Moll-Tonarten c-Moll, d-Moll, e-Moll, f-Moll, fis-Moll, g-Moll, a-Moll und h-Moll. Dabei stehen jeweils zwei aufeinanderfolgende Préludes in derselben Tonart. Des Weiteren folgen immer auf zwei Stücke in Dur bzw. Moll zwei Préludes im jeweils anderen Tongeschlecht. Dabei geht Vogler - ebenso wie zuvor in seinen 112 Petits Préludes - nicht über die vierfache Vorzeichnung hinaus (vgl. Simon, 1904), schafft aber im Vergleich zu diesen nun eine reichere Ausdifferenzierung der Motivik (vgl. ebd.).

Eine besondere Bedeutung kommt den insgesamt neun verschiedenen Vortragsanweisungen zu Beginn jedes Préludes zu, denn es lassen sich einige Korrelationen zwischen diesen und der Verwendung des Tongeschlechts erkennen:

Vortragsanweisung	Nummer(n) der Präludien	Zahl der Präludien gesamt	Zahl der Stücke in Dur	Zahl der Stücke in Moll
Allegro moderato	1, 8, 30, 32	4	2	2
Cantabile	2	1	1	0
Allegro	3, 4, 5, 9, 11, 12, 14, 15, 22, 26, 29, 31	12	8	4
Allegretto	6, 10, 13, 27	4	2	2
Adagio	7	1	0	1
Andantino	16, 17, 21, 28	4	2	2
Andante come Allegretto	18	1	0	1
Andante	19, 20, 23, 25	4	1	3
Andante grazioso	24	1	0	1

Bei dieser systematischen Betrachtung treten zwei Beobachtungen besonders in Erscheinung: Einerseits ist die Hälfte aller Durstücke mit *Allegro* überschrieben, jeweils zwei weitere sind im *Allegro moderato* und *Allegretto* gehalten. Demgegenüber stehen lediglich vier der 16 Durstücke in einem eher ruhigen Tempo, darunter eines im *Cantabile*, eines im *Andante* und zwei im *Andantino*. Andererseits weisen die 16 Präludien in Dur insgesamt sechs verschiedene Tempoangaben auf, während es bei denen in Moll acht sind. Hier halten sich acht Stücke mit eher ruhigem Charakter, darunter einmal *Adagio*, zweimal *Andantino*, einmal *Andante come Allegretto*, dreimal *Andante* und einmal *Andante grazioso*, die Waage mit acht Stücken, die einen eher schnelleren Gestus besitzen: Hierbei sind vier Préludes im *Allegro* sowie jeweils zwei im *Allegro moderato* und *Allegretto* geschrieben.

Vogler selbst stellte den Préludes eine sog. Zergliederung voran, in der er auf ästhetische Besonderheiten der jeweiligen Stücke aufmerksam macht. Dazu gehört etwa der Hinweis auf den „zweckvollen Periodenbau“ (Simon, 1904, S. 15) im ersten Präludium oder die beinahe unscheinbare Modulation von gis-Moll nach c-Moll im Prélude Nr. 3 (vgl. ebd.).

Insgesamt schreibt Kircher den 32 Préludes eine „polyphone Struktur“ (Kircher, 2008, S. 3) zu, die eher der Orgel entspreche, da spezifisch pianistische Anforderungen eine untergeordnete Rolle spielen (vgl. ebd.). Abgesehen davon, dass letztere These anhand der eigenen Analyse ausgewählter Préludes kritisch hinterfragt werden soll, ist es wichtig, sich mit Voglers Verständnis von polyphonem Komponieren zu beschäftigen, zumal dieses nicht mit harmonischer Komplexität gleichzusetzen ist: In seinem Choralsystem skizziert Vogler seine grundlegende Auffassung vom Kontrapunkt, die darin besteht, dass dieser „der Harmonielehre stets untergeordnet sei“ (Lang, 2004, S. 17*).

Genau dieses Verständnis von Kontrapunkt rief die Kritik Gotthold Frotzschers hervor, derzufolge die Präludien „harmonische und melodische Versetten mit nüchtern berechneten kontrapunktischen Verflechtungen, auch bei modulatorischer Ausweitung ohne Ungewöhnlichkeiten [und] allenfalls in den virtuosischen Sätzchen von einer gewissen Freizügigkeit [sind]. Sie bieten nicht den geringsten Anlaß zu einer Zergliederung in ‚ästhetischer, rhetorischer und harmonischer Rücksicht‘, wie sie Vogler in großer Aufmachung mit dem Schein der Tiefgründigkeit vorlegt“ (Frotzscher, 1959, S. 1120 f.). Abgesehen davon, dass sich Frotzscher damit über den Willen des Komponisten stellt, indem er seine Komposition gleichermaßen wie deren Erklärung diskreditiert, verkennt er die historische Rückbindung auf die Traditionslinie zyklisch angelegter Werke: Ebenso wie bei Voglers 32 Préludes entscheidet auch in der *Ariadne musica* von Johann Caspar Ferdinand

Fischer (1656 - 1746) sowie in den beiden Bänden von J. S. Bachs Wohltemperiertem Klavier der Tonartenverlauf über die Anordnung der Stücke. Bezieht man sich jenseits des Tonartenverlaufs auf mögliche Vorbilder Voglers, kommen zusätzlich die *Fiori musicali* aus der Feder Girolamo Frescobaldis (1583 - 1643) sowie Georg Muffats (1653 - 1704) *Apparatus musico-organisticus* infrage.

2.5.2 Analyse ausgewählter Klangbeispiele aus den 32 Préludes und Registrierungen an der von den klanglichen Idealen E. F. Walckers inspirierten Orgel der Firma Orgelbau Lenter (2012) in der Hochschule für Musik Würzburg

Um exemplarisch eine möglichst große Vielfalt an Tempi, Satztechniken und Registrierungen abbilden zu können, werden die Préludes Nr. 2, 3, 12, 15, 19, 25, 27 und 31 jeweils mittels einer kurzen Analyse inkl. eines Notenbeispiels sowie einer Registrierung an der Lenter-Orgel der Hochschule für Musik Würzburg vorgestellt. Zuvor verschafft die Disposition der Lenter-Orgel einen Überblick über das von der frühromantischen Klanglichkeit Eberhard Friedrich Walckers inspirierte Instrument (vgl. Lenter, 2012a, S. 1):

Disposition

<u>I. Man</u> C – c ^{'''}	<u>II. Man</u> C – c ^{'''}	<u>III. Man</u> C – c ^{'''}
Salicional 16'	Gedekt 8'	Gedekt 8' ¹⁾²⁾
Viola di Gamba 8'	Gemshorn 8'	Salicional 8' ¹⁾²⁾
	Salicional 8'	Lab. Klarinette 8' ¹⁾²⁾
	Lab. Klarinette 8'	
	Spitzfloete 4'	Traversfloete 4' ¹⁾²⁾
	Traversfloete 4'	Nasard 2 2/3' ²⁾

<u>Pedal</u> C – f'
Salicetbass 16' (Zusammen mit Sal. 16' HW)
Gedektbass 8'

¹⁾ Register können über die mechanische Kegellade in beiden Werken registriert werden. Quasi im Sinne einer Wechselschleife, sind jedoch auf beiden Werken gleichzeitig unabhängig voneinander spielbar.

²⁾ Register stehen in zweitem, separaten Schwellkasten. Dieser spricht in den vorderen Schwellkasten, Richtung Generalschweller.

Mechanische Koppeln (über Fußtritte):
III – I, III – II, II – I, III – Ped., Super III – Ped.

Calcant & Notenschein

Technische Merkmale:

Mechanische Tontraktoren, mechanisch traktierte Kegellade nach eigener technischer Weiterentwicklung.

Wechselkegelanlage: Einrichtung zur gleichzeitigen Verwendung spezifischer Register in zweitem und drittem Manual.

Pneumatische Registeranschaltung.

Freie Windanlage über drei, im Winddruck differenzierten Bälgen.

Alle Werke im Generalschweller.

Register mit ? in eigenem, zweitem Schwellkasten, diese sprechen in Generalschweller.
Zusätzlicher Echschweller für den zweiten Schwellkasten, Betätigung über Handregisterzug.

Abb. 7: Disposition der Lenter-Orgel an der Hochschule für Musik Würzburg
(Quelle: Lenter, 2012b)

Als erstes Beispiel fungiert das **Prélude Nr. 2** C-Dur, das als einziges der 32 Stücke die Vortragsbezeichnung *Cantabile* trägt. Ebenso wie in den Préludes Nr. 8, 10, 13, 14, 19, 20, 28, 30 und 31 ist hier von Vogler die Verdopplung der Basslinie im Pedal vorgesehen.

Im *Cantabile* bildet das Motiv der Oberstimme in T. 1 die Keimzelle des ganzen Préludes, das im Wesentlichen in vier Abschnitte unterteilt werden kann:

Die T. 1 - 8 sind als achttaktiger Satz und damit in zwei plus zwei und vier Takte gegliedert. Dabei zeigt T. 3 bereits die Sequenzierung in der Oberquinte G-Dur.



Abb. 8: Notenbeispiel der T. 1 - 8 aus Prélude Nr. 2

In den T. 9 - 18 erfolgt eine Abwandlung des Motivs ab der 3. Viertel in T. 9 bzw. aus Gründen des Tonvorrats der jeweiligen Tonart ab dem 4. Achtel in den T. 11 und 13. Dieser Teil lässt sich wiederum in zwei Teilabschnitte untergliedern: Während in T. 9 - 12 die Idee der zweitaktigen Einheiten aus den T. 1 - 4 aufgegriffen wird, indem die rhythmische Struktur und die Seufzermelodik aus T. 2 und 4 in den T. 10 und 12 wiederkehrt, wird in T. 13 - 18 nur die Motivik des Taktes verarbeitet. Der dritte Abschnitt von T. 19 - 25 beginnt mit

einer exakten Wiederkehr der Oberstimme aus T. 1 - 8, zusätzlich verläuft nun die Mittelstimme ebenso in Sechzehnteln. In Bezug auf die Bassstimme ist erwähnenswert, dass die Harmonik im Vergleich mit T. 1 - 8 an einigen Stellen verändert wurde. So wählt Vogler z. B. in T. 20 G7 statt dm7 wie auf Schlag eins in T. 2. Im letzten Teil von T. 26 - 28 leitet der Trugschluss auf der ersten Viertel in T. 26 die dreitaktige Codetta ein, die nach einer Wiederholung der bereits in T. 26 etablierten Akkordfolge $gis^{\circ}7 - fis^{\circ} - G7$ in T. 27 schließlich in T. 28 über einen Quartvorhalt nach C-Dur führt.

An der Lenter-Orgel könnte etwa die folgende Registrierung gewählt werden:

III. Manual: Gedekt 8', Salicional 8'
 II. Manual: Salicional 8., Gemshorn 8'
 I. Manual: -
 Pedal: Violonbass 16'
 Koppel: III - P

Diese Registrierung bliebe während des Spiels gleich, wobei die forte-Stellen auf dem II. und die piano-Stellen auf dem III. Manual gespielt werden und lediglich in T. 28 beim Eintritt des pianissimo das Gedekt 8' des III. Manuals abgestoßen wird.

Im zweiten Beispiel, dem **Prélude Nr. 3** in c-moll, wird von Vogler die Vortragsbezeichnung *Allegro* gewählt. Ähnlich wie im Prélude Nr. 2 sind auch hier die T. 1 - 8 als Satz gegliedert, deren ersten beiden Takte in Abb. 9 zu sehen sind:

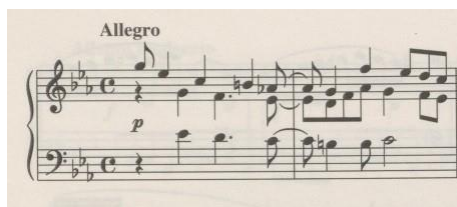


Abb. 9: Notenbeispiel der T. 1 - 2 aus Prélude Nr. 3

Danach übernimmt die linke Hand in den T. 9 - 12 die Melodie (vgl. Abb. 10), woraufhin ab T. 13 das Motiv des ersten Taktes in den Tonarten Es-Dur, f-moll und Des-Dur verarbeitet wird und in den T. 19 - 24 eine Sequenzierung in Gegenbewegung und rhythmischer Verschiebung zwischen rechter und linker Hand stattfindet und nach es-moll in T. 25 führt, ehe die Wiederkehr in Es-Dur einen Takt später die Rückmodulation nach c-moll einleitet.

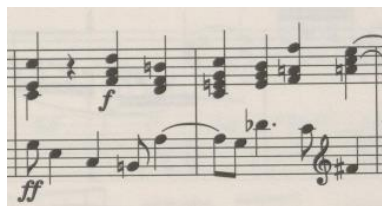


Abb. 10: Notenbeispiel der T. 9 - 10 aus Prélude Nr. 3

Nach der Wiederkehr von T. 1 in T. 30 in der Ausgangstonart tritt wieder das ganze Thema in Erscheinung, ehe ab T. 35 vollgriffige Akkorde den Abschluss bilden. Zwar schlägt Vogler das Pedal hier nicht - wie etwa bei Nr. 2 - zur Verdoppelung der Pedallinie vor, allerdings könnte es sinnvoll sein, gemäß Voglers Ermutigung zu künstlerischer Freiheit und dem Geschmack des Interpreten als wichtige Instanz (vgl. Kircher, 2008, S. 3), bei einigen der im *f* und *ff* notierten Teile die tiefste Stimme im Pedal zu verdoppeln, während die anderen Teile manualiter gespielt werden. Möglich wäre etwa, die T. 17 - 18 sowie die T. 35 - 38 mit Pedal zu spielen.

Dazu wäre die folgende Registrierung geeignet, bei der lediglich in T. 27 - 29 auf den Gedekt 8' verzichtet wird:

III. Manual: Gedekt 8', Salicional 8'
 II. Manual: Gemshorn 8', Klarinette 8'
 I. Manual: Viola di Gamba 8'
 Pedal: Violonbass 16'
 Koppeln: III - P, III - II, III - I, II - I

Das **Prélude Nr. 12**, ein *Allegro* in E-Dur, ist durch seinen vitalen, lebhaften Charakter geprägt. Als Besonderheit lässt sich feststellen, dass am Anfang keine dynamische Vorzeichnung gegeben ist. Gleichwohl deutet die Setzung eines *forte* in T. 5 darauf hin, dass die ersten vier Takte (vgl. Abb. 11) demgegenüber eher im *Piano* gehalten sind.

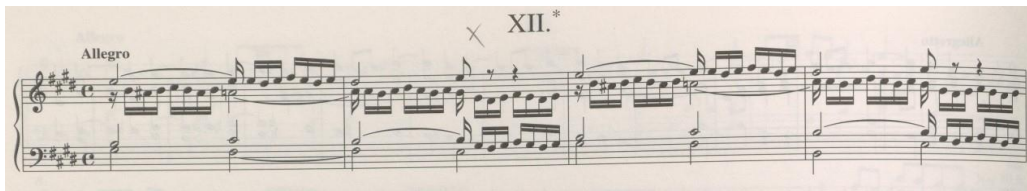


Abb. 11: Notenbeispiel der T. 1 - 4 aus Prélude Nr. 12

Wiederum liegt in T. 1 - 8 eine Satzstruktur vor, bei der T. 3 - 4 nahezu identisch mit den ersten beiden Takten sind. Nachdem deren Material von T. 9 - 16 in anderen Tonarten durchgeführt worden ist, verselbstständigt sich der Sechzehntelrhythmus in den T. 16 - 27 (vgl. Abb. 12), ehe in den Schlusstakten 28 - 31 das Anfangsmotiv mit Stimmwechselln auf jeder Viertel wiederkehrt.



Abb. 12: Notenbeispiel der T. 16 - 18 aus Prélude Nr. 12

Die folgende Registrierung rechnet mit dem Spiel auf Manual II bei den forte-Stellen und auf Manual III bei den piano-Stellen, wobei aufgrund der eher pianistischen Struktur auf den Gebrauch des Pedals verzichtet wird:

III. Manual: Gedekt 8', Salicional 8', Traversflöte 4'

II. Manual: Gemshorn 8', Spitzflöte 4'

I. Manual: -

Pedal: -

Koppel: III - II

Das **Prélude Nr. 15** ist als *Allegro* F-Dur gesetzt und zeichnet sich v. a. durch die Wiederholung der achttaktigen Satzstruktur in f-moll in den Takten 9 - 16 aus, wobei der Beginn in Dur und Moll in den Abb. 13 und 14 gegenübergestellt werden soll:

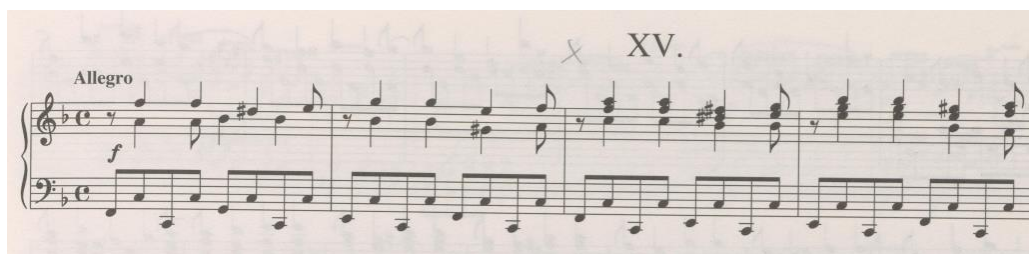


Abb. 13: Notenbeispiel der T. 1 - 4 aus Prélude Nr. 15

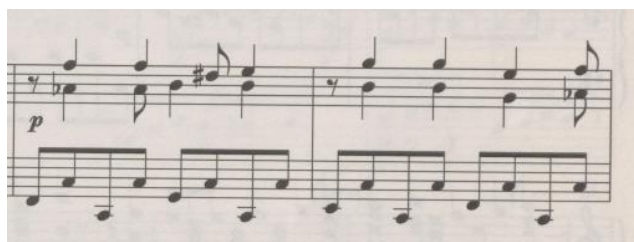


Abb. 14: Notenbeispiel der T. 9 - 10 aus Prélude Nr. 15

Ab T. 17 etabliert Vogler ein neues, zweitaktiges Motiv (vgl. Abb. 15), das in Terzschriften abwärts sequenziert wird, bevor in T. 23 mit dem Eintritt des dritten, synkopierten Motivs (vgl. Abb. 16) eine enharmonische Umdeutung von Des- nach Cis-Dur einhergeht und dieses Motiv bis T. 29 in einer Quintfallsequenz durchgeführt wird.

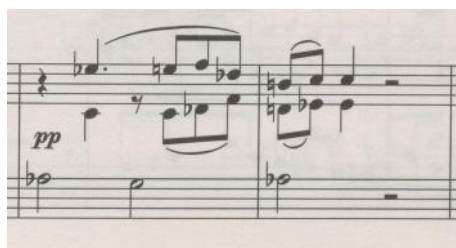


Abb. 15: Notenbeispiel der T. 17 - 18 aus Prélude Nr. 15

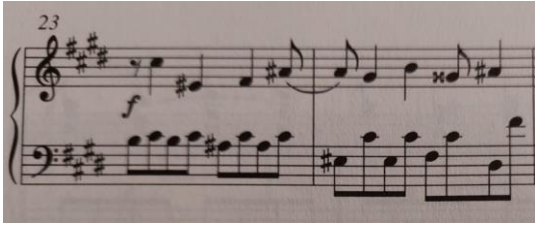


Abb. 16: Notenbeispiel der T. 23 - 24 aus *Prélude Nr. 15*

Danach folgen eine Rückmodulation nach F-Dur und die Wiederkehr der T. 1 - 8, ehe Vogler das *Prélude* nach einem zweimaligen Trugschluss mit Akkorden und einer I - II - V - I-Kadenz abschließt. Zusätzlich zur beigefügten Registrierung tritt zwischen *pp* und *p* eine Differenzierung durch das Weglassen bzw. Hinzuziehen des Gedekt 8´ ein:

III. Manual: Gedekt 8´, Salicional 8´
 II. Manual: Klarinette 8´
 I. Manual: -
 Pedal: -
 Koppel: III - II

Prélude Nr. 19 ist ein *Andante* in *fis*-moll. Dort tritt eine bisher unbekannte Problematik auf: Das von T. 1 auf T. 2 übergebundene *fis* 1 soll in T. 1 noch im *piano* und in T. 2 im *forte* erklingen. Diese dynamische Veränderung auf einem liegenden Ton ist auf dem Hammerflügel nicht realisierbar und das Hinzuziehen eines Registers an der Orgel ist nur bei einer engen Verzahnung *crescendierender* Schritte des jeweiligen Instruments denkbar. An der Lenter-Orgel ist dies etwa dadurch möglich, dass auf dem

II. Manual bei den *piano*-Stellen Salicional 8´ und Gemshorn 8´ im Abschnitt von T. 1 - 8 eingesetzt werden und bei den *forte*-Stellen der Gedekt 8´ des II. Manuals hinzutritt.

Im weiteren Verlauf des Stücks sind dann Gedekt 8´ und Salicional 8´ bei den *piano*-Stellen auf dem III. Manual zu hören, während das *Forte* - wie schon in den ersten Takten - aus Gedekt 8´, Salicional 8´ und dem Gemshorn 8´ auf dem II. Manual besteht:

III. Manual: Gedekt 8´, Salicional 8´
 II. Manual: Gedekt 8´, Salicional 8´, [Gemshorn 8´]
 I. Manual: -
 Pedal: Violonbass 16´
 Koppel: III - P

Vogler sieht zwar im *Prélude Nr. 19* eine Verdopplung der Bassstimme im Pedal vor, allerdings macht diese der Einschätzung des Verfassers zufolge erst ab T. 18 Sinn, wenn die zuvor kontinuierlich geschriebene Achtelbewegung der Bassstimme vorwiegend langen Notenwerten weicht.

Interessant ist in harmonischer Hinsicht u. a., dass in T. 24 in den Bassstimmen ein übermäßiger Sekundschritt von A zum Leitton *His* gewählt wird.

In Bezug auf den Aufbau ist v. a. bemerkenswert, dass die T. 1 - 8 nicht als Satz, sondern als achttaktige Periode angelegt sind (vgl. Abb. 17), an die sich in den T. 9 - 12 eine Quintfallsequenz anschließt.

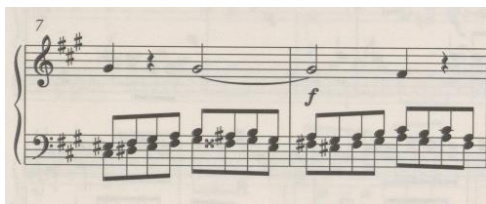
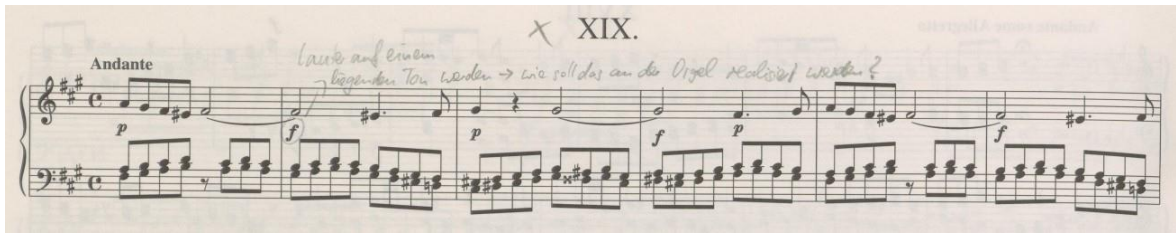


Abb. 17: Notenbeispiel der T. 1 - 8 aus Prélude Nr. 19

Als Kontrast dazu setzt Vogler in T. 13 - 14 eine Quintstiegssequenz ein, bevor er eine freie Verarbeitung des Motivs aus T. 13 anschließt. Diese mündet in die Tonleitern ab T. 21 und damit in den Schluss.

Bei der Beschäftigung mit dem **Prélude Nr. 25**, das als *Andante* in A-Dur komponiert wurde und in einem fließenden 6/8-Takt steht, fällt zunächst der tänzerische Gestus ins Auge. Der Beginn ist insofern außergewöhnlich, als dass in den T. 1 - 4 ein Kanon von der Einstimmigkeit zur Dreistimmigkeit führt (vgl. Abb. 18).

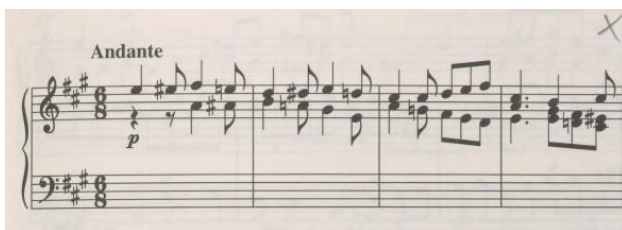


Abb. 18: Notenbeispiel der T. 1 - 4 aus Prélude Nr. 25

Von T. 13 - 30 behält Vogler die Struktur bei, dass auf vier Takte im forte mit dem Rhythmus aus T. 1 - 4 jeweils vier Takte im piano folgen, die mit Ausnahme von T. 21 - 24 eher von Triolen geprägt sind. Offengelassen wird allerdings, wie die T. 33 - 36 dynamisch gestaltet werden sollen, da sich zwischen den beiden piano-Angaben in den T. 29 und 37 keine weiteren dynamischen Vorgaben befinden. Nach der Rückkehr in die Ausgangstonart A-Dur führt eine Steigerung vom piano über das forte bis zum fortissimo schließlich in den fröhlich

anmutenden Schluss. Die folgende Registrierung beruht auf einer Zuordnung der Manuale zu den dynamischen Stufen, sodass das Piano auf dem III., das Forte auf dem II. und das Fortissimo auf dem I. Manual dargestellt wird und ab T. 43 die Superkoppel vom III. Manual zum Pedal hinzutritt:

III. Manual: Gedekt 8', Salicional 8', Traversflöte 4'
 II. Manual: Gedekt 8', Salicional 8', Klarinette 8'
 I. Manual: Viola di Gamba 8'
 Pedal: Violonbass 16', Gedektbass 8'
 Koppeln: III - P, [III - P ab T. 43], III - II, III - I, II - I

Dem **Prélude Nr. 27**, einem *Allegretto* a-moll, kommt dahingehend eine Schlüsselrolle im Zyklus der 32 Préludes zu, als dass es als Einschränkung der These Kirchers angesehen werden kann, dass pianistische Spieltechniken in Voglers Préludes „weitgehend vermieden werden“ (Kircher, 2008, S. 3). Trotz der zweifelsohne vorhandenen Virtuosität ist die Struktur allerdings relativ eindeutig zu fassen: An das Pendel zwischen der Tonika und der Dominante E-Dur in den T. 1 - 4 (vgl. Abb. 19) schließt sich eine zweitaktige Überleitung zur Quintfallsequenz in den T. 7 - 10 an.

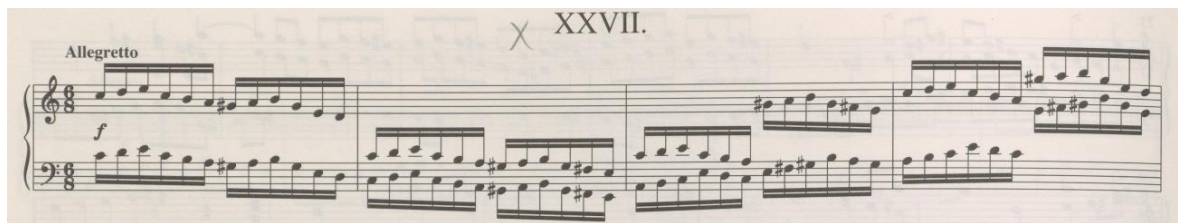


Abb. 19: Notenbeispiel der T. 1 - 4 aus Prélude Nr. 27

Danach folgt ein erster Abschluss mit einer Generalpause in a-moll. In den T. 13 - 16 greift Vogler die Pendelstruktur der T. 1 - 4 als zweitaktiges Pendel wieder auf und zeigt in den T. 17 - 20 und T. 24 - 28 zwei Orgelpunkte, die durch eine Quintfallsequenz in T. 21 - 24 voneinander getrennt werden. In den Schlusstakten 29 - 34 führt das Motiv aus T. 1 zweimal mittels einer Tonleiter nach unten, bevor es mit fünfstimmigen Akkorden überhöht wird und beim zweiten Mal in den Schluss führt. Während die piano-Teile in diesem Prélude auf dem II. Manual abgebildet werden, verleiht das Spiel auf dem I. Manual unter Rückgriff auf die Koppel III/I in folgender Registrierung den forte-Teilen eine besondere Brillanz. Durch das Hinzuziehen des Salicional 16' im I. Manual in T. 31 und der III - P-Superkoppel auf die zweite Achtel in T. 32 erhält die Musik einen zusätzlichen gravitätischen Gestus, der durch den Gebrauch des Pedals in T. 30 ab der zweiten Achtel sowie durchgehend ab der zweiten Achtel in T. 32 verstärkt werden kann:

III. Manual: Gedekt 8', Salicional 8', Klarinette 8', Traversflöte 4', Nasard 2 2/3'

II. Manual: Gedekt 8', Salicional 8', Klarinette 8', Traversflöte 4'
I. Manual: Viola di Gamba 8'
Pedal: Violonbass 16', Gedektbass 8'

Am Schluss der acht Beispiele steht das **Prélude Nr. 31** in h-moll, welches Vogler mit der Vortragsanweisung *Allegro* überschrieben hat und das mit einem lediglich viertaktigen Satz beginnt (vgl. Abb. 20).

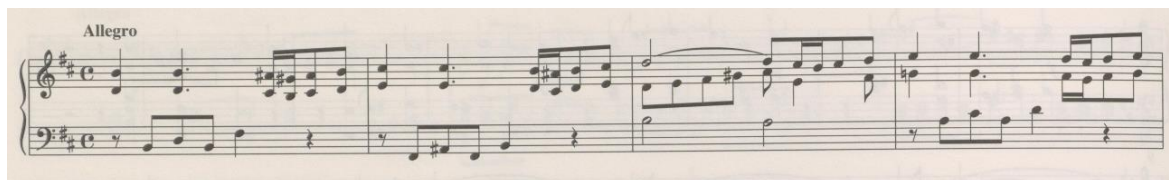


Abb. 20: Notenbeispiel der T. 1 - 4 aus *Prélude Nr. 31*

Nach den T. 5 - 7, in denen eine chromatische Abwärtsbewegung in der Oberstimme, mehrere chromatisch geprägte Abschnitte in der Mittelstimme und ein Teil der h-moll-Tonleiter in der Unterstimme kombiniert werden, folgt in den T. 10 - 26 eine freie Verarbeitung der punktierten Viertel und der paarweisen Sechzehntel aus den T. 1 - 4. Danach ist die Struktur der T. 27 - 29 an die T. 5 - 7 angelehnt, bevor die T. 30 - 36 nochmals auf Viertelpunktierungen und paarweisen Sechzehnteln beruhen und mittels eines I-V-I-Pendels in den Schluss führen. Sofern man das Pedal bei allen forte-Stellen einsetzt, kann eine mögliche Registrierung an der Lenter-Orgel der HfM Würzburg wie folgt lauten:

III. Manual: Gedekt 8', Salicional 8', Klarinette 8'
II. Manual: Gedekt 8', Salicional 8', Klarinette 8', Traversflöte 4'
I. Manual: Viola di Gamba 8'
Pedal: Violonbass 16', Gedektbass 8'

Bei der Gesamtbetrachtung der gewählten Beispiele tritt die klare Gliederung von Vogelers *Préludes* in Erscheinung, die sich oft am Einsatz einer Periode oder eines Satzes zeigen lässt. Auch zählen der Gebrauch von Quintfallsequenzen und Orgelpunkten zu den häufig eingesetzten kompositorischen Mitteln. Dies soll aber keineswegs darüber hinwegtäuschen, dass es sich bei jedem der 32 *Préludes* um ein echtes Unikat handelt, was durch die Differenzierung in der Frage der Pedalnutzung an der Orgel und die Vielfalt unterschiedlicher Vortragsbezeichnungen und Binnenstrukturen eindrucksvoll belegt wird. Eine spannende Vergleichsebene könnte darüber hinaus durch einen Interpretationsvergleich zwischen der Lenter-Orgel oder einer von E. F. Walcker erhaltenen Orgel und dem Hammerflügel abgebildet werden.

2.6 Fazit: Abbé Vogler als Innovator, dessen Errungenschaften bis heute weiterleben

Wenn man sich die Vielzahl der Impulse vergegenwärtigt, die Abbé Vogler dem Orgelbau durch die Konstruktion seines *Orchestrions* und anhand seines Simplifikationssystems gegeben hat, lässt sich erahnen, welche scheinbar selbstverständlichen Möglichkeiten man ohne das Wirken Voglers womöglich nicht oder erst zu einem späteren Zeitpunkt an romantischen und modernen Orgeln hätte vorfinden können. Neben dem Prinzip des Schwellkastens und dem Ausbau der Pedalklavatur auf 32 Tasten seien an dieser Stelle beispielhaft die Konstruktion durchschlagender Zungen sowie die Nutzung der Kombinationstöne im Orgelbau zur Konstruktion eines akustischen 16'- oder 32'-Registers genannt. Dabei nehmen insbesondere die beiden zuletzt genannten Errungenschaften eine überaus wichtige Rolle in der Orgelkonzeption E. F. Walckers ein, die wiederum in enger Wechselwirkung zu Aristide Cavaille-Coll stand (vgl. Peeters, 2012, S. 53). Bemerkenswert ist dabei v. a., dass Voglers Konzeption einer dynamischen Orgel, die er schließlich im Simplifikationssystem niederlegte, maßgeblich von seiner persönlichen Prägung durch die Instrumente der barocken Würzburger Orgelbauschule beeinflusst war, deren *Unterscheidliche* bereits zahlreiche dynamische Abstufungen ermöglichten.

Das bedeutet wiederum, dass die Wirksamkeit von Voglers Simplifikationssystem weit über seinen persönlichen Wirkungsradius hinausgeht. Zudem sollte nicht vergessen werden, dass Voglers Ausführungen zum Orgelbau lediglich einen der vier Bereiche darstellen, in denen er wesentliche Leistungen erbrachte. Diese vier Bereiche sind: a) die Herleitung von Ton und Harmonie, b) die Choral-Lehre, c) die Lehre der Fugenkomposition (vgl. Lang, 2004, S. 1*) sowie d) die Impulse zum Orgelbau. Die theoretischen Schriften ergänzten sein Wirken als Komponist und Lehrer, als Vizekapellmeister in Mannheim und danach als Kapellmeister in München, als Musikdirektor am königlichen Hof in Stockholm und schließlich in den letzten Lebensjahren bis zu seinem Tod als Hofkapellmeister in Darmstadt. Aufgrund dieser äußerst vielfältigen Tätigkeitsfelder, seiner ausgedehnten Reisetätigkeit und eines hohen Maßes an Idealismus wirken die Worte Hertha Schweigers, denen zufolge Vogler „der typische Vertreter eines weltoffenen, geistlichen Herrn am Ende des 18. Jahrhunderts“ (Schweiger, 1938, S. 10) sei, beinahe wie eine Untertreibung. Vielmehr sollten wir Vogler als einen Solitär sehen, der die Kontroverse nicht scheute, aber gerade durch ergebnisoffenen Diskurs einen musikgeschichtlichen Beitrag leistete, der weit über das Instrument Orgel und über seine Lebenszeit hinausreicht und dessen Errungenschaften bis heute weiterleben.

3 Überwindung von Starre und neue Möglichkeiten der Dynamisierung im Orgelbau des 21. Jahrhunderts

Ähnlich wie zu Lebzeiten Abbé Voglers stellt die bereits von ihm geforderte Überwindung von Starre bis heute eine wesentliche Herausforderung im Orgelbau dar. Während die Dynamisierung im Zeitalter der Orgelbewegung als überschätzt dargestellt und Voglers Orgelspiel als Artistik abgewertet wurde, obwohl die Rezensenten es nie selbst hören konnten, ist die Beschäftigung mit neuen klanglichen Möglichkeiten in den letzten Jahren wieder verstärkt auf der Agenda verschiedener Orgelbauer zu finden. Daher sollen hier kurz zwei herausragende Instrumente beschrieben werden: Die Klais-Orgel im Großen Saal der Hochschule für Musik Würzburg aus dem Jahr 2016 ermöglicht etwa die Einstellung des Winddrucks für jedes Manual auf einer zehnstufigen Skala. Damit gehen neue Möglichkeiten der Dynamisierung von Orgelklang einher, weil nun nicht mehr nur - wie z. B. beim Schwellkastenprinzip Voglers - die Verbreitung eines Tons, der aus der Pfeife kommt, in den Blick genommen werden kann, sondern der Prozess der Tonerzeugung selbst skalierbar wird. Damit geht eine Emanzipation von Geräuschanteilen einher, die bisher im wahrsten Sinne unerhört waren, womit sich gerade in Kombination mit anderen Funktionen, wie der Inverskoppel oder der Tastenfessel, unzählige spannende Möglichkeiten ergeben, um neue Klänge auszuloten. Ein Jahr später wurde die Rieger-Orgel in der Kirche St. Martin in Kassel fertiggestellt: Neben Gemeinsamkeiten mit der Würzburger Klais-Orgel weist das Instrument die Besonderheit auf, dass sich auf dem IV. Manual Vierteltonschritte realisieren lassen und somit weitere Schritte in Richtung Mikrointervallstruktur an der Orgel möglich werden.

Letztlich wird die Zukunft zeigen, welche langfristig bedeutsamen Impulse vom Orgelbau unserer Zeit ausgegangen sein werden.

4 Literaturverzeichnis

Bücher und Buchabschnitte

- Busch-Salmen, G. (1992). „*Auch unter dem Tache die feinsten Wohnungen. Neue Dokumente zu Sozialstatus und Wohnsituation der Mannheimer Hofmusiker*“ (S. 21 - 36). Mannheim: Palatium-Verlag im J & J Verlag.
- Eberlein, R. (2011). *Die Geschichte der Orgel*. Köln: Siebenquart.
- Finscher, L. (1992a). *Mozart und Mannheim*. In: *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors* (S. 71 - 96). Mannheim: Palatium im J & J Verlag.
- Finscher, L. (1992b). *Vorwort*. In: *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*. (S. V - VI). Mannheim: Palatium im J & J Verlag.
- Finscher, L. (1992c). *Mannheimer Orchester- und Kammermusik*. In: *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors* (S. 141 - 176). Mannheim: Palatium im J & J Verlag.
- Frotzcher, G. (1959). *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition* (Bd. 2). Berlin: Verlag Merseburger.
- Heimbucher, C. (2004). Akustische Tasteninstrumente. In: E. Valentin, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde* (S. 143 - 174). Kassel: Gustav Bosse.
- Kirsch, D. (1996). Zu den Wurzeln unserer Hochschule. *Hochschulmitteilungen der Hochschule für Musik Würzburg*, S. 9 - 15.
- Klotz, H. (1955). *Das Buch von der Orgel (über Wesen und Aufbau des Orgelwerkes, Orgelpflege und Orgelspiel)*. Kassel: Bärenreiter.
- Lang, R. (2004). Eine neue, ungekannte Wissenschaft... Georg Joseph Voglers Choral-System. In: B. Clausen & R. Lang (Hrsg.), *Abt Vogler's Choral-System* (S. 1* - 30*). Hildesheim: Georg Olms.
- Paul, J. (1959 - 63). *Über die romantische Dichtkunst* (1825). In: *Vorschule der Ästhetik* (S. 466 - 468). München: Holzinger.
- Pelker, B. (2004). Mannheimer Schule. In: L. Finscher (Hrsg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 5* (S. 1645 - 1662). Kassel: Bärenreiter.
- Pelker, B. (2018). Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720 - 1778). In: S. Leopold & B. Pelker (Hrsg.), *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert* (S. 195 - 366). Heidelberg: University Publishing.
- Präger, F. (1880). Abbé Vogler. *Das Familien-Blatt 1880, Nr. 133 u. 134*, S. 531, 535 - 536.
- Reuter, J. (1992). Die Kirchenmusik am Mannheimer Hof. In: L. Finscher (Hrsg.), *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors* (S. 97 - 112). Mannheim: Palatium im J & J Verlag.
- Rupp, E. (1922). *Abbé Vogler als Mensch, Musiker und Orgelbautheoretiker: unter besonderer Berücksichtigung des sog. Simplifikationssystems*. Kassel: Bärenreiter.

- Schafhäutl, K. E. (1979). *Abt Georg Joseph Vogler; Nachdruck der Ausgabe Augsburg 1888*. Hildesheim: Olms.
- Schubart, C. F. (1806). *Christian Friedrich Daniel Schubarts Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Wien: J. V. Degen.
- Schweiger, H. (1938). *Abbé G. J. Vogler's Orgellehre: Ein Beitrag zur Klanggeschichte der frühromantischen Orgel*. Wien: Kmoch.
- Simon, J. (1904). *Abt Voglers kompositorisches Wirken mit besonderer Berücksichtigung der romantischen Momente*. Berlin: Universitäts-Buchdruckerei von Gustav Schade.
- Thomsen-Fürst, R. (2004). Georg Joseph Vogler. In: L. Finscher (Hrsg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 17* (S. 176 - 184). Kassel: Bärenreiter.
- Veit, J. (1992). Zur Entstehung des klassischen und romantischen Orchesters in Mannheim. In: *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors* (S. 177 - 195). Mannheimer: Palatium im J & J Verlag.
- Zürich, A. M.-G. (Hrsg.). (1859). *Die Orgel: mit Notizen über Abt Vogler*. Zürich: Orell, Fblli und Comp.

Notenausgabe mit Vorwort

- Kircher, A. (2008). *Georg Joseph (Abbé) Vogler. 32 Préludes pour l'Orgue ou Pianoforte*. Stuttgart: Carus.

Internetquellen

- Bossert, C. (2023a). Orgel-Lehrvideo mit Prof. Dr. h. c. Christoph Bossert an der Orgel von Johann Adam Ehrlich, erbaut 1748, in der Evangelischen Stadtkirche Bad Wimpfen: <https://innovation-orgellehre.digital/content/1748-bad-wimpfen/Bad-Wimpfen%20Verschriftlichung%2016.3.23.pdf> (zuletzt abgerufen am 19.07.2023).
- Bossert, C. (2023b). Orgel-Lehrvideo mit Prof. Dr. h. c. Christoph Bossert an der Orgel von Eberhard Friedrich Walcker, erbaut 1845, in der Evangelischen Kirche Hoffenheim. Digitalisierung, Vernetzung und Vermittlung in der Lehre der internationalen Orgelkunst: <https://innovation-orgellehre.digital/content/1845-hoffenheim/Hoffenheim%20Verschriftlichung.pdf> (zuletzt abgerufen am 18.07.2023).
- DVVLIO. *Digitalisierung, Vernetzung und Vermittlung in der Lehre der Internationalen Orgelkunst*: <https://innovation-orgellehre.digital/glossar> (zuletzt abgerufen am 19.07.2023).
- Kunert, D. *Organindex*: [https://organindex.de/index.php?title=Prag_\(Praha\),_Teynkirche](https://organindex.de/index.php?title=Prag_(Praha),_Teynkirche) (zuletzt abgerufen am 17.07.2023).

- Lenter, G. (2012a). *Würzburg, Musikhochschule, dreimanualige Übeorgel. Beschreibung der Orgel*. Orgelbau Lenter: https://www.orgelbau-lenter.de/intern/projekte/Beschreibung_Wuerzburg.pdf (zuletzt abgerufen am 19.07.2023).
- Lenter, G. (2012b). *Würzburg, Musikhochschule. Disposition*. Orgelbau Lenter: https://www.orgelbau-lenter.de/intern/projekte/Dispo_Wuerzburg.pdf (zuletzt abgerufen am 19.07.2023).
- Peeters, P. (2012). Aristide Cavaillé-Coll und Eberhard Friedrich Walcker: Antipoden mit verschiedenen Wegen zu einer expressiveren Orgel. In: R. Eberlein (Hrsg.), *Deutsche und französische Orgel und Orgelbaukunst - Divergenzen und Konvergenzen* (S. 22 - 58). Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung: https://walcker-stiftung.de/Downloads/Colloquium_2009.pdf (zuletzt abgerufen am 18.07.2023).
- Walcker-Mayer, G. *Die Orgelbauerfamilie Walcker*. Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung: https://walcker.com/downloads/grusswort_lb.pdf (zuletzt abgerufen am 19.07.2023).

5 Eidesstattliche Versicherung

Hiermit bestätige ich, dass ich die Hausarbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen sowie Hilfsmittel benutzt habe. Alle Ausführungen, die anderen Quellen im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, sind kenntlich gemacht. Außerdem versichere ich, dass die vorliegende Arbeit in gleicher oder ähnlicher Fassung noch nicht Bestandteil einer Studien- oder Prüfungsleistung war.

Preiß, Christoph
Name, Vorname

Würzburg, 20.07.2023
Ort, Datum

Christoph Preiß
Unterschrift