

# ZGMTH

Zeitschrift der  
Gesellschaft für Musiktheorie

Folker Froebe

»... so kommt es bloß darauf an, dass er [die Gänge] gehörig  
verbinden lerne.« Anmerkungen zu Johann Gottfried Vierlings  
*Versuch einer Anleitung zum Präludieren*«

ZGMTH 5/2–3 (2008)

Hildesheim u. a.: Olms

S. 371–374

<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/433.aspx>

# »... so kommt es blos darauf an, dass er [die Gänge] gehörig verbinden lerne.«

Anmerkungen zu Johann Gottfried Vierlings  
*Versuch einer Anleitung zum Präludieren*

Folker Froebe

Johann Gottfried Vierlings *Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere* (Leipzig 1794) gibt unmittelbaren Einblick in die zeitgenössische Improvisationsschulung. Vierlings Beispiele offenbaren die kontrapunktischen Wurzeln und die imitatorischen Potentiale der präsentierten Generalbassmodelle und spiegeln die ungebrochene kompositionstechnische Bedeutung des Generalbasses im ausgehenden 18. Jahrhundert. Auf Fragen der Formbildung geht Vierling explizit nur am Rande ein, doch verfolgt er offenkundig eine der Partimento-Tradition nahe-stehende Strategie: Die verwendeten Modelle implizieren Kontexte und eröffnen Optionsräume; der Weg führt improvisatorisch-suchend vom Einzelereignis zum größeren Zusammenhang.

Der Schmalkaldener Kantor und Musikpädagoge Johann Gottfried Vierling (1750–1813) entstammt der mitteldeutschen Tradition und unterhielt Kontakt zu Philipp Emanuel Bach und Johann Philipp Kirnberger. Er wird in der Literatur als ausgewiesener ›Praktiker‹ und Komponist stilistisch konservativer Gebrauchsmusik besprochen.<sup>1</sup> Wenig Beachtung gefunden haben bislang seine zwei Lehrschriften, die nur noch in wenigen Exemplaren 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 Komposition, durch treffende Beispiele erläutert* (Leipzig 1805)<sup>2</sup>.

Der *Versuch einer Anleitung zum Präludieren*, der in dieser Ausgabe der ZGMTH erstmals in einer vollständigen Neuedition vorgelegt wird<sup>3</sup>, steht in einer langen Reihe praxisorientierter, am Bedarf des kirchenmusikalischen Dienstes ausgerichteter Lehrschriften. Vierlings didaktisch motivierte Dogmatik zielt auf die Ausarbeitung der aus dem 17. und frühen 18. Jahrhundert überkommenen Satzmodelle im Sinne des galanten Stils. Wie nur wenige Quellen bietet sie einen unmittelbaren Einblick in die zeitgenössische Improvisationsschulung.

1 »Vierling composed in a rigorous, somewhat outdated style, primarily to fill the demands of his church post.« (New Grove, Art. »Vierling, Johann Gottfried«, 742)

2 <http://www.digitale-sammlungen.de/~db/0002/bsb00028147/images/>

3 Auszüge wurden bereits von Egidius Doll im Rahmen einer kommentierten Quellensammlung veröffentlicht (1989, *Anleitung zur Improvisation*, Regensburg: Bosse-Verlag).

Ein ausführlicher Kommentar zu Vierlings Traktat wird im Bericht zum 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008 erscheinen.<sup>4</sup> An dieser Stelle seien daher nur einige Aspekte herausgegriffen.

## Modell

Den eigentlichen Ausgangspunkt des Traktats bildet Vierlings »drittes Stück« (§ 3 bis § 17), das vom »Sitz der Accorde«, also (ohne dass der Begriff *fiele*) von der Oktavregel handelt. Der Partimento-Tradition folgend unterscheidet Vierling drei grundlegende musikalische »Aggregatzustände«:

- Lineare und saltierende Fortschreitungen zwischen den Bassstufen der »kadenziellen« Oktavregel, also Progressionen, die auf einer festen Koppelung von Bassstufe 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 voraussetzen scheint).

### *Kadenzielle Oktavregel*

Dass die Oktavregel in einem um 1800 erschienenen Traktat ohne jeden Hinweis auf einen Fundamentalbass erläutert wird, ist ungewöhnlich. Begründet werden die mitgeteilten Bezifferungsvarianten einzig durch den Hinweis, »daß sie in gewöhnlicher Weise in den meisten Stücken so vorkommen.« (§ 3) Progressionen zwischen den Stufen der Oktavregel exemplifiziert Vierling von Anbeginn anhand kleiner, elementar geformter Sätze (§ 4–6).

### *Sequenzielle Formen der Oktavregel (Gänge)*

Ab § 7 widmet sich Vierling den »Gängen«, also sequenziellen Formen der Oktavregel. Obgleich er von »Verwechslungen« des »natürliche[n] Gang[es]« (gemeint ist die »Quintfallsequenz«) spricht, bleibt seine Darstellung im Einzelnen stets bassbezogen: Der »Sechstquint-Accord« etwa entstehe, »wenn die Baßnoten eine Terz fallen und eine Secunde steigen« (§ 7).

Bereits hier, im Rahmen einer eigentlich rein bassbezogenen Darstellung, nimmt Vierling die Autonomie des kontrapunktischen Oberstimmensatzes in den Blick: Offensichtlich können alternative Bezifferungsfolgen auf alternativen Kontrapunktierungen einer kontinuierlichen Vorhaltskette der Oberstimmen durch den sekundär hinzutretenden Bass beruhen (§ 10).

4 Folker Froebe (i. V.), »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«, in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (= musik.theorien der gegenwart 4), hg. von Christian Utz, Graz.

Didaktisch nicht ohne Raffinesse ist Vierlings Vorschlag, einzelne Sequenzmodule »zu übergehen« und etwa eine fallende Stufenfolge in eine Terzfallsequenz zu transformieren (§ 9).

## Diminution

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.«

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. Denn Vierling vollzieht nichts anderes als die Dekonstruktion des im Generalbassgriffmuster verfestigten Stimmenkomplexes auf die ihm zugrundeliegenden kontrapunktischen Primärvorgänge.<sup>5</sup> Die durchwegs zwei- oder dreistimmigen Exempel – an 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.

## Form

Vielfach weisen Vierlings Beispiele auf tonale und mikrosyntaktische Implikationen der jeweiligen Modelle. So wendet sich etwa der Quintstiege in Dur regelmäßig nach Erreichen der III. Stufe in einem deszendierenden Arm zurück zur I. Stufe (§ 14 sowie dessen Ausarbeitung in § 20). Auch läge eine syntaktische Funktionalisierung von Gängen im Sinne etwa eines Riepelschen »Fonte« oder »Monte« nahe (§ 20). Die perspektivische Differenz freilich ist offenkundig: Monte und Fonte sind durch ihren mikrosyntaktischen Status und ihre makrosyntaktische Funktion bestimmt, ohne an eine spezifische satztechnische Realisierung gebunden zu sein (die Rede von »Fonte-« oder »Monte-Sequenzen« verfehlt genaugenommen das bei Riepel Gemeinte). Vierlings »Gänge« hingegen sind durch ihren satztechnischen Status bestimmt und implizieren (abhängig vom gewählten Skalenausschnitt) verschiedene Kontexte, eröffnen 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.<sup>6</sup> So erklärt sich, warum Vierling auf Fra-

- 5 Hierin treffen sich – über ein knappes Jahrhundert hinweg und von verschiedenen Ausgangspunkten her – Vierling und Mauritius Vogt, dessen Begriff der »phantasia simplex« in der vorliegenden *ZGMTH*-Ausgabe eine ausführliche Besprechung erfährt (Folker Froebe, »Ein einfacher und geordneter Fortgang der Töne, dem verschiedene Fugen, Themen und Passagen zu entlocken sind. [...]«). Man vergleiche etwa das von Vierling in § 7–11 und 14 vorgestellte und in § 20 exemplifizierte Modellrepertoire mit Vogts knapper Auflistung gebräuchlicher »phantasiae« (ebd., 206, Bsp. 4).
- 6 Vgl. in diesem Zusammenhang Markus Neuwirths Rezension von Robert O. Gjerdingens *Music in the Galant Style* (2007) in der vorliegenden *ZGMTH*-Ausgabe (401–410).

gen der Formbildung explizit nur am Rande eingeht und seine Musterkompositionen als Modellkonfigurationen beschreibt.

In Vierlings ersten Beispielen (§ 4) fallen Mikro- und Makrosyntax noch zusammen: Tenorisierend oder cantisierend auf die V. und die I. Stufe gerichtete Segmente der Oktavregel ergänzen sich zu elementaren ›Bogenformen‹, die, um abgeschlossene Kleinformen darzustellen, der Erweiterung durch einen regelrechten ›Schlussfall‹ bedürften.

Um die elementare Bogenform aufzubrechen und zu erweitern, schlägt Vierling die Interpolation eines sequenziellen Mittelstücks nach dem Muster eines (mit Wilhelm Fischer gesprochen) Fortspinnungstypus' vor (§ 19): »Gänge«, so Vierling, haben ihren Ort »mehrentsils in der Mitte eines Stückes« (§ 24).

Ungeachtet des Umstandes, dass sich beispielsweise die in § 21 vorgestellte Repriseform problemlos auf ein normatives 16-taktiges Suitensatzmodell zurückführen ließe, beruhen – folgt man dem Kommentar Vierlings – improvisatorische Rückschlüsse nicht auf einer im teleogischen Sinne ›planenden‹ Vorausschau. Vielmehr legen Vierlings Formulierungen ein ›lineares‹ Wachstum der Stücke in der realen Verlaufszeit nahe: Der Improvisator agiert wie der an neuralgischen Punkten lenkend eingreifende Moderator eines im Einzelnen ergebnisoffenen Wechselspiels zwischen der Eigendynamik der im Modell enthaltenen tonalen Implikationen und den in der übergeordneten Verlaufskurve sich konkretisierenden metrischen wie syntaktischen Konventionen und Tonalitätsstrukturen.

Jeder explizite Hinweis auf die thematische Struktur eines Satzes fehlt; als einheitsstiftendes Moment thematisiert Vierling lediglich die rhythmische Disposition (§ 24). Dem entspricht die überwiegend ›assoziative‹ thematische Struktur der von ihm gegebenen Beispiele. So beruht etwa das Reprise-moment in der dritten Akkolade von § 23 vor allem auf der Wiederkehr einzelner Modellpartikel, rhythmischer und melodischer Figuren; die Kohärenz des Satzes verdankt sich nicht in erster Linie seiner thematischen Profilierung, sondern den bogenförmigen Zusammenschlüssen steigender Initial- und fallender Kadenzphrasen.

\* \* \*

Folgende Aspekte kennzeichnen Vierlings Improvisationstraktat als beachtenswertes Zeugnis der deutschsprachigen ›Partimento-Tradition‹:

- die explizite und systematische Arbeit mit tonal bestimmten Modellen und Modellkonfigurationen,
- die Rückführung des Generalbasssatzes auf seine kontrapunktischen Wurzeln und das damit verbundene Primat des Triosatzes,
- das implizite Konzept einer aus Modellimplikationen ›von unten‹ organisch emporgewachsenden Formbildung und schließlich
- die zentrale Bedeutung des Exempels als eigenwertiger Darstellungsmodus.

Wie nur wenige deutschsprachige Quellen eignet sich Vierlings *Versuch einer Anleitung zum Präludieren* für den Gebrauch in der gegenwärtigen Lehre. Ihn möchte die hier vorgelegte Edition befördern.