

GMTH Proceedings 2008  
herausgegeben von | edited by  
Florian Edler, Markus Neuwirth und | and Derek Remeš

# Musiktheorie als interdisziplinäres Fach Music Theory and Interdisciplinarity

herausgegeben von | edited by  
Christian Utz

8. Kongress der | 8th Congress of the  
Gesellschaft für Musiktheorie  
Graz 2008

Band 4 der Schriftenreihe | Volume 4 of the Series

*musik.theorien der gegenwart*

herausgegeben von | edited by  
Christian Utz und | and Clemens Gadenstätter

Druckfassung | printed edition: Pfau-Verlag, Saarbrücken 2010  
(ISBN 978-3-89727-448-8)



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

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

# Johann Gottfried Vierlings

## *Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere*

*Eine Improvisationslehre um 1800 auf Grundlage der Oktavregel  
und ihre Potentiale für die gegenwärtige Lehre*

Folker Froebe

The *Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere* (Leipzig 1794) of the mid-German cantor Johann Gottfried Vierling (1750–1813) gives original insights on the methodology of improvisation in the late 18th century. In a concentrated manner Vierling introduces a canon of models and techniques that were deeply rooted in the »collective memory« of his time. Central aspects of his approach are explicit and systematic treatment of models, configurations of models, the explanation of figured bass texture through its contrapuntal roots, the development of melodies out of upper voices of diverse models and a treatment of form that emerges from models in an organic manner. In the present essay the didactic and systematic potential of the treatise is discussed.

Der Schmalkaldener Kantor und Musikpädagoge Johann Gottfried Vierling (1750–1813) entstammt der mitteldeutschen Tradition und unterhielt Kontakt zu Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Philipp Kirnberger. In der Literatur wird er als ausgewiesener Praktiker und Komponist stilistisch konservativer Gebrauchsmusik besprochen.<sup>1</sup> Kaum Beachtung gefunden haben bislang seine zwei Lehrschriften, die nur in wenigen Einzelexemplaren erhalten sind: der mit 30 Seiten ungemein knapp gefasste *Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere* (Leipzig 1794) und eine umfangreichere Schrift mit dem Titel *Allgemeinfasslicher Unterricht im Generalbass mit Rücksicht auf den jetzt herrschenden Geschmack in der Composition, durch treffende Beispiele erläutert* (Leipzig 1805).

Der Traktat von 1805 knüpft an die Tradition einer Generalbasslehre mit »wissenschaftlichem« Anspruch an und entfaltet in geradezu enzyklopädischer Breite die engräumigen satztechnischen Implikationen der isolierten Bezifferung. Vierlings bereits 1794 veröffentlichter *Versuch einer Anleitung zum Präludieren* hingegen steht in einer langen Reihe von Kirchenmusikern verfasster und auf praktische Instruktion für den kirchenmusikalischen Dienst zielender Lehrschriften<sup>2</sup>, darunter *Der sich selbst*

1 New Grove, *Vierling*, S. 584: »Vierling composed in a rigorous, somewhat outdated style, primarily to fill the demands of his church post.«

2 Die Verwurzelung von Vierlings *Versuch einer Anleitung zum Präludieren* in der kirchenmusikalischen bzw. organistischen Tradition spiegelt sich auch in dem Umstand, dass der Traktat, der sich bis dahin ausschließlich der ungebundenen Improvisation widmet, mit einem »Vorspiel zu einem Choral«, nämlich »Nun danket all' und bringet Ehr etc.«, schließt (§ 25, S. 28f.).

informierende *Clavier-Spieler* von Johann Michael Wiedeburg (1765–67), die Orgelschule von Justin Heinrich Knecht (1798), *Der angehende praktische Organist* von Johann Christian Kittel (1801) sowie die Präludierschulen von Carl Gottlieb Hering und Joseph Drechsler (1810 und 1816), ferner auch die Schriften von Carl Ferdinand Becker und Ambros Rieder bis etwa zur Jahrhundertmitte.<sup>3</sup>

Vierlings Lehrschrift ist eine didaktisch motivierte Dogmatik, die zwischen den aus dem 17. und frühen 18. Jahrhundert überkommenen musiksprachlichen Konventionen und deren Ausarbeitung im Sinne des galanten Stils zu vermitteln sucht. Sie bietet wie nur wenige andere Quellen Einblick in die zeitgenössische Improvisationsschulung und zeichnet sich durch eine große Klarheit der Darstellung aus.<sup>4</sup>

## Grundlagen

»Um ein Vorspiel zu erfinden«, so Vierling, seien »vier Stücke erforderlich«<sup>5</sup>, die zugleich die Gliederung des Traktats vorgeben:

Das erste »Stück«, nämlich »Einige Kenntnisse vom Generalbaß«, setzt Vierling bei seinen Lesern voraus. In der frühzeitigen Thematisierung »Regelmäßige[r] Ausweichungen« – sein zweites Stück – weiß Vierling sich mit anderen zeitgenössischen Quellen einig.<sup>6</sup> Seine Anweisung, »eine Note durch ein #« zu erhöhen »oder durch ein b zu erniedrigen«<sup>7</sup>, ist von unschlagbarer Knappheit.

Das dritte Stück beginnt mit § 3 und handelt vom »Sitz der Accorde«, also – ohne dass der Begriff *fielle* – von der Oktavregel. Hier unterscheidet Vierling der Partimento-Tradition folgend drei musikalische »Aggregatzustände«:

- Lineare und saltierende Fortschreitungen zwischen den Basstufen der kadenziellen Oktavregel, also Progressionen, die auf einer festen Koppelung von Basstufe und Bezifferung beruhen (§ 3–6),
- »Gänge«, also sequenzielle, auf einer festen Konstellation von Bassgang und Ziffernfolge beruhende Sätze (§ 7–14) und
- »Schlussfälle« (deren Kenntnis Vierling stillschweigend voraussetzt).

## Oktavregel

In Vierlings Darstellung der Oktavregel unterbleibt jeder Hinweis auf einen Fundamentalbass, was für eine um 1800 erschienene Lehrschrift ungewöhnlich ist. Begrün-

3 Vgl. Doll, *Anleitung zur Improvisation*.

4 Ein Neudruck des *Versuch[s] einer Anleitung* ist zusammen mit einer Kurzfassung des vorliegenden Beitrages (Froebe, *Anmerkungen zu Johann Gottfried Vierlings Versuch einer Anleitung*) in der ZGMTH 5/2–3 (2008) erschienen.

5 Vierling, *Versuch einer Anleitung*, § 1, S. 3; die Angabe der Seitenzahlen folgt dem Originaldruck.

6 So tut, um ein Extrembeispiel zu nennen, Carl Gottlieb Hering in seiner *Praktischen Präludierschule* von 1810 nicht ohne Stolz kund, seine »erste Abteilung« enthalte nicht weniger als »924 Modulationen« (S. 3).

7 Vierling, *Versuch einer Anleitung*, § 2, S. 4.

det werden die mitgeteilten Bezifferungen und ihre Varianten einzig durch den Hinweis, »daß sie in gewöhnlicher Weise in den meisten Stücken so vorkommen.«<sup>8</sup>

Progressionen zwischen den Stufen der Oktavregel exemplifiziert Vierling von Anbeginn anhand kleiner, elementar geformter Bässe. Zunächst demonstriert er die Rolle der oktavteilenden Quinte als melodischer Wendepunkt. Die linearen Bässe in Abbildung 1 folgen dem Muster: Öffnung zur 5. (Initiale) und Schließung zur 1. Bassstufe (Kadenz).<sup>9</sup>

Selten geht der Baß, in langsamen Noten, die ganze Tonleiter hinauf oder herunter. Steigt nun der Baß bis in die Quinte, und geht dann wieder stufenweise herunter; so bleiben die Accorde sowohl im Auf- als Absteigen, wie sie oben angezeigt worden sind. [a] So auch, wenn einige Töne absteigen und dann wieder hinauf gehen [b].<sup>9</sup>



Abbildung 1: Vierling, *Versuch einer Anleitung*, § 4, S. 5, Bogenform des Basses.<sup>10</sup>

Allerdings, so Vierling, sei es »nicht nöthig, die Baßnoten immer stufenweise fortschreiten zu lassen, weil es zu einförmig werden würde«.<sup>11</sup> Vielmehr könne man sowohl aus dem »Haupttone« als auch in den »Accord des Haupttons« hinein »gehen und springen«. Hier zeigt sich die oft übersehene Ambivalenz der Oktavregel: Einerseits repräsentiert sie einen Komplex linearer Kadenzmodelle bzw. Klauseln, andererseits dient sie der geordneten Präsentation des »Sitzes« von Akkorden, die (soweit es sich nicht um kontrapunktisch determinierte Vierklänge handelt) auch sprungweise fortschreiten können.

Als nächstes schlägt Vierling den Wechsel zwischen saltierender und linearer Progression sowie die Komplettierung der Kleinform durch einen regelrechten Ganzschluss vor. Die Bässe in Abbildung 2 folgen dem Muster: saltierende Bewegung 1–5, Sekundgang 5–1 (bzw. 5–8), Ganzschluss.

Wenn man nun verschiedene Accorde auf solche Weise [d.h. in sprungweiser Verbindung] angebracht hat; so kann man alsdann wieder einige Töne stufenweise ab- oder aufwärts [...] hinzusetzen und hierauf einen ordentlichen Schluß machen [...]. Dieses giebt nun schon ein kurzes Vorspiel.<sup>12</sup>

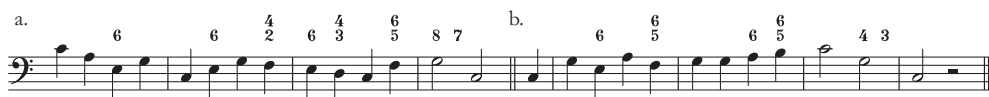


Abbildung 2: Vierling, *Versuch einer Anleitung*, § 5, S. 6.

8 Ebda., § 3, S. 5.

9 Ebda.

10 Die im vorliegenden Beitrag vorgenommene alphabetische Zählung der Teilbeispiele weicht im Interesse einer kohärenten Darstellung von Vierlings eigener Zählung ab.

11 Vierling, *Versuch einer Anleitung*, § 5, S. 5; das Folgezitat ebda.

12 Ebda.

»Töne aus anderen Tonarten« anzubringen, »ohne daß eine Ausweichung geschieht«<sup>13</sup>, vermöge, wie Vierling in § 6 ausführt, »die Melodie etwas reizender zu machen«.<sup>14</sup> Wiederum gibt Vierling ein Muster elementarer Formbildung: Das Beispiel (Abb. 3) durchläuft zunächst steigend den Oktavraum, um dann in einem fallenden Arm auf die kadenzeinleitende 4. Basstufe zu zielen.



Abbildung 3: Vierling, *Versuch einer Anleitung*, § 6, S. 6.

Auch die fauxbourdonartige Begleitung »alle[r] Töne der Tonleiter mit Sechsten-Accorden«<sup>15</sup>, gewissermaßen das Übergangsfeld zwischen kadenzieller und sequenzieller Oktavregel, demonstriert Vierling anhand eines bogenförmig auf Ausgleich der Bewegungsrichtungen zielenden Musters (Abb. 4).



Abbildung 4: Vierling, *Versuch einer Anleitung*, § 6, S. 6

## Gänge

Ab § 7 widmet sich Vierling den »Gängen«, die sich vielfach als sequenzielle Formen der Oktavregel verstehen lassen. Den Ausgangspunkt bildet, wie in nahezu allen Lehrschriften der zweiten Jahrhunderthälfte, der »natürliche Gang [...] wenn der Baß eine Quarte steigt und hierauf eine Quinte fällt«<sup>16</sup>, also die Quintfallsequenz<sup>17</sup> nebst ihren Bezifferungsvarianten und »Verwechslungen«. Obgleich Vierling hier einen Begriff von Umkehrung bemüht, bleibt seine Darstellung im Einzelnen stets bassbezogen: Der »Sechstquint-Accord« etwa entstehe, »wenn die Baßnoten eine Terz fallen und eine Secunde steigen«.<sup>18</sup>

Bemerkenswert ist Vierlings Vorschlag in § 9, einzelne Gänge – sprich Sequenzmodule – »zu übergehen«<sup>19</sup> und etwa eine fallende Stufensequenz (Abb. 5a) in eine Terzfallsequenz (Abb. 5b) zu transformieren.

13 Ebda., § 2, S. 4.

14 Ebda., § 6, S. 5.

15 Ebda.

16 Ebda., § 7, S. 6.

17 Aus pragmatischen Gründen werden zur Erläuterung der von Vierling präsentierten Modelle etablierte Termini wie »Quintfallsequenz«, »Quintanstiegsequenz« und »Dur-Moll-Parallelismus« herangezogen, ohne auf ihre teilweise problematischen Implikationen einzugehen.

18 Ebda., § 9, S. 7.

19 Ebda.



Abbildung 5: Vierling, *Versuch einer Anleitung*, § 9, S. 8.

Schließlich könne man »Durch alle diese Gänge [...] auf eine leichte Art in alle verwandten Töne ausweichen, indem man einen Ton erhöht oder erniedrigt und alsdann einen Schluß machet.«<sup>20</sup>

In den Paragraphen 11–14 folgen:

- die steigende Stufensequenz mit »Baßnoten, welche aufwärts in Quarten und unterwärts in Terzen fortschreiten« (steigender Quart-Terz-Gegenschritt) und die 5-6-Consecutive<sup>21</sup>,
- verschiedene Vorhaltsbildungen, darunter die 7-6-Consecutive<sup>22</sup>,
- die Terzfallsequenz mit »fallenden Quarten und steigenden Secunden« (die Grundform des Dur-Moll-Parallelismus)<sup>23</sup> und schließlich
- die steigende Stufensequenz mit »[fallenden] Quarten und steigenden Quinten« (die Quintanstiegssequenz).<sup>24</sup>

## Triosatz

Das bis § 17 exponierte Repertoire an Modellen und Fortschreitungen bildet die Grundlage des vierten und umfanglichsten Teils mit der lapidaren Überschrift: »Man muß längere Noten in kürzere zu verändern wissen.«<sup>25</sup> Nach einer knappen Besprechung elementarer Diminutionstechniken wendet Vierling sich in einem zweiten Durchgang erneut den eingangs vorgestellten »Gängen« zu. Was hier, in § 20, geschieht, ist – gerade auch in der Abweichung von der gängigen Lehrpraxis des späten 18. Jahrhunderts – bemerkenswert. Vierling vollzieht nichts Geringeres als die Dekonstruktion des im Generalbassgriffmuster verfestigten Stimmenkomplexes auf die ihm zu Grunde liegenden kontrapunktischen Primärvorgänge. Die durchweg zwei- oder dreistimmigen Exempel – an Arcangelo Corelli gemahnende Triosätze und galante Ariosi – offenbaren die imitatorischen Potentiale der präsentierten Generalbassmodelle ebenso wie deren melodiebildende Implikationen und spiegeln zugleich die ungebrochene kompositionstechnische Bedeutung des Generalbasses im ausgehenden 18. Jahrhundert.<sup>26</sup>

20 Ebda., § 9, S. 8.

21 Ebda., § 11, S. 9.

22 Ebda., § 12, S. 9f.

23 Ebda., § 13, S. 10.

24 Ebda., § 14, S. 10.

25 Ebda., S. 12.

26 Ludwig Holtmeier (*Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition*, S. 10) belegt anhand einer Reihe zeitgenössischer Zitate die normative Bedeutung des Corellischen Triosonatenstils für den »stile moderno«

## Latente und manifeste Imitation

Jene angeführten Gänge [...] geben Gelegenheit die schönsten Nachahmungen anzubringen, welche sowohl im Baß als in den obern Stimmen statt haben. Ich gebe hier verschiedene Beispiele von jedem, und der Lernende kann leicht selbst noch mehrere erdenken.<sup>27</sup>

Vierling zielt demnach auf die diminutive Profilierung der im dreistimmigen Gerüstsatz latenten Kanonstrukturen, die teils schon im 16. Jahrhundert die Basis des vokalen »Contrapunto alla mente« bildeten.<sup>28</sup> Dabei beschränkt er sich auf die für den Triosatz des 18. Jahrhunderts charakteristischen Synkopen- und Vorhaltskettenmodelle.

Wie eine Auswahl von Beispielen zur Figuration der Quintfallsequenz veranschaulichen mag (Abb. 6), folgt Vierling einer lockeren Systematik: Auf einfache Diminutionen des Oberstimmenpaares über dem schlichten Bassmodell (Abb. 6a und 6b) folgen chromatisierte bzw. zwischendominantisch profilierte Varianten (Abb. 6c) und schließlich solche mit »veränderten Noten im Baß«<sup>29</sup> (Abb. 6d). Innerhalb dieser Untergruppen wiederum schreitet Vierling von konventionellen Diminutionen im Corellischen Triosonaten-Stil zu eher galanten Figuren (vgl. Abb. 6b) fort und führt nach und nach schnellere Notenwerte und dreizeitige Metren ein (vgl. Abb. 6c).

Einen ähnlichen Aufbau zeigt auch die Tafel zur 5-6-Consecutive, aus der im Folgenden drei Beispiele wiedergegeben werden (Abb. 7).

Im Falle der fauxbordonartigen Fakturen (7-6- und 5-6-Consecutive, vgl. Abb. 7) sowie der (grundstelligen) Quintfallsequenz (Abb. 6), die sich als Diminution der 7-6-Consecutive begreifen lässt, bildet der Bass die primäre Bezugsstimme beider Oberstimmen. Charakteristisch für diese Modelle ist der Quint- bzw. Quartkanon zwischen den Oberstimmen des Triosatzes, d.h. zwischen der Synkopenstimme und der Terz- bzw. Dezimenmixture zur Kernlinie des Basses. Abbildung 7c zeigt darüber hinaus eine freie, figurative Nachahmung zwischen dem Bass und der latent zweistimmigen Oberstimme.

des 18. Jahrhunderts und verweist auf Georg Muffats *Regulae Concertum Partiturae* (1699) als »das musiktheoretische Dokument für den modernen (Corellischen) Triosonaten-Kompositionsstil« (»One could point to Muffat's *Regulae concertuum Partiturae* [1699] as *the* theoretical document for the modern (Corellian) triosonata style of composition«). Der Triosatz lässt sich in der Regel als Ergänzung eines zweistimmigen Basismodells – etwa eines einfachen Parallelismus, einer Synkopenkette oder eines Gegenschrittmodells – durch eine kontrapunktisch profilierte Ergänzungsstimme oder eine Mixturstimme, die sich dem Bass oder einer Oberstimme in unvollkommenen Konsonanzen anlagert, verstehen.

27 Vierling, *Versuch einer Anleitung*, § 20, S. 15.

28 Vgl. u.a. Froebe, *Satzmodelle des »Contrapunto alla mente«*, sowie Menke, *Historisch-systematische Überlegungen zur Sequenz*.

29 Vierling, *Versuch einer Anleitung*, § 20, S. 16.

a.

b.

c.

d.

Abbildung 6: Vierling, *Versuch einer Anleitung*, § 20, S. 15f., »Nach §. 8. mit Dreiklängen und Sept-Accorden«.

a.

b.

c.

Abbildung 7: Vierling, *Versuch einer Anleitung*, § 20, S. 19f., »Nach §. 11 [...]«.



Bilden hingegen zwei Oberstimmen eine Vorhaltskette (7-6 oder 2-3), so sind verschiedene Bassfundierungen möglich; der Bass fungiert nunmehr als Ergänzungsstimme zum Tenor-Diskant-Gerüst. Die daraus resultierenden Fakturen führt Vierling jeweils als eigenständige Modelle in separaten Tafeln durch (Abb. 8). Wiederum kann das latente Kanongerüst durch die freie Nachahmung rhythmischer und melodischer Figuren profiliert (Abb. 8a und 8c) oder regelrecht kanonisch diminuiert werden (Abb. 8b).

The image displays three musical examples, labeled a, b, and c, each consisting of a treble and bass staff. Example a shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment of quarter notes, with 6/5 chords indicated below. Example b shows a treble staff with a more complex melodic line and a bass staff with a similar accompaniment, but with 6, 9, 6/5, 9, 6/5, 9, 6/5 chords indicated below. Example c shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a similar accompaniment, but with 4, 3, 9, 8, 6, 4, 3, 6/5b chords indicated below.

Abbildung 8: Vierling, *Versuch einer Anleitung*, § 20; a. »Beispiele nach §. 9. mit  $\frac{6}{5}$ - [...] Akkorden«, S. 17; b. »Beispiele [...] nach §. 10. mit Nonen- und  $\frac{6}{5}$ -Akkorden«, S. 18; c. »Beispiele nach §. 13.«, S. 21.

## Relativierung des Bassbezuges

Vierling relativiert das bassbezogene Paradigma in mehrfacher Hinsicht. So schreibt er (vgl. Abb. 9):

Geschiehet die Fortschreitung der Baßnoten mit steigenden Secunden und fallenden Terzen; so kann auf der fallenden Terz der Sechsten- oder Sechstquinten-Accord statt haben, wie bei a) über und unter den Noten, oder auf der steigenden Secunde der Nonen-Accord b). Nonen- und Sechstquinten-Accorde kommen vor, wenn die Baßnoten zwey Terzen fallen und dann eine Secunde steigen c).<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Ebda., § 10, S. 9.

a. b.

c.

Abbildung 9: Vierling, *Versuch einer Anleitung*, § 10, S. 9.

Demnach können verschiedene Bezifferungsfolgen auf alternativen Kontrapunktierungen einer kontinuierlichen Vorhaltskette der Oberstimmen durch den sekundär hinzutretenden Bass beruhen. Die in § 20 ausgeführten Triosätze veranschaulichen den Zusammenhang (Abb. 10).

a.

b.

Abbildung 10: Vierling, *Versuch einer Anleitung*, § 12, S. 18f., »Beispiele der Veränderungen nach §. 10. mit Nonen- und  $\frac{6}{5}$ -Akkorden« (Klammern ergänzt).

Noch deutlicher demonstriert Vierling das Primat des Tenor-Diskant-Gerüsts anhand der steigenden Stufensequenz mit »[fallenden] Quarten und steigenden Quinten« (Quintanstiegsequenz).

a. b.

Abbildung 11: Vierling, *Versuch einer Anleitung*, § 14, S. 10.

In der Ausarbeitung von Abbildung 11b bildet die durch den (nunmehr verschwiegenen) Bass implizierte Vorhaltskette (Verschränkung von Sept- und Sekundvorhalten) einen eigenständigen, zweistimmigen Satz, dessen oktavversetzte Unterstimme die Bassfunktion übernimmt (Abb. 12b).

Abbildung 12: Vierling, *Versuch einer Anleitung*, § 20, »Beispiele nach §. 14.«, S. 21.

Offenkundig bildet das Tenor-Diskant-Gerüst in Gestalt eines Repertoires zweistimmiger Modelle – Parallelismen, Vorhalts- und Klauselverkettungen (»sfuggir la cadenza«) – die Primärschicht des kontrapunktischen Stimmenkomplexes. Es scheint daher sinnvoll, den modellbasierten Generalbassatz als eine Form des Intervallsatzes zu verstehen und die gängige Auffassung, derzufolge das ältere satztechnische Paradigma des Intervallsatzes durch das jüngere des Akkordsatzes abgelöst worden sei, grundsätzlich zu hinterfragen.

### Mikrosyntax

Die obigen Abbildungen 11b und 12b beschränken sich nicht auf die Präsentation der Quintanstiegssequenz als bloßes Fortschreitungsmodell, sondern realisieren zugleich deren tonale und mikrosyntaktische Implikationen: Mit dem Erreichen der III. Stufe wendet sich der Satz regelmäßig in einem fallendem Arm zurück zur I. Stufe.

Auch legen einige der von Vierling gewählten Skalenauschnitte eine syntaktische Funktionalisierung der Gänge im Sinne eines Riepelschen »Monte« oder »Fonte« nahe (Abb. 13).

Abbildung 13: Vierling, *Versuch einer Anleitung*, § 20, S. 20, »Monte«-Ausschnitt.

Die perspektivische Differenz zu den Konzeptionen Joseph Riepels und Heinrich Christoph Kochs ist unverkennbar: Für Riepel sind Monte und Fonte wesentlich durch ihren mikrosyntaktischen Status (Monte: Einschnitt zur IV, Absatz zur V; Fonte: Einschnitt zur II, Absatz zur I) und ihre makrosyntaktische Position (erste Taktgruppe der zweiten Reprise) bestimmt. Monte und Fonte können, aber müssen nicht nach sequenziellem Muster formuliert sein: Die gängige Rede von Monte- oder Fonte-Sequenzen, so naheliegend sie aus pragmatischen Gründen sein mag, verfehlt das bei Riepel Gemeinte.

Vierlings »Gänge« hingenen sind durch ihren satztechnischen Status bestimmt. Sie implizieren Kontexte und Optionsräume. Die Aufgabe des Modellbenutzers besteht darin, die jeweiligen Implikationen zu erkennen und entsprechende Erwartungshaltungen zu umgehen oder einzulösen: Der Weg führt vom Einzelereignis zum größeren Zusammenhang. So erklärt sich, warum Vierling auf Fragen der Formbildung und der Kadenzordnung explizit nur am Rande eingeht und seine Musterkompositionen in erster Linie als Modellkonfigurationen beschreibt.

## Makrosyntax

### *Bogenform und Fortspinnung*

In den eingangs betrachteten Abbildungen 1–4 fielen Mikro- und Makrosyntax noch zusammen: Tenorisierend oder cantisierend auf die 5. und die 1. Bassstufe gerichtete Segmente der Oktavregel ergänzen sich zu elementaren Bogenformen<sup>31</sup>, die, um abgeschlossene Kleinformen darstellen zu können, der Erweiterung durch einen regelrechten »Schlussfall« bedürfen.

Um die elementare Bogenform aufzubrechen und zu erweitern, schlägt Vierling in § 19 die Interpolation eines sequenziellen Mittelstücks nach dem Muster eines »Fortspinnungstypus«<sup>32</sup> (im Sinne Wilhelm Fischers) vor: »Gänge«, so Vierling, haben ihren Ort »mehrereils in der Mitte eines Stückes«.<sup>33</sup>

Es ist nicht nöthig daß man die ganze Tonleiter allezeit auf- oder absteige: eben so wenig braucht man die oben aufgeführten Gänge jedesmal ganz durchzuführen; sondern man kann vier oder fünf Töne auf- oder abwärts steigen [...]. Dann einen von den angeführten Gängen halb oder zum Theil durchführen, nun allenfalls wieder einige Töne ab- oder aufwärts folgen lassen und dann einen förmlichen Schluß machen.<sup>34</sup>

Sodann wird die Musterkomposition explizit als Kombination präfigurierter Modelle beschrieben (vgl. Abb. 14):

31 Der Terminus dient hier einzig der Beschreibung des Umstandes, dass sich in Vierlings Bässen Initial- und Kadenzphrasen (im Sinne Christoph Hohlfelds) durch jeweils gegenläufige Bewegungsrichtungen zu bogenförmigen Gestalten ergänzen.

32 Vgl. dazu den Beitrag von Junko Kaneko, *Fortspinnungstypus. A New Definition based on Eighteenth-Century Theory* im vorliegenden Band, S. 67–80.

33 Vierling, *Versuch einer Anleitung*, § 24, S. 28.

34 Ebda., § 19, S. 13f.

Ich setze also: man wolle ein kurzes Vorspiel aus der ab- und aufsteigenden Tonleiter machen, so dürfte man allsdann nur den Gang bei §. 10. dazu nehmen und solche ordentlich mit einander verbinden.<sup>35</sup>



Abbildung 14: Vierling, *Versuch einer Anleitung*, § 19, S. 14.

Den von Vierling erwähnten und in Abbildung 14 gekennzeichneten »Gang bei §. 10« finden wir als Triosatz bereits in Abbildung 10b, dort allerdings in einer syntaktisch unvollständigen Formulierung, die nunmehr komplettiert wird. Betrachten wir Vierlings ausgearbeitete Fassung (Abb. 15).



Abbildung 15: Vierling, *Versuch einer Anleitung*, § 19, S. 14.

Bemerkenswert ist die Reprise des zur Quinte steigenden Arms der Oktavregel in Takt 4: Sie erfolgt im doppelten Aktionstempo, athematisch, jedoch mit analogem Rahmenstimmensatz. Es handelt sich hier mithin um eine subtile Form des improvisatorischen Rückschlusses auf »Mittelgrundstrukturen« (im Sinne Heinrich Schenkers).

Zugleich zeigt das Beispiel drei verschiedene Modi, den einfachen Generalbass (Abb. 14) geringstimmig einzurichten:

- Initialphrase: zweistimmiger Begleitsatz der linken Hand und Arioso der Oberstimme (mit charakteristisch geweitetem Ambitus und Wechsel zwischen struktureller Ober- und Mittelstimme),
- »Gang« (Fortspinnung): Triosatz mit kontrapunktisch reguliertem Oberstimmenpaar (Vorhaltskette),
- Kadenzphrase: zweistimmiger Rahmenstimmensatz mit Brechungsfiguren der Oberstimme.

35 Ebda., § 19, S. 14.

Die stiltypische, in anderen zeitgenössischen Quellen gleichwohl kaum je angesprochene Praxis, die (zumeist füllende) Mittelstimme streckenweise oder ganz in die linke Hand zu legen, um der rechten Hand Raum für eine freie, ariose Gestaltung zu geben, findet sich vor allem in Partien auf Grundlage der kadenziellen Oktavregel; in »Gängen« hingegen liegt das imitatorisch profilierte Oberstimmenpaar zumeist in der rechten Hand.

### Reprisesform

Komplexer gefügt ist die in § 21 vorgestellte Reprisesform. Betrachten wir wiederum zunächst nur den »simple[n] Baß mit der gewöhnlichen Bezifferung«<sup>36</sup> (Abb. 16).

Abbildung 16: Vierling, *Versuch einer Anleitung*, § 21, S. 22.

Die ideelle 24-Taktigkeit<sup>37</sup> des Basses lässt sich auf die Halbierung des Aktionstempos in der zweiten und der vierten Phrase des normativen 16-taktigen Suitensatztypus zurückführen. (Eine Aussage darüber, welches musikalische Denken die Formbildung im improvisatorischen Prozess steuert, ist damit noch nicht getroffen.)

Die Grundidee des Basses ist eine seit dem frühen 17. Jahrhundert standardisierte Fügung aus dem linear fallenden (tenorisierenden) Tetrachord 8-7-6-5 und dem linear in die 5. Stufe steigenden (cantisierenden) Kadenzbass 3-4-5 → 1.<sup>38</sup> Vierling schreibt:

Ich füge nun noch einige Stücke hinzu und verbinde immer einige der angeführten Gänge mit einander. [...] In diesem Beispiele nehme ich die absteigende Tonleiter und jene Sätze bei [§] 8. [den Quintfall] und 11. [die linear steigende 5-6-Consecutive] zu Grunde.<sup>39</sup>

Folgende Modelle werden von Vierling angeführt (Abb. 17):

36 Ebd., § 21, S. 21.

37 Im Zuge der Ausarbeitung in verdoppelten Notenwerten (siehe Abbildung 16) werden die 12 Doppeltakte des Basses jeweils geteilt.

38 Vgl. Penna, *Li primi albori musicali*, S. 195; man denke hier auch an den Basso der *Goldberg-Variationen*.

39 Vierling, *Versuch einer Anleitung*, § 21, S. 21.

## Fallend

a.

6 3 3  $\frac{4}{2}$  6 6  
6  $\frac{7}{6}$   $\frac{4}{2}$  6  $\frac{4}{3}$

b.

7 7 7 7 7  
7 7# 7# 7# 7#3

## Steigend

c.

6 6 7 3 6  
 $\frac{4}{3}$  6  $\frac{6}{5}$  3 6  $\frac{6}{5}$

d.

6 5 6 5 6 6 6 6 6 6

Abbildung 17: In Abbildung 16 ausgearbeitete Modelle: a. § 4 (fallende Oktavregel); b. § 8 (Quintfall); c. § 4 (steigende Oktavregel); d. § 11 (steigende 5-6-Consecutive).

Im improvisatorischen Prozess – Robert O. Gjerdingen verweist in diesem Zusammenhang auf Leopold Mozarts Metapher vom »il filo«, dem fortlaufenden »Faden«<sup>40</sup> – knüpfen die von Vierling erwähnten »Gänge« zunächst assoziativ-fortspinnend an die jeweils vorangehenden Initialphrasen an. Dabei erweist sich die »Quintfallsequenz« ab Takt 3 (übergeordnet 4–1 in D-Dur) als Reformulierung des eröffnenden, linear fallenden Tetrachords<sup>41</sup> (1–5 in G-Dur). Entsprechend greift die nunmehr auf die V. Stufe gerichtete lineare Kadenzphrase vor dem Doppelstrich (T. 5f.) den in der Eröffnungsphrase exponierten Bassstufengang 3-4-5 → 1 auf und weitet dessen Linearität ins Vorfeld (7-1-2-3-4-5 → 1 in D-Dur). Diese Rückschlüsse scheinen aus einer analytischen Perspektive auf hintergründige, in der Ausarbeitung des Satzes sekundär überformte Symmetrien zu weisen. Folgt man allerdings den Erläuterungen Vierlings, so beruhen improvisatorische Rückschlüsse bzw. Analogisierungen nicht zwangsläufig auf einer planenden Vorausschau. Vielmehr legen seine Formulierungen ein Wachstum der Stücke in der realen Verlaufszeit nahe: Der Improvisator agiert wie der an neuralgischen Punkten lenkend eingreifende Moderator eines ergebnisoffenen Wechselspiels zwischen der »Eigendynamik« der Modelle (also deren typischen, kognitiv verankerten »Verhalten«) und den in der übergeordneten Verlaufskurve sich konkretisierenden tonalen, metrischen und syntaktischen Konventionen.

Ein wesentliches Moment kunstvoller improvisatorischer Formbildung ist demnach die Fähigkeit, Wiederholungen zu inszenieren und konventionelle Reaktions-

40 Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, S. 369.

41 Vgl. ebda., Kap. 3, »The Prinner«, S. 45–60.

muster aus kleinformatigen in großformatige Zusammenhänge zu übertragen, mithin Erwartungshaltungen über längere Zwischenstrecken hinweg wachzuhalten und einzulösen.

So wächst die steigende 5-6-Consecutive im Vorfeld der Finalkadenz (T. 9f.) zunächst aus einem Kadenzansatz hervor, um sogleich auf den bereits in § 11 vorgestellten normativen Verlauf des Modells einzuschwenken. Im großformatigen Zusammenhang erweist sich dieser steigende Gang als nachgereichte Komplettierung der fallenden Initialphrase (T. 1) zu einer übergeordneten Bogenform, die den Rahmen des Satzes bildet. Die von Vierling zu Beginn seines Traktats präsentierten Bogenformen finden hier ihre Entsprechung in einem komplexeren formalen Zusammenhang.

### *Thematik*

Die durch den Bass (Abb. 16) vorgegebene Modellkonfiguration wird in Vierlings Ausarbeitung bzw. »Veränderung« (Abb. 18) durch die thematische Disposition klar nachgezeichnet und profiliert.

Gleichwohl fehlt bei Vierling jeder explizite Hinweis auf die thematische Struktur eines Satzes. Als Einheit stiftendes Moment diskutiert er lediglich die rhythmische Disposition: Der Improvisator müsse »auch darauf sehen, daß er in einem Stücke nicht allerlei Gattungen von Noten anbringe«, denn dadurch verlöre »der Charakter des Stücks seine Einheit.«<sup>42</sup>

Überspringen wir § 22, in dem die Behandlung von Nebentonarten erörtert wird, und wenden uns stattdessen § 23 zu (Abb. 19).

Auffällig ist die assoziative thematische Struktur: Das Reprisesmoment ab Takt 13 beruht einzig auf der Wiederkehr einzelner Modellpartikel (7-6-Consecutive bzw. tenorisierende Klausel) sowie rhythmischer und melodischer Figuren (steigende »Treppenfiguren« bzw. Superjectiones). Die Takte 15–18 schließlich lassen sich als »nachgereichte«, alternative Fortführung des sequenziellen Kadenzvorfeldes der Takte 5–7 verstehen. Wiederum verdankt sich die Kohärenz des Satzes wesentlich den bogenförmigen Zusammenschlüssen steigender Initialphrasen und fallender Kadenzphrasen.

Form erscheint hier in erster Linie als Ergebnis der Modellkonfiguration, Thematik als Ergebnis der Diminution bzw. figürlichen Ausarbeitung der Modelle. Folgt man Robert O. Gjerdingen, so realisieren sich sowohl in der syntaktischen, tonalen und metrischen Konfiguration von Modellen als auch in deren Diminution periphere Elemente und Eigenschaften kognitiv verankerter, netzwerkartiger »Schemata«.<sup>43</sup> Wenige historische Quellen korrelieren so deutlich mit dieser Vorstellung wie Vierlings *Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere*.

42 Vierling, *Versuch einer Anleitung*, § 24, S. 28.

43 Vgl. Gjerdingen, *Music in the Galant Style*.



Andante.

The image shows a musical score for piano, measures 6 through 21. The tempo is marked 'Andante.' The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six systems, each with a treble and bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below notes. Ornaments (trills) are marked above notes in measures 10, 13, 16, and 20. Measure numbers 6, 9, 13, 17, and 21 are placed at the beginning of their respective systems. The bass line is primarily composed of chords and single notes, while the treble line features more complex rhythmic patterns and melodic lines.

Abbildung 18: Vierling, *Versuch einer Anleitung*, § 21, S. 22ff.

Abbildung 19: Vierling, *Versuch einer Anleitung*, § 23, S. 27f., »Exempel nach §. 12. und 14. nämlich mit 7-6 und 4-3, wodurch lauter Bindungen entstehen«.

## Resümee

Einige Aspekte von Vierlings Ansatz dürften – ungeachtet seiner offenkundigen Grenzen – für die gegenwärtige Lehre von Interesse sein:

- die explizite und systematische Arbeit mit Modellen und Modellkonfigurationen,
- die Rückführung des Generalbasssatzes auf seine kontrapunktischen Wurzeln und das damit verbundene Primat des Triosatzes,
- die Vielfalt der Satz- und Spielweisen innerhalb des Rahmenstimmensatzes,
- die Gewinnung einer kantablen Melodik aus Modelloberstimmen,
- das Konzept einer kombinatorischen, aus Modellimplikationen »von unten« organisch emporwachsenden Formbildung und schließlich
- die zentrale Bedeutung des Exempels als eigenwertiger Darstellungsmodus.

Gegen Ende seiner Lehrschrift fasst Vierling sein didaktisches Konzept in wenigen programmatischen Sätzen zusammen. Was er über die Bedingungen für eine erfolgreiche Improvisationsschulung schreibt, hat bis heute nicht an Geltung verloren:

Ob es nun gleich noch eine Menge Accorde giebt die hier nicht angebracht worden sind; so sind diese wenigen doch einstweilen für den angehenden Schüler hinlänglich, um sich so lange damit fortzuhelfen, bis er durch fleißige Übung weiter gekommen ist. Er sehe anderer Meister Stücke durch und bemerke, wo und wie? dieser und jener Gang angebracht worden. Die Gänge bei §. 20. muß er sich in allen Tönen recht bekannt machen und dann versuchen ob er noch mehrere Nachahmungen erfinden könne. Da diese Gänge mehrentsils in der Mitte eines Stückes vorkommen, so kommt es bloß darauf an, daß er sie gehörig verbinden lerne. Man sehe sich in guten Stücken um und ahme nach.<sup>44</sup>

## Literatur

- Doll, Egidius: *Anleitung zur Improvisation*, Regensburg: Bosse 1989.
- Dürre, Ronald: *Vierling, Johann Gottfried*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001), Bd. 26, S. 584.
- Froebe, Folker: *Satzmodelle des »Contrapunto alla mente« und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600*, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie (ZGMTH)* 4/1–2 (2007), S. 13–55.
- *»... so kommt es bloß darauf an, dass er [die Gänge] gehörig verbinden lerne.« Anmerkungen zu Johann Gottfried Vierlings Versuch einer Anleitung zum Präludieren*, in: *ZGMTH* 5/2–3 (2008), S. 371–374.
- Gjerdingen, Robert: *Music in the Galant Style*, New York: Oxford University Press 2007.
- Hering, Carl Gottlieb: *Praktische Präluderschule oder Anweisung in der Kunst Vorspiele und Fantasien selbst zu bilden*, 2 Bde., Leipzig: Fleischer 1810.
- Holtmeier, Ludwig: *Heinichen, Rameau and the Italian Thoroughbass Tradition. Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave*, in: *Journal of Music Theory* 51/1 (2007), S. 5–49.
- Menke, Johannes: *Historisch-systematische Überlegungen zur Sequenz seit 1600*, in: *Passagen. Theorien des Übergangs in Musik und anderen Kunstformen* (musik.theorien der gegenwart 3), hrsg. von Christian Utz und Martin Zenck, Saarbrücken: Pfau 2009, S. 89–113.
- Penna, Lorenzo: *Li primi albori musicali* [1684] (Bibliotheca Musica Bononiensis II/38), Bologna: Forni<sup>R</sup>1969.
- Vierling, Johann Gottfried: *Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere mit Beispielen erläutert*, in: *ZGMTH* 5/2–3 (2008), S. 375–394.
- Sanguinetti, Giorgio: *The Realization of Partimenti. An Introduction*, in: *Journal of Music Theory* 51/1 (2007), S. 51–83.

44 Vierling, *Versuch einer Anleitung*, § 24, S. 28.

© 2010 Folker Froebe (f.froebe@gmx.de)

Hochschule für Musik und Theater München

Froebe, Folker (2010), »Johann Gottfried Vierlings *Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere*. Eine Improvisationslehre um 1800 auf Grundlage der Oktavregel und ihre Potentiale für die gegenwärtige Lehre« [Johann Gottfried Vierling's *Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere*: An Improvisation Theory ca. 1800 based on the Rule of the Octave and its Potential for Contemporary Teaching], in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (GMTH Proceedings 2008), hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 49–66. <https://doi.org/10.31751/p.61>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: 18. Jahrhundert; 18th century; counterpoint; figured bass; Generalbass; Improvisation; Johann Gottfried Vierling; Kontrapunkt; Modelle; models; Oktavregel; rule of the octave; Satzmodelle; schemata

eingereicht / submitted: 06/07/2010

angenommen / accepted: 09/09/2010

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 01/10/2010

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

zuletzt geändert / last updated: 12/09/2010