

„Von dem Fantasiren“: Methodik der stilgebundenen Improvisation nach Jacob Adlung

Basierend auf Jacob Adlungs Methodik des Tasteninstrumentenspiels, die er in seiner *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* (Erfurt 1758) entwirft, lassen sich folgende allgemeine Grundlagen einer Methodik der stilistisch gebundenen Improvisation feststellen: (1.) Exzerpieren von Literaturstücken, (2.) ‚Begreifen‘ harmonisch-kontrapunktischer Vorgänge, (3.) Improvisation über eine vorgegebene Linie, (4.) Kombination von musikalischen Bausteinen. Die Strategien der Variation, Figuration und Transposition prägen alle diese Disziplinen, deren Beschreibung in verschiedenen Quellen auf eine gegenseitige Durchdringung von Improvisations- und Claviermethodik bis ins 19. Jahrhundert hinein schließen lässt. Die wesentliche Bedeutung des Konzepts von Adlung und seiner Improvisationsmethodik für die heutige Zeit liegt in der Vermittlung zwischen Theorie und Praxis.

Einleitung

Im praktischen Teil seiner *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* entwirft Jacob Adlung (1699-1762) eine Methodik des Clavierspiels,¹ die sich in den wesentlichen Punkten grundlegend von der heutigen Praxis des Klavierunterrichts unterscheidet. Dies zeigt sich bereits in der methodischen Abfolge und Gewichtung der vier Hauptdisziplinen:

- „Italiänische Tabulatur“ – Literaturspiel
- „Generalbaß“
- „Choral“ – freie Choralharmonisation und -begleitung, improvisierte Choralvorspiele
- „Fantasiren“ – Improvisation

Das hoch spezialisierte Literaturspiel, wie es gegenwärtig an Konservatorien und Musikhochschulen gepflegt wird, steht in der *Anleitung* auf der niedrigsten Stufe der Clavierausbildung. Adlung vergleicht „einen Spieler, so beständig entweder auswendig lernen, oder die Noten vor die Nase legen muß“ mit einem Prediger, der „alles von Wort zu Wort auswendig lernen, oder herlesen muß“, und hält diesen wie jenen „vor geplagte Creaturen“.² Noch schärfer fällt die Kritik Georg Andreas Sorges aus:

„Es gibt viele die auf dem Clavier ein Stück vom Blat gantz gut wegspielen ... ja viele können wohl ziemlich lange und schwere Stücke auswendig lernen, und so dann daher spielen: Wenn sie aber auch nur wenige Tacte aus dem Kopffe [aus dem Stegreif] machen sollen, so bricht ihnen der Angstschweiss aus ... Sie sind wie die Nonne, die wohl den lateinischen Psalter herlieset oder singt, aber nichts davon versteht.“³

Dagegen zählte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – und wohl auch in den Jahrhunderten zuvor – die Fähigkeit, sich in der gängigen Musiksprache improvisierend

1 Vgl. Adlung 1758, Kapitel 19, S. 788-803. Der Begriff „Clavier“ umfasst in der Barockzeit alle Tasteninstrumente und wird im Folgenden äquivalent zum englischen Begriff „keyboard“ gebraucht.

2 Adlung 1758, S. 731.

3 Sorge 1745, S. 419f.

auszudrücken, nicht nur zum Rüstzeug eines jeden ernst zu nehmenden Musikers, sondern wurde vielmehr als „höchster practischer Gipffel in der Music“ angesehen.⁴ Der gesamte Clavierunterricht war auf dieses Ziel ausgerichtet, so dass auf der Grundlage von Adlungs Disziplinen vier Hauptelemente einer Methodik der stilgebundenen Improvisation formuliert werden können. Im Folgenden sollen diese vorgestellt und deren Präsenz in musiktheoretischen Quellen des 16. bis 18. Jahrhunderts nachgewiesen werden.

„Italiänische Tabulatur“ – Exzerpieren von Literaturstücken

Unter dem Begriff „italiänische Tabulatur“ versteht Jacob Adlung „dasjenige Spielen ..., wenn Clavierstücke nach Noten gespielt werden, welche nemlich keine Generalbässe, auch keine Chorale sind“. Den Nutzen derartigen ‚Literaturspiels‘ sieht er nicht nur in der Ausbildung der Fingerfertigkeit, sondern vor allem darin, „daß man mit grossem Vortheile die Einfälle anderer bey seiner eigenen Fantasie sich könne zu Nutzen machen“. Seine Forderung, wer „eine Sprache lernen will, der muß die Bücher, und zwar die besten kennen lernen“, ⁵ gleicht fast bis aufs Wort einer Äußerung Sancta Marias:⁶

„por que assi como a vn letrado para ser acabado en su facultad, le conuiene y es necessario leer muchos doctores para cada dia medrar y saber cosas nuevas, assi al tañedor le es importante y necessario para ser perfecto en esta facultad que professa poner obras de canto de Organo, de escogidos autores, para cada dia yrse enriqueciendo, sabiendo cosas nuevas y primas“.⁷

Beide Autoren empfehlen die Strategie, Kompositionen zu exzerpieren, um die so gewonnenen Bausteine in eigenen Improvisationen zu verwenden. Hierzu Adlung:

„Wenn ein Stück durchaus angefüllt ist mit schönen Gedanken, so mache ich es mir zu eigen vor Geld, oder durch eine Abschrift. Andere Stücke, worinne die brauchbaren Blumen seltener vorkommen, ziehe ich aus, wie man die besten Redensarten aus einem lateinischen Schriftsteller ziehet.“⁸

Ein praktisches Beispiel für diese Art, mit Literaturstücken zu arbeiten, findet sich in Johann Nennings *Nova instructio*,⁹ die er unter dem Namen „Spiridion a Monte Carmelo“ in den 1670er Jahren veröffentlichte. Zu Beginn des zweiten Teils enthält sie eine Sammlung von kurzen Phrasen, die auswendig gelernt und transponiert werden sollen, damit sie jederzeit in eine Improvisation eingefügt werden können. Ein Großteil dieser „Passagia“ ist weitgehend unverändert aus den Toccatenbüchern Girolamo Frescobaldis entnommen.

In den drei Jahrhunderten, denen die soeben zitierten Quellen entstammen, wurde folglich das Literaturspiel nie als Selbstzweck angesehen. Vielmehr diente die Auseinandersetzung mit den Werken anderer Meister immer auch dazu, das persönliche Repertoire an typischen

4 Mattheson 1739, S. 478.

5 Adlung 1758, S. 700.

6 Sancta Marias *Arte de tañer fantasia* (Valladolid 1565) ist die erste umfassende, und – was ihren Detailreichtum anbelangt – sicherlich einzigartige Schule der Clavierimprovisation der Musikgeschichte.

7 Sancta Maria 1565, 1. Teil, f. 7-7v. Üs. nach Howell-Hultberg: „In the same way that it is appropriate and essential that a man of letters, if he is to be consummate in his discipline, should read widely in the learned authors in order to grow each day in the knowledge of new things, so it is important and necessary that the performer, to be perfect in his profession, should perform polyphonic works from chosen masters, to enrich himself each day in the learning of new and excellent materials“ (S. 19).

8 Adlung 1758, S. 704.

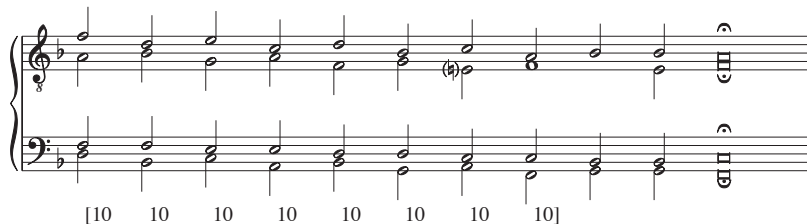
9 Spiridion 1670/71.

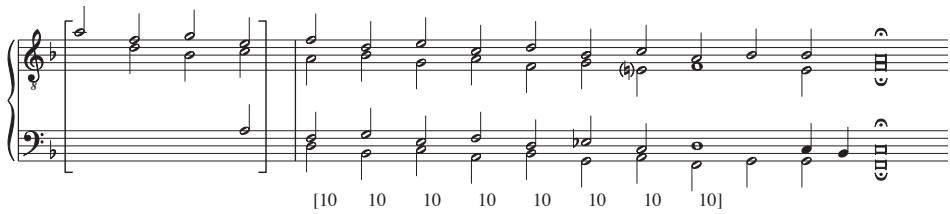
‚Vokabeln‘ und Wendungen zu erweitern, und die „Einfälle anderer“¹⁰ zum Ausgangspunkt eigener Improvisationen (und Kompositionen) zu machen.

„Generalbass“ – ‚Begreifen‘ harmonisch-kontrapunktischer Vorgänge

Laut Adlungs Abriss einer Claviermethodik steht – nach der Vermittlung der dafür nötigen Grundkenntnisse – das Spiel einfacher Literaturstücke am Anfang einer jeden Clavierausbildung. Doch solle man das Literaturspiel „nicht völlig durchtreiben wollen, ehe man an andere Theile kömmt; sondern die Lehre der Accorde, und was hierauf im Generalbaß folgt, wird billig damit verbunden, damit sie [die ‚Musikschüler‘] von der Harmonie einen Geschmack bekommen; zumal da es den Lernenden und Lehrenden verdrießlich sein würde, die ganze Stunde einerley zu hören.“¹¹

Grundlegende Konzepte der Generalbasstheorie (wie z.B. Randstimmenprimat, Vierstimmigkeit als Norm, Verzicht auf Stimmkreuzungen, weitgehende Entsprechung von Griff und Akkord) prägen auch Sancta Marias ‚Harmonielehre‘. Obgleich verfasst in der Blütezeit der klassischen Vokalpolyphonie, überrascht sein bereits erwähnter Traktat mit einer faszinierenden Anleitung zur Melodieharmonisation,¹² deren Satztechnik – ähnlich wie der Generalbass – charakteristische Gegebenheiten des Clavierspiels implementiert.¹³ Zugleich basiert sie auf Satzmodellen des *Contrapunctus ex mente*, wie sie von Guilielmus Monachus¹⁴ bereits um 1480 beschrieben wurden, und vermittelt somit zwischen einer kontrapunktisch-linearen und einer – von der grifftechnischen Realisation beeinflussten – ‚akkordischen‘ Auffassung des vierstimmigen Satzes. Sehr aufschlussreich ist in dieser Hinsicht ein Beispiel des Traktats für die Harmonisation einer Melodie, die abwechslungsweise aus fallenden Terzen und steigenden Sekunden besteht. Gemäß Sancta Marias Anweisungen wird zunächst ein Bass gewählt, der z.B. – eine von mehreren Wahlmöglichkeiten – in parallelen Dezimen zur Melodie verlaufen kann. Ergänzt man passende Mittelstimmen, könnte sich ein Satz wie im Notenbeispiel 1 ergeben.





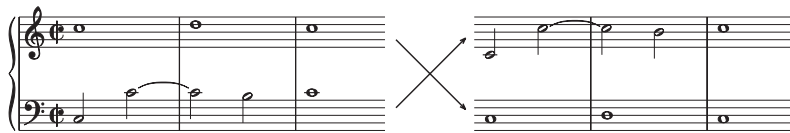
Notenbeispiel 2

Sancta Maria, 2. Teil, f. 57v.

Auch Jacob Adlung verzichtet in seinem Generalbasskapitel auf die Erläuterung kontrapunktischer Feinheiten. Die 2-4-6-Harmonie, typischer Bestandteil zahlreicher Eröffnungstakte barocker Stücke, wird ausschließlich von ihrer grifftechnischen Realisation her erklärt; auf ihren kontrapunktischen ‚Kern‘ (s. Notenbeispiel 3) wird nicht weiter eingegangen.

„Bey genauerer Betrachtung dieser Ziefern merket man ihnen ab, daß in der Zahlfolge keine an der andern liege, und daß folglich ein solcher Griff ... jederzeit einen gewissen Accord enthalte, ... und wenn man ein- vor allemal untersucht hat, welches Intervalls Accord der rechte Satz sey, so nimmt man denselben jederzeit, so oft dergleichen Zahlen wieder vorkommen.“¹⁶

So lernt der Schüler die Harmonien zunächst nur ‚begreifen‘, das satztechnische Verstehen wird bei Sancta Maria wie bei Adlung für einen späteren Zeitpunkt aufgespart.



Notenbeispiel 3

Eine Generalbass-Aussetzung der 2-4-6 - Eröffnung und deren kontrapunktischer Kern.

„Choral“ – Improvisation über eine vorgegebene Linie

Darf man der – auf Aussagen Carl Philipp Emmanuel Bachs fußenden – Beschreibung Forkels glauben schenken, so folgte auch Johann Sebastian Bachs Unterricht der bei Adlung zu findenden Abfolge der Disziplinen. Nach technischen Übungen und dem Spiel einfacher Literaturstücke begann die Unterweisung „in der Composition ... nicht mit trockenen, zu nichts führenden Contrapunten ... (sondern) ging sogleich an den reinen vierstimmigen Generalbaß“. Die natürliche Fortsetzung dieser Studien bildete die Einführung in die Choralharmonisation. „Bei diesen Uebungen setzte er selbst anfänglich

¹⁶ Adlung 1758, S. 645.

die Bässe, und ließ von den Schülern nur den Alt und Tenor dazu erfinden. Nach und nach ließ er sie auch die Bässe machen.“¹⁷

Maßgebend für die organistische Praxis zur Zeit Bachs war die Fähigkeit, einen Choral möglichst abwechslungsreich und dem Affekt des jeweiligen Textes entsprechend begleiten zu können. Wohl deshalb lässt sich in den Ausführungen der beiden Bachschüler Johann Philipp Kirnberger und Johann Christian Kittel ein fast manisches Bestreben beobachten, möglichst viele unterschiedliche Harmonisationsmöglichkeiten ein und derselben Chormelodie zu demonstrieren.¹⁸ Doch ist dies nicht der einzige Grund. Wenn Kittel betont, dass es „keinen bessern Weg [gebe], auf welchem der Anfänger zu einer gründlichen Fertigkeit in allen harmonischen Wendungen gelangen könnte, als die fleißige und fortgesetzte Uebung[,] zu einem Cantus firmus mehrere Bässe zu verfertigen“,¹⁹ liegt es auf der Hand, weshalb Adlung die Meinung vertritt, dass eine derartige „Unterweisung ... nachher sonderlich bey dem Fantasieren“ ihren Nutzen zeige.²⁰

Unter dem Stichpunkt ‚Improvisation über eine vorgegebene Linie‘ wäre neben dem Choralspiel auch das Partimentospiel zu erwähnen, d. h. die Improvisation über eine Generalbasslinie oder eine mit Generalbassziffern versehene Kompositionsskizze.²¹ Wird dort die Auffindung eines einfachen Basses und einer überzeugenden harmonischen Begleitung zur vorgegebenen Melodie geübt, geht es hier – die Akkordfolge ist ja bereits vorgegeben – um die Ergänzung melodisch sinnvoller Oberstimmen im figurierten Kontrapunkt. Beide methodische Ideen verfolgen das Ziel, anhand vorgegebener Linien den Schüler zur Improvisation komplexerer harmonisch-kontrapunktischer Strukturen und zu besserer Formbeherrschung anzuleiten. Er ist dabei jedoch keinesfalls allein auf die in dieser Hinsicht qualitativ oft zweifelhaften – und stilistisch zumeist einseitigen – Sammlungen von Partimentobässen angewiesen. Hier zeigt eine interessante Bemerkung Georg Andreas Sorges eine methodisch äußerst wertvolle Alternative:

„Man lerne ein gutes Hand-Stück rein spielen, und ziehe hernach einen General-Baß heraus, was gilt, man lernet urtheilen, nicht nur, wo man mit der lincken Hand etwas mehr als den blossen Baß spielen, und mit der Rechten artig moduliren kann, sondern auch N.[ota] B.[ene], wo diese oder jene Signatur ihren Sitz und Stelle hat, und wo sie gemeinlich pfl eget angebracht zu werden. ... Das ist fürwahr! der richtigste und beste Weg ein guter Compositor extemporaneus und fertiger General-Baßist zu werden.“²²

„Fantasiren“ – Transposition und Kombination von musikalischen Bausteinen

Das Partimentospiel zählt Adlung in seinem Methodikkapitel bereits zu den fortgeschrittenen Improvisationsübungen. Für die Anfänger im „Fantasiren“ verfolgt er eine Strategie, die stark an die „prima fundamenta ... zum praeludiren“ Johann David Heinichens erinnert, wie er sie im 5. Kapitel des zweiten Teils seines Traktats *Der General-*

17 Forkel 1802, S. 39.

18 In Kirnberger 1776-1779 werden z.B. die ersten beiden Zeilen eines Beispielchorals mit 28 unterschiedlichen Bässen versehen (2. Teil, S. 22-31).

19 Kittel 1803/1808, 1. Teil, S. 18; Kittel erläutert in allen drei Teilen mehrmals Zeile für Zeile die Harmonisationsmöglichkeiten für die von ihm behandelten Choräle.

20 Adlung 1758, S. 679.

21 Eine Einführung in die Praxis und die verschiedenen regionalen Schulen des Partimentospiels im 17. und 18. Jh. bietet Grampp 2004/2005. Als historische Beispiele für die improvisationsmethodische Verwendung des Partimentokonzepts wären Niedt 1721, Mattheson 1731 und Vallade 1755 zu nennen, daneben Editionen von Partimenti verschiedener Provenienz in Durante 2003, Kirchhoff, Gjerdingen. Grosse Bedeutung kommt dem Partimento in der Vorbereitung zur Fugenimprovisation zu (vgl. hierzu Händel 1978, Ledbetter 1990, Renwick 2001).

22 Sorge 1745, S. 417.

Bass in der Composition beschreibt.²³ Ausgangspunkt des Lehrgangs bildet Heinichens Version der Oktavregel (s. Beispiel 4).



Notenbeispiel 4

Das „schema modi“ von C-Dur (Heinichen 1728, S. 745).

Indem Heinichen die „schemata modi“ mehrerer, miteinander verwandter Tonarten aneinanderreihet, gelangt er zu einem Partimentobass, der zum Ausgangspunkt einer einfachen, wenn auch ziemlich eintönigen Improvisation werden kann. In drei Schritten versucht Heinichen, die von ihm selbst konstatierten Mängel dieses Basses zu beheben und ihn attraktiver und interessanter zu gestalten, indem er zunächst Bässe mit Sprüngen verwendet, dann den stufenweise verlaufenden Bass mit Vorhalten versieht, und schließlich diese beiden Elemente miteinander kombiniert.

Die Ausführungen Jacob Adlungszu den anfänglichen Oktavregelübungen sind dagegen wesentlich kürzer. Er verzichtet gänzlich auf die Einführung von Vorhaltsdissonanzen, erweitert jedoch bald das harmonische Repertoire um typische Bassprogressionen und Sequenzen. Der erste von ihm erwähnte „Bassgang“ ist die bereits erwähnte ‚Terzentreppe‘. Eine typische Harmonisation dieses Basses ist in Beispiel 5 zu sehen.



Notenbeispiel 5

Adlungs $\frac{6}{5}$ - Terzentreppe (Tab. VII bei S. 740).

Die Möglichkeit, den vierstimmigen Generalbass-Satz auf drei Stimmen zu reduzieren, wird ausdrücklich erwähnt.²⁴ Der resultierende Satz bildet in diesem Fall einen dreifachen Kontrapunkt, der die Terzentreppe mit einer zweistimmigen, fallenden Vorhaltskette kombiniert.

Dieser Kontrapunkt und seine fünf möglichen Stimmvertauschungen bilden das Rückgrat zahlreicher fugierter Sätze des 17. und 18. Jahrhunderts. Seine Beherrschung ist folglich eine wesentliche Voraussetzung zur Fugenimprovisation. Davon zeugt nicht nur eine Partimentofuge Georg Friedrich Händels,²⁵ sondern auch Johann Sebastian Bachs *Präludium in a-Moll* (BWV 569). Spielt man dieses Orgelwerk, hat man fast den Eindruck, man könne dem jungen Meister bei einer seiner täglichen Improvisationsetüden über die Schulter schauen und hören, wie er nahezu unermüdlich immer wieder die Stimmen tauscht und alle möglichen Verkehungen durchexerziert (s. Beispiel 6).

²³ Vgl. Heinichen 1728, S. 901-913.

²⁴ Vgl. Adlung 1758, S. 744.

²⁵ Vgl. Händel 1978, Abb. auf S. 49 bzw. Ledbetter 1990, S. 50f.

$\frac{3}{8}$ - Lage weit	
$\frac{3}{8}$ - Lage eng	
$\frac{7}{8}$ - Lage eng	
$\frac{7}{8}$ - Lage weit	
$\frac{5}{8}$ - Lage eng	
$\frac{5}{8}$ - Lage weit	

Notenbeispiel 6

Der dreifache Kontrapunkt der $\frac{6}{5}$ - Terzentreppe, seine Vertauschungen und deren Anwendung in Johann Sebastian Bachs *Präludium a-Moll* (BWV 569).

Aus diesen und weiteren Bassmodellen und verschiedenen Ausschnitten der Oktavregel lassen sich kleine musikalische Bausteine gewinnen, die zu größeren Strukturen kombiniert werden können. Eine ähnliche Strategie lässt sich bereits in den *fundamenta* der Orgeltabulaturen des 15. und frühen 16. Jahrhunderts beobachten²⁶. Die Fähigkeit,

²⁶ Vgl. z.B. die umfangreichen Tabellen des Hofhaimerschülers Hans Buchner (Buchner 1974, S. 28-34).

musikalische Elemente zu transponieren und dem Kontext der Improvisation anzupassen, stellt eine Grundvoraussetzung dieser Methode dar. Anweisungen zum Transponieren finden sich schon in einer der frühesten Quellen des Clavierspiels, der *Adam-Ileborgh-Tabulatur* von 1448.²⁷ Sie enthält zwei „Praeambula“, in deren Titelzeilen Angaben darüber gemacht werden, auf welche Tonstufen das entsprechende Stück versetzt werden kann.

Das wohl umfangreichste historische Beispiel eines ‚Musikbaukastens‘ ist die bereits erwähnte *Nova instructio*. In vier Bänden vereint Spiridion u. a. insgesamt tausend Variationen über verschiedene, als „Cadentiae“ bezeichnete Bassprogressionen. Zugleich enthält dieses Werk Hinweise darauf, wie bei der Extraktion von Literaturstücken verfahren werden kann, um eine Annäherung an das Vorbild in methodisch sinnvollen Schritten zu ermöglichen. Denn der Toccatenstil Frescobaldis, der als Vorlage für die „Cadentiae“ diente, ist an Individualität und künstlerischer Originalität kaum zu überbieten. Der Einstieg in diese hochentwickelte Musiksprache konnte Spiridion zum Teil nur über eine rigorose Vereinfachung der ausgewählten Passagen Frescobaldis gelingen. Notenbeispiel 7 zeigt eine Sequenz der *Nova instructio* und einen kurzen Ausschnitt aus einer Frescobaldi-Toccata, der möglicherweise die Vorlage dafür lieferte.

Girolamo Frescobaldi: *Toccata Quinta* (1. Toccatenbuch), Takt. 22f

Spiridion: *Nova instructio*, Cadentia Nona, Nr.9

Notenbeispiel 7

Variation, Figuration und Transposition

Während die Praxis der Intavolierung vokalpolyphoner Vorlagen, wie sie in zahlreichen Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts beschrieben und gelehrt wurde, im Verlauf des 17. Jahrhunderts vom Genre der Variation abgelöst wurde, blieb die methodische Idee, in nach Intervallen geordneten Tabellen verschiedene Diminutionsmöglichkeiten für eine Melodie zu verzeichnen,²⁸ weiterhin erhalten. Solche Tabellen verwendet Friedrich Erhardt Niedt in den Anfangskapiteln des zweiten Teils der *Musikalische(n) Handleitung* zur ‚Diminution‘ einer Basslinie und bespricht danach die Figuration und rhythmische Brechung der Oberstimmen einer Generalbassaussetzung.²⁹ Einem ähnlichen Thema ist auch das 18. Kapitel des dritten Teils von Matthesons *Der vollkommene Capellmeister* gewidmet, das auf einem lateinischen Manuskript Johann Georg Neidhardts basiert. Die

27 Ausgabe Radulescu 1980, S. 38f.

28 So z.B. Ortiz 1553.

29 Niedt 1721.

darin beschriebene Übung, eine zweistimmigen Satz in eine einstimmige Melodie zu überführen, indem man einfach zwischen den beiden Stimmen hin- und herpendelt, ist ein wertvoller methodischer Hinweis. Ausgehend von einfachen Generalbassharmonien führt dieser Zwischenschritt hin zu einem aufgelockerten, imitatorisch durchsetzten Claviersatz. Indem dessen Motivik immer wieder Bezug nimmt auf die *inventio* (das ‚Thema‘) der Improvisation, kann eine eingeübte Harmoniefolge so weit dem musikalische Kontext angepasst werden, dass es für den Zuhörer den Anschein hat, als ob das Musikstück vollständig im Moment der Improvisation entsteht.

Aber die Bedeutung der Figuration und Variation für den Improvisationsunterricht geht weit über diesen Teilaspekt hinaus. Für Michael Johann Friedrich Wiedeburg ist das „Variiren, Verwechseln, Verbinden, Verkehren, Versetzen, Vervielfältigen und Fortsetzen verschiedener Sätze und Gänge“, basierend auf der *ars combinatoria*, ein „Hauptstück bey dem Unterrichte zum Fantasiren“. ³⁰ Tatsächlich durchdringt das Konzept der Figuration, Variation und Transposition auch die übrigen bereits besprochenen Disziplinen des Clavierunterrichts. So können z.B. die im Literaturspiel erlernten Gedanken oft nur nach entsprechender Transposition in eigenen Improvisationen angebracht werden. Oder aber sie geben mittels „Wegthun, Zusetzen, Versetzen“ ³¹ – also durch ‚Variation‘ – Anlass zu eigenen Ideen. Ein noch reicheres Betätigungsfeld findet die Kombinatorik im Generalbass: neben der Aussetzung in Terz-, Quint- und Oktavlage sollte sich der Improvisationsschüler einen zu erlernenden Satz auch in enger und weiter Lage, dreistimmig oder vollstimmig und mit unterschiedlicher Verteilung der Stimmen auf beide Hände erarbeiten. ³² Dieselben Übungen haben auch auf dem Gebiet der Choralharmonisation und des Choralvorspiels ihre Berechtigung. So können Variation, Figuration und Transposition mit für das Erlernen einer Sprache unerlässlichen Deklinationsübungen verglichen werden. Als grundlegende Strategien der Improvisationsmethodik durchdringen sie die vier Hauptdisziplinen des Clavierspiels, wie Jacob Adlung sie lehrt, und lassen seinen Clavierunterricht von Anfang an zu einem Improvisationsunterricht werden.

Darin liegt auch die Chance einer Implementierung methodischer Ideen der stilistisch gebundenen Improvisation für den musiktheoretischen Unterricht. Denn Harmonielehre, Formenlehre, Analyse und Gehörbildung wären nicht mehr nur ‚Theorie‘ und praxisfremdes Nebenfach für „geplagte Creaturen“, ³³ sondern könnten ‚greifbar‘ am eigenen Instrument erlebt werden. Bei der Integration musiktheoretischer und klavierpädagogischer Arbeit könnte, über alle Sachzwänge hinweg, Jacob Adlung den Weg weisen.

Abstract

In his 1758 treatise *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Jacob Adlung developed a method of keyboard playing. Drawing on this treatise, one can determine the following methodological basics for teaching improvisation in baroque style: (1.) Extracting composed pieces (2.) Grasping harmonic-contrapunctal progressions (3.) Improvising on a predetermined line, (4.) Combining musical components. The strategies of variation, figuration and transposition mould all these disciplines which were, up to the 19th century, described in various sources as a mutual permeation of improvisational and keyboard methods. The importance of Adlung's concept and his improvisation method for the present time is therefore situated in the mediation between theory and practice.

30 Wiedeburg 1775, S. 5.

31 Adlung S. 700.

32 Auf der Orgel kommt das Pedal als weitere Ebene dazu.

33 Siehe Anm. 2.

Bibliografie

- Adlung, Jacob (1758) *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt (Faksimile-Nachdruck hrsg. von Hans Joachim Moser, Kassel etc.: Bärenreiter 1953).
- Buchner, Hans (1974) *Sämtliche Orgelwerke*, Frankfurt (EdM 54).
- Durante, Francesco (2003) *Bassi e Fughe*, hrsg. von Giuseppe A. Pastore, Padova: Armelin musica.
- Forkel, Johann Nikolaus (1802) *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig (Nachdruck hrsg. von Claudia Maria Kispel, Berlin: Henschel 2000).
- Gjerdingen, Robert O.: *Monuments of Partimenti. A Series presenting the Great Collections of Instructional Music Intended for the Training Of European Court Musicians*, Online-Publikation (<http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/>).
- Grampp, Florian (2004/2005) „Partimenti – Musik für Generalbass solo“, in: *Concerto* Nr. 193 (2004) 23-29 (Teil 1: „Johann Matthesons ‚Große Generalbass-Schule‘“), Nr. 194 (2004) 23-27 (Teil 2: „Römische Quellen zur Partimento-Praxis“), Nr. 196 und 197/198 (2004) 26-28 bzw. S. 27f (Teil 3: „Zur neapolitanischen Partimento-Tradition“), Nr. 199 (2005) 32-36 (Teil 4: „Solistischer Generalbaß in Nord- und Mitteldeutschland“, S. 32-36).
- Händel, Georg Friedrich (1978) *Aufzeichnungen zur Kompositionslehre*, Hallische Händel-Ausgabe, Suppl. 1, hrsg. von Alfred Mann, Kassel.
- Heinichen, Johann David (1728) *Der General-Bass in der Composition*, Dresden (Nachdruck Hildesheim: Olms 1994).
- Jans, Markus (1986) „Alle gegen eine. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts“, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 10, S. 101-120.
- Kirchhoff, Gottfried (1734) *L' A.B.C. musical*, Amsterdam (Faksimile-Edition mit Kommentar und Generalbass-Aussetzung von Anatoly Milka, St. Petersburg: Compozitor 2004).
- [Kirchhoff, Gottfried] *Fantasie und Fughetta B-Dur* (BWV 907), *Fantasie und Fughetta D-Dur* (BWV 908), BGA XLII, S. 269 und 272.
- Kirnberger, Johann Philipp (1776-79) *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin (Nachdruck Hildesheim: Olms 1988).
- Kittel, Johann Christian (1803/1808) *Der angehende praktische Organist*, Erfurt (Nachdruck Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996).
- Ledbetter, David (1990) „Exercises in Fugue“, in: Ders. (Hrsg.), *Continuo Playing according to Handel*, Oxford etc.: Clarendon Press, S. 44-61.
- Mattheson, Johann (1731) *Grosse Generalbass-Schule oder exemplarische Organistenprobe*, Hamburg (Nachdruck Hildesheim: Olms 1968, 1994).
- Mattheson, Johann (1739) *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg (Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten hrsg. von Friederike Ramm, Kassel etc.: Bärenreiter 1999).
- Monachus, Guil[i]elmus (1965) *De preceptis artis musicae et practicae compendiosus libellus*, hrsg. durch Albert Seay, American Institute of Musicology, o. O. (Corpus scriptorum de musica 11).
- Niedt, Friedrich Erhardt (1721) *Musicalische Handleitung*, 2. Teil (hg. von Johann Mattheson), Hamburg (Nachdruck aller drei Teile Hildesheim: Olms 2003).
- Ortiz, Diego (1553) *Trattado de Glosas*, Rom. Viersprachige Neuausgabe hrsg. von Annette Otterstedt, Kassel etc.: Bärenreiter 2003.
- Radulescu, Michael (1980) *Organum Antiquum. Früheste Orgelmusik*, Wien: Doblinger.
- Renwick, William (2001) *The Langloz Manuscript. Fugal Improvisation through Figured Bass*, Oxford etc.: Oxford University Press.
- Roiç-Francolí, Miguel A. (1988) „Bass emancipation in sixteenth-century instrumental music: the Libro llamado arte de tañer fantasia by Thomás de Santa María“, in: *Indiana theory review* 9, S. 77-98.
- Roiç-Francolí, Miguel A. (1995) „Playing in consonances. A Spanish Renaissance technique of chordal improvisation“, in: *Early Music*, S. 461-471.

- Sancta [sic!] Maria, Fray Tomás de (1565) *Libro llamado arte de tañer fantasia*, Valladolid; Nachdruck [Farnborough]: Gregg 1972; Genf: Minkoff 1973; engl. Übersetzung von Almonte C. Howell jr. und Warren E. Hultberg: *The art of playing the fantasia*, Pittsburgh (Pennsylvania): Latin American Literary Review Press 1991.
- Schneider, Max (1918) *Die Anfänge des Basso continuo und seiner Bezifferung*, Leipzig (Nachdruck Westmead: Gregg 1971).
- Sorge, Georg Andreas (1745) *Vorgemach der musicalischen Composition oder ... Anweisung zum General-Baß Durch welche ein Studiosus Musices ... ein gutes Clavier als ein Compositor extemporaneus spielen lernen ... kann*, 1. Teil Lobenstein.
- Spiridionis [recte: Spiridion] a Monte Carmelo *Nova instructio pro pulsandis organis, spinettis, Manuchordiis*, 1. und 2. Teil Bamberg 1670/71 (Neuausgabe hrsg. von Edoardo Bellotti, Colledara: Andromeda 2003), 3. und 4. Teil Gerbstedt 1675.
- Vallade, Johann Baptist Anton (1755) *Dreyfaches Musicalisches Exercitium auf die Orgel oder VII. Praeambula und Fugen ... Wobey nach jedem Praeambulo der General-Bass heraus gesetzt zu sehen ist / um die höchst-nöthige Praeludir-Kunst mit puren Ziffern zu erlernen*, Augsburg.
- Wiedeburg, Michael Johann Friedrich (1775) *Der sich selbst informierende Clavierspieler, Theil 3 : Wie ein Liebhaber der Music ... zum Fantasiren auf der Orgel und dem Clavier...gelangen kan*, Halle (Nachdruck Wilhelmshaven: Florian Noetzel 2007).