Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 9 (1985)

Artikel: Zur Generalbass-Praxis bei Händel und Bach

Autor: Christensen, Jesper Bøje

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869136

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 17.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ZUR GENERALBASS-PRAXIS BEI HÄNDEL UND BACH

VON JESPER BØJE CHRISTENSEN

So weit sich aus den überlieferten Quellen beurteilen läßt, erreichte die Kunst, anhand eines bezifferten Basses zu begleiten, während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ihren Höhepunkt. Berühmte Musiker und Komponisten verfaßten eine erstaunliche Anzahl von Traktaten über das Generalbaß-Spiel, die für den modernen Interpreten der Barockmusik von größtem Interesse sein sollten.

Merkwürdigerweise scheint diese Fülle von Informationen nicht denselben starken Einfluß auf den „modernen" Cembalo- (und Orgel-)Continuostil gehabt zu haben, wie die Schulen für Violine, Flöte, etc. des 18. Jahrhunderts auf das Wiederaufleben von Barockvioline, Traversflöte und anderen authentischen Instrumenten; und ich bin überzeugt, daß es – obwohl für das 18. Jahrhundert das Generalbaß-Spiel der bestdokumentierte Bereich der Aufführungspraxis ist – in der Art, wie man es heute meistens dargeboten bekommt, der am wenigsten authentische Teil unserer sogenannten authentischen Interpretationen ist.

Innerhalb des begrenzten Rahmens eines Aufsatzes ist es selbstverständlich ausgeschlossen, ein solch umfassendes und komplexes Thema in allen Details zu behandeln, doch lassen sich wenigstens einige besonders bedeutungsvolle Charakterzüge verschiedener Stile aufzeigen, wenn man den Betrachtungsgegenstand auf die Continuopraxis in der Musik Bachs und Händels einschränkt.

Im Verlauf dieses Aufsatzes wird also versucht werden, anhand einer Analyse von Zitaten aus wichtigen Quellen zu zeigen, wie der bezifferte Baß in gewissen bedeutsamen Abschnitten oder ganzen Sätzen Bachscher und Händelscher Kammermusik in einer Art und Weise realisiert werden könnte, die sich auf die genannten Quellen wirklich einläßt.

Mögliche Quellen

Zuerst einmal muß jedoch versucht werden zu definieren, welches überhaupt die für die Ausführung von Generalbässen bei Bach und Händel wichtigen Quellen sind. Am besten wäre natürlich eine Abhandlung von einem der beiden Meister, oder gar von beiden! Bekanntlich schrieb Bach einige *Höchst nöthige Regeln vom General Basso* und, in Kellners Exemplar überliefert, umfassende Exzerpte aus F. E. Niedts *Musikalische Handleitung* (1700), bestehend aus einer Reihe kleiner Übungen in einfachen bezifferten Bässen mit Erklärungen zu den grundlegenden Prinzipien der Stimmführung usw.

Auch Händel hinterließ uns solch eine Serie von Übungen, die für seine Schülerin Prinzessin Anna gedacht war, aber da keine der beiden Quellen irgendwelche ausgeschriebenen Realisierungen enthält oder zumindest Anregungen, die über die Grundlagen der Harmonielehre hinausgehen, werden sie hier nicht in die Diskussion

einbezogen.[1] Eine vom Komponisten selbst ausgeschriebene Realisierung wäre von größter Bedeutung, doch scheint es keine einzige solcher Art zu geben. Allerdings lassen sich bestimmte Passagen in einer Sonate mit obligatem Cembalo als ausgeschriebener Continuo betrachten, so daß man wertvolle Informationen in Bachs „obligato"-Sonaten finden kann. Die möglicherweise untergeschobene Kantate *Amore Traditore* (BWV 203) mit obligatem Cembalo sollte ebenso in Betracht gezogen werden wie die C-dur Sonate für Viola da Gamba und obligates Cembalo, die Händel zugeschrieben wird, liefern sie doch zumindest Beweismaterial dafür, welchen Einflüssen das Continuospiel in Deutschland und England ausgesetzt war.

Aussetzungen von der Hand der Schüler Bachs und Händels hingegen existieren: H. N. Gerbers Realisierung einer vollständigen Sonate von Albinoni ist mit Bachs eigenen Korrekturen erhalten, somit eine einzigartige Quelle von allerhöchster Wichtigkeit. J. Ph. Kirnbergers Realisierung der Triosonate aus dem *Musikalischen Opfer* ist nicht von gleichem Interesse, da es sich eher um eine Schulbuch-Ausführung handelt. Was Händel betrifft, so schrieb sein berühmter Schüler, der Cembalovirtuose und Komponist W. Babell einige phantastische Transskriptionen von Arien und Ouvertüren aus Opern seines Meisters, in denen Abschnitte enthalten sind, die ganz klar Verwirklichungen des bezifferten Basses darstellen.

Weiterhin von Belang wären andere zeitgenössische Realisierungen von Bachs und Händels Musik. Die anonyme Verwirklichung der e-moll-Sonate für Traverso und Continuo von Bach stammt ganz gewiß nicht von einem großen Meister; nichtsdestoweniger läßt sich ihr einiges an Information entnehmen.

Zeitgenössische Beschreibungen stellen eine ganz andere Art der Quellen dar. Während die Schilderungen von Bachs Continuospiel durch Mizler und Daube heute gut bekannt sind, scheinen solche über Händels Spiel gar nicht zu existieren.

Alle oben genannten Quellen hatten irgendeinen Bezug zu Bach und Händel selbst. Im Folgenden soll erwogen werden, in welchem Maße andere zeitgenössische Abhandlungen und ausgeschriebene Generalbaß-Realisierungen in Rechnung gezogen werden können: ob sie möglicherweise die beiden Komponisten beeinflußten und/oder ob sie einen Stil reflektierten, mit dem Bach und Händel vertraut waren. Aufgrund der so unterschiedlichen Lebensweise der beiden waren auch die musikalischen Einflüsse, die auf die beiden Komponisten einwirkten, in ihrem Charakter so verschieden, daß sie getrennt voneinander behandelt werden müssen.

Nach seiner in Deutschland verbrachten Jugend und den Jahren 1703–1706, in denen er mit seinem Freund Johann Mattheson an der Hamburger Oper zusammenarbeitete, ging Händel 1706 nach Italien. Hier sollte er einigen der besten Komponisten seiner Tage begegnen, allen voran Corelli, Alessandro Scarlatti und dessen Sohn Domenico. Es ist allgemein bekannt, daß das Resultat dieses ausgedehnten Aufenthaltes eine deutliche Prägung durch den italienischen Stil war. Meiner Meinung nach darf man mit Sicherheit annehmen, daß seinem Continuospiel mehr oder weniger dasselbe geschah.

[1] Zur Diskussion dieser zwei Quellen vgl. den vorangehenden Aufsatz von Dr. Alfred Mann.

Während er in Rom war, hatte er gewiß auch Kontakt zu Bernardo Pasquini, der so häufig mit Corelli zusammenspielte und dessen Bedeutung für die Entwicklung des Continuospiels in Italien – sofern man seinem Schüler Francesco Gasparini Glauben schenken darf – wahrscheinlich überwältigend war. Von Pasquini selbst ist keine Abhandlung oder Aussetzung überliefert, doch ist sein Stil gewiß Bestandteil von Francesco Gasparinis eigenem berühmten Traktat *L'Armonico Prattico al Cimbalo*, der 1708 in Venedig veröffentlicht wurde. (Im darauffolgenden Jahr hatte Händel in Venedig großen Erfolg mit seiner Oper *Agrippina*.) Eine weitere Spur von Pasquinis Lehren findet sich in Georg Muffats hervorragendem Traktat *Regulae Concentuum Partiturae* aus dem Jahre 1699. Zwischen 1680 und 1682 studierte Muffat in Rom, wo – wie er selbst uns berichtet – „unterm weltberühmbten Hrn. Bernardo Pasquini, ich die Welsche Manier auff dem Clavier erlernet".[2] Noch eine weitere Quelle ist zu erwähnen, die widerspiegelt, was zur Zeit von Händels Aufenthalt in Rom gespielt wurde: die anonym verfaßten *Regole per accompagnare sopra la Parte*, MSR 1 der Biblioteca Corsiniana in Rom.[3] Da sie eine Fülle von ausgeschriebenen Beispielen enthält, ist sie zusammen mit *L'Armonico Prattico* grundlegend für unser Verständnis des italienischen Stils. Von besonderer Bedeutung für die Verwirklichung von Händels italienischen Kammerkantaten sind die Abschnitte in einigen der Kantaten A. Scarlattis, in denen der Komponist Figurationen und kleine Imitationen im Continuo-Part ausgeschrieben hat. In einem Fall, der Kantate *Da Sventura*, wurde der bezifferte Baß durchgängig in freiem Imitationsstil ausgesetzt.

Schließlich müssen, als die vielleicht wichtigsten Beispiele ausgeschriebenen Continuos überhaupt, die Realisierungen der vollständigen op. 5-Sonaten von Corelli durch Antonio Tonelli genannt werden.[4] Es gibt also reichlich Belegmaterial für das, was Händel in Italien hinsichtlich des Continuospiels beeinflußt haben mag.

Als er sich 1711 in London niederließ, lebte und arbeitete er weiterhin in musikalischen Kreisen, die völlig von italienischer Musik geprägt waren. Es kamen viele italienische Virtuosen und Komponisten nach London, unter ihnen Francesco Geminiani, dessen Schriften über den Generalbaß während der letzten Lebensjahre Händels publiziert wurden. *A Treatise of Good Taste in the Art of Music* (1749) und *The Art of Accompaniment* (2 Bände 1756–57) bezeugen das Vorhandensein des vom italienischen Stil durchdrungenen Continuospiels in London.

Selbst wenn Händel niemals mehr zum deutschen Musikleben zurückkehrte, so erhalten wir doch viele wichtige Informationen aus den umfassenden Abhandlungen von Georg Philipp Telemann, Johann David Heinichen und Johann Mattheson. In seinen *Singe- Spiel- und Generalbaßübungen* (1733–34) führt Telemann den grundlegenden vierstimmigen deutschen Stil vor, der Händel nicht fremd gewesen sein kann, stammte er doch aus der norddeutschen Tradition, mit der er so vertraut war.

[2] Walter Kolneder, *Georg Muffat zur Aufführungspraxis*, Straßburg 1970, 112.

[3] In: Accademia nazionale dei Lincei.

[4] „Nelle quint'opera d'Archangiol Corelli (Sic!) Basso per Tasto d'Antonio Tonelli", Modena, Biblioteca Estense.

Dieser Stil läßt sich ebenso in Johann David Heinichens *Der General-Baß in der Composition* (1728) beobachten, jedoch ist dieses Thema dort sehr viel weiter geführt, über beinahe 1000 Seiten, und umfaßt jeden nur erdenklichen Aspekt des Generalbaß-Spiels. Die Wahl der Beispiele italienischer Meister einschließlich eines ausgiebigen Zitats aus Gasparinis *L'Armonico Prattico*, das Bezug nimmt auf Acciaccaturen, sowie die Analyse einer ganzen Kantate von A. Scarlatti, *Lascia, deh lascia*, zusammen mit den zahlreichen und häufig sehr komplizierten ausgeschriebenen Aussetzungen zeugen vom starken italienischen Einfluß in Deutschland. Zugleich trägt eben diese Genauigkeit in allen theoretischen Belangen bei zu einer charakteristischen Tiefgründigkeit, die man geneigt wäre, „deutsch" zu nennen. Die deutsch-italienische Mischung ist ebenfalls vorherrschend in Johann Matthesons *Große[n] General-Baß-Schule* (1731), einer neuen und erweiterten Auflage seiner *Exemplarische[n] Organisten-Probe* (1719). In 24 „Mittel-Classe Prob-Stücken" und 24 „Ober-Classe Prob-Stücken" wird die Idee eines verzierten Generalbasses auf eine Weise entwickelt, die zuweilen das Reich des Solospiels betritt. Kein Wunder, daß Heinichen gegen Ende seines eigenen Kapitels VI „Vom Manierlichen General-Baß ..." Matthesons *Organisten-Probe* für das weiterführende Studium empfiehlt.[5] Es ist vielleicht bezeichnend, daß Mattheson die *Große General-Baß-Schule* 1734 in einer englischen Auflage herausbrachte. Sollte Händel solch ein wichtiges Werk seines alten Freundes nicht gekannt haben?

Der Komponist Bach verwendete sehr oft französische oder italienische Modelle in seiner Musik, doch da er auf seinen Reisen Deutschland nie verließ, kann seine bemerkenswert fundierte Kenntnis der ausländischen Musik nur von Partituren herrühren. Selbst wenn er gelegentlich reisende Virtuosen hörte, so waren das normalerweise Geiger, Sänger oder Holzbläser, so daß er wahrscheinlich niemals eine authentische französische oder italienische Ensembleaufführung hörte, was heißt, daß er unseres Wissens nie die zwei so unterschiedlichen Arten des Continuospiels hörte. Bach war oft so gewissenhaft um die Unterscheidung der beiden Kompositionsstile besorgt, daß es allerdings befremdend wäre, hätte er nicht auch über die Generalbaß-Stile Kenntnisse erlangen wollen.

Wie wir später noch im Detail sehen werden, verarbeitete Bach in den Continuoabschnitten seiner Obligato-Sonaten französische und italienische Elemente. Aus den Traktaten seiner beiden Landsmänner Heinichen und Mattheson, die er ganz sicher gekannt haben muß, konnte er vom italienischen Stil einen ziemlich guten Eindruck bekommen haben; und da beide Autoren selbst Gasparinis *L'Armonico Prattico* besaßen, mag auch Bach über die musikalischen Kanäle, durch die er all die Kopien der Konzerte Vivaldis, Marcellos und anderer erhielt, zu einem solchen Exemplar gekommen sein.

Was den französischen Stil betrifft, so wurde Michel de St. Lamberts *Nouveau Traité de l'Accompagnement* (1707) von Heinichen wie von Mattheson gekannt und gepriesen (wiewohl sie kaum Gebrauch davon machten), und ich halte es für wahrscheinlich, daß auch Bach ihn kannte.

[5] Heinichen, a.a.O., 582.

Mit diesen Vermutungen wollte ich die Aufmerksamkeit auf eine Reihe von Umständen lenken, die eine wichtige Rolle spielen sollten in unserem Versuch, das Generalbaß-Spiel in der Musik Bachs und Händels zu verstehen. Selbstverständlich muß man darüber hinaus begreifen, daß es, auch wenn man in einem musikalischen Stil spielt, immer ein persönliches Element geben wird, und im Falle dieser beiden Musiker ist zu erwarten, daß es stark wirkte.

Die Schlußfolgerung muß darum lauten, daß wir durch die beschriebenen Quellen zwar einen sehr guten Eindruck von Händels Hintergrund bekommen können, aber keinerlei Informationen über das, was er wirklich spielte. Was Bach anbelangt, so muß sein Personalstil als recht gut dokumentiert gelten, während man über das, was ihn beeinflußte, lediglich Mutmaßungen anstellen kann.

Der Italienische Stil in seiner deutsch-englischen Art, wie er vermutlich von Georg Friedrich Händel praktiziert wurde

Das erste und grundlegendste Moment der Entscheidung beim Aussetzen eines bezifferten Basses ist die Zahl der Stimmen. Zu diesem Thema gibt Heinichen einige höchst erhellende Informationen (pag. 130 § 28ff.).

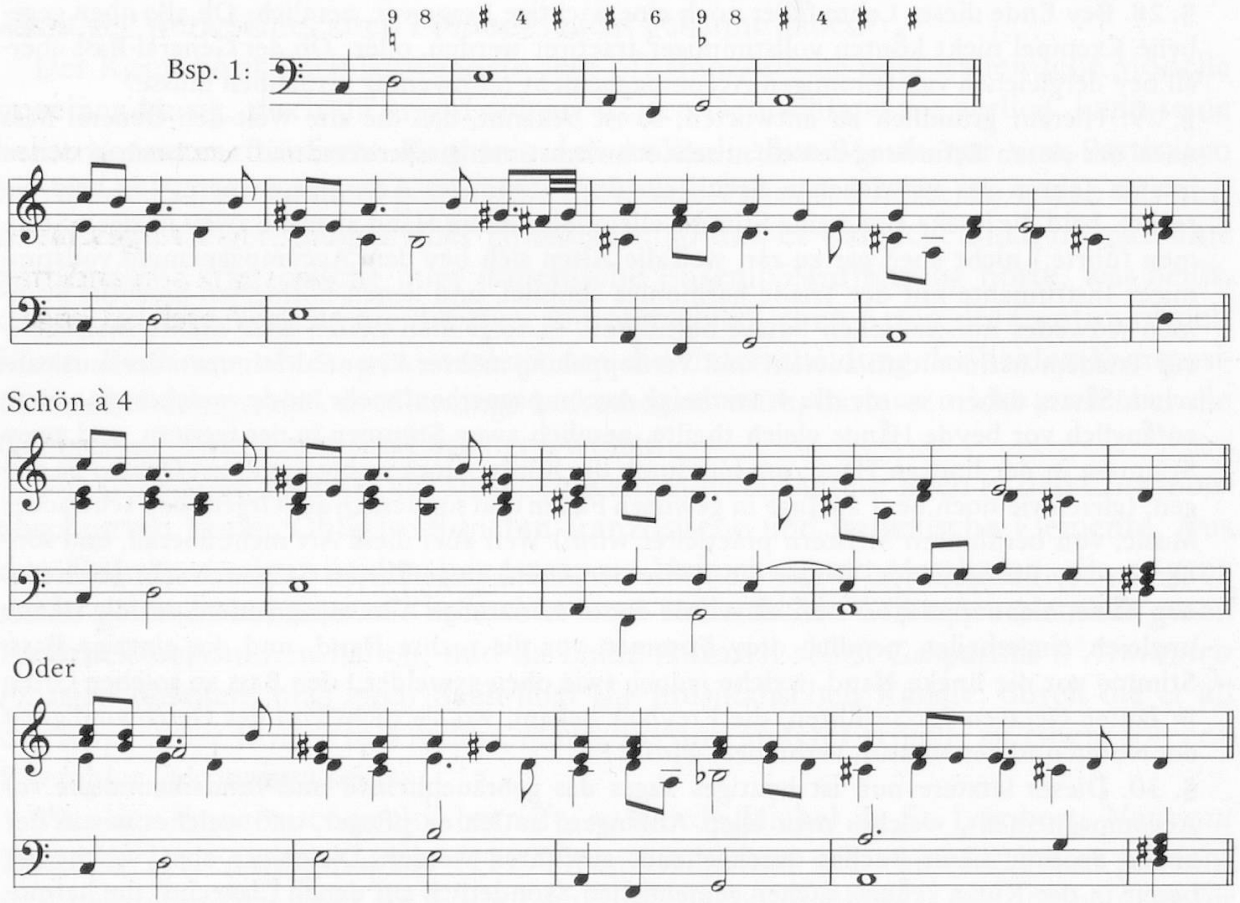
> §. 28. Bey Ende dieser Lehre fället noch eine wichtige Frage vor, nemlich: Ob alle oben gegebene Exempel nicht könten vollstimmiger tractiret werden, oder: Ob der General-Bass überall bey dergleichen vier stimmigen Accompagnement nothwendig verbleiben müsse?
> §. 29. Hierauf gründlich zu antworten, so ist bekannt, daß die alte Welt den General Bass nach der ersten Erfindung desselben sehr schwachstimmig tractirete, und war noch in denen letzten Jahren des verwichenen Seculi ein drey stimmiges Accompagnement, (da bald die rechte, bald die lincke Hand eine Stimme allein, die andere Hand aber die zwey übrigen Stimmen führte,) nicht eben gar zu rar, weil die Alten sich bey dem Accompagnement vollstimmiger Instrumente mit der Triade harmonica simplici, und denen nöthigsten Essential Stimmen jedwedes musicalischen Satzes begnügten. In folgenden Zeiten aber dachte man mehr auf Triadem harmonicam auctam und Verdoppelung mehrer Essential-Stimmen der musicalischen Sätze, dahero wurde das 4. stimmige Accompagnement mehr mode, welches man zwar anfänglich vor beyde Hände gleich theilte, nemlich zwey Stimmen in der rechten, und zwey Stimmen in der lincken Hand, um hierdurch die Künste eines wohl=regulirten Quatro zu zeigen, (gleichwie noch heut zu Tage in gewissen Fällen und sonderlich auf Orgeln bey schwacher Music, von berühmten Meistern practiciret wird.) Weil aber diese Art nicht überall, und sonderlich bey nachgehends, (wider die Lehre der Alten) eingeführten Gebrauch sehr geschwinder Bässe, nicht applicabel war: als wurde dieses 4.stimmige Accompagnement vor die Hände ungleich eingetheilet, nemlich drey Stimmen vor die rechte Hand, und die eintzige Bass-Stimme vor die lincke Hand, welche jedoch (wie oben gemeldet,) den Bass an solchen Orten in lauter Octaven fortzuführen, die Freyheit bekam, wo sie nicht von der Geschwindigkeit der Noten und der Mensur, verhindert wird.
> §. 30. Dieses letztere nun ist heutiges Tages das gebräuchlichste und fundamentaleste (*c*) Accompagnement, welches man allen Anfängern zu lehren pfleget, und welches wir in der ersten Section dieses Buches durchgehends ausführen werden. Diejenigen aber, welche allbereit in der Kunst geübet, suchen gemeiniglich, (sonderlich auf denen Clavecins) die harmonie noch mehr zu verstärcken, und mit der lincken Hand eben so vollstimmig, als mit der rechten zu accompagniren, (*d*) woraus denn nach Gelegenheit der Application beyder Hände ein 6. 7. biß 8. stimmiges Accompagnement entstehet. Von diesen ist hier die Rede, und fraget sich also, worinnen die Künste bestehen?

(d) Je vollstimmiger man auf denen Clavecins mit beyden Hånden accompagniret, je harmoniôser fållet es aus. Hingegen darff man sich freylich auf Orgeln, (sonderlich bey schwacher Music und ausser dem Tutti,) nicht zusehr in das allzuvollstimmige Accompagnement der lincken Hand verlieben, weil das beständige Gemurre so vieler tieffen Tone dem Ohre unangenehm, und dem concertirenden Sånger oder Instrumentisten, nicht selten beschwerlich fållet. Das Judicium muß hierbey das beste thun.

Und wiederum in der Einleitung zu Kapitel VI „Vom Manierlichen General-Bass" (pag. 521)

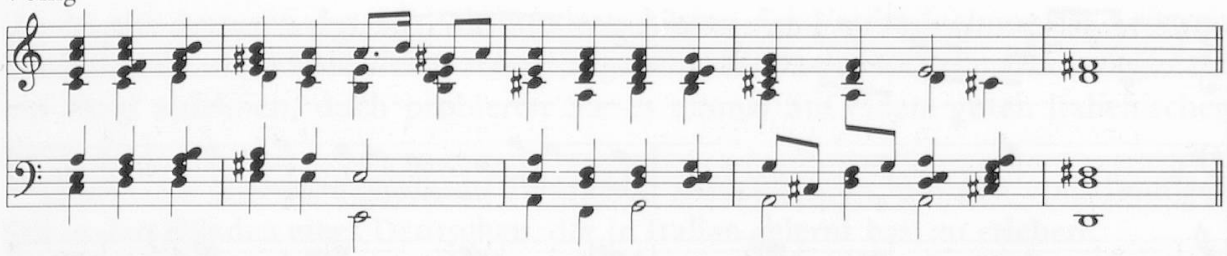
Folgbar ist es alles, was man von einem Anfånger fodern kan, wenn er harmoniôs, das heisset (nicht nach der alten Arth 3 stimmig, sondern) 4=6=8 und mehr stimmig zu accompagniren weiß. Es giebet auch das vollstimmige Accompagnement denen Fingern so viel zu thun, daß dabey wenig Manieren statt haben kônnen. Ist man aber zuvor in fundamentis richtig, alsdenn erst ist es Zeit an die Neben=Dinge, flosculos und Zierrathen des General-Basses zu gedencken, umb selbige bey schwacher Music, und wo ein vollstimmig Accompagnement (zumahl auf Orgeln) nicht allzeit nôthig ist, mit Discretion anzubringen.

Georg Muffat, der Ende des 17. Jahrhunderts schrieb, vereinigt den alten mit dem neuen Stil. Viele seiner Beispiele sind in wachsender Folge von 3, 4 und mehr Stimmen dargestellt, wie unten gezeigt wird. (Beachten Sie die außerordentliche Schönheit der Stimmführung in den 3- und 4-stimmigen Beispielen!)[6]



[6] Muffats Traktat erschien in einer neuen Ausgabe als: *Georg Muffat: An essay on thoroughbass*, herausgegeben von Helmut Federhofer = American Institute of Musicology, 1961, dem die Zitate dieses Aufsatzes entnommen sind (S. 113).

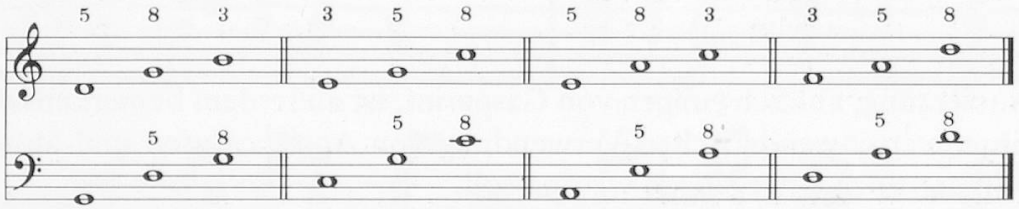
Völlig



In einem anderen Beispiel wird „Völlig" als „im Cembalo erlaubt" erklärt.

Francesco Gasparini behandelt das Thema nicht ausdrücklich, aber er scheint das Spiel von mehr als 4 Stimmen ganz selbstverständlich zu erwarten. Seine erste Erklärung des einfachen Dreiklangs ist schon vollstimmig gesetzt:

Bsp. 2:



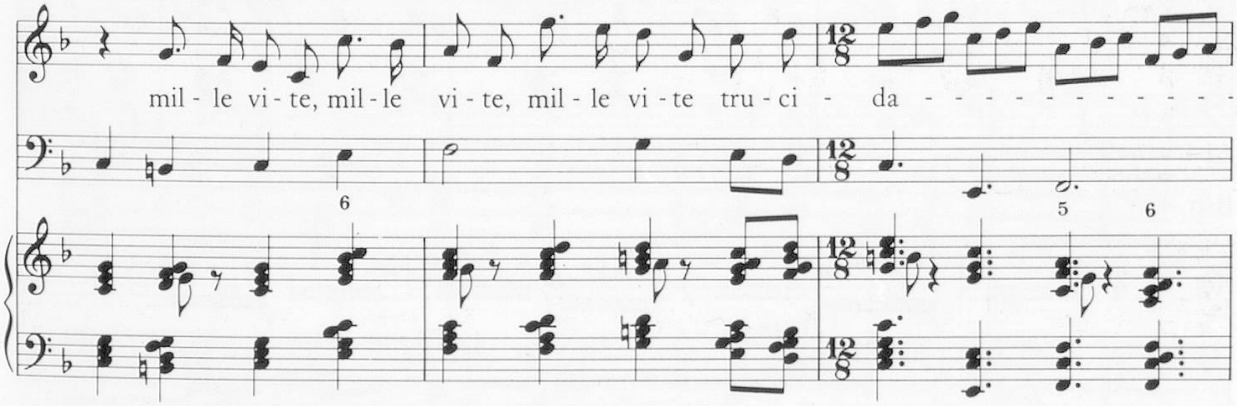
Und im Text sagt er: „Wenn der Spieler gewandt ist, muß er versuchen, so viele Töne wie möglich zu spielen, um eine vollere Harmonik hervorzubringen."[7]

Auch der anonyme MSR 1 in der Biblioteca Corsiniana stellt eindeutig fest, daß dies die Norm war[8]:

„Si émesso grandamente in uso hoggidi il suonar pieno, quanto si puó, e con false che dilletino, cercando in questo solamente il gusto dell'orecchio si nella pienezza dell'armonia ..."

Fast alle Realisationen dieser Handschrift sind im vollstimmigen Stil ausgeschrieben. Nicht zuletzt das Schlußbeispiel, eine „Arietta", deren Anfang schon andernorts zitiert wurde, so daß hier jetzt ein Auszug aus dem mittleren Abschnitt angeführt werden soll.[9]

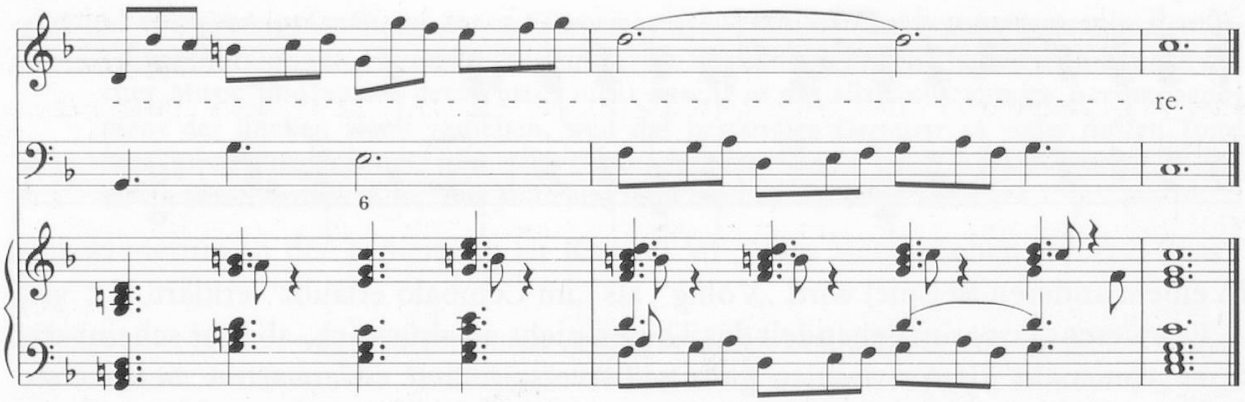
Bsp. 3:



[7] Gasparini wird in diesem Aufsatz durchgehend aus der modernen Ausgabe zitiert: Francesco Gasparini, *The practical harmonist at the harpsichord*, herausgegeben von David G. Burrows, New York, 1980 (Neudruck der ersten Auflage Yale University 1968).

[8] MSR 1, f. 65 b.

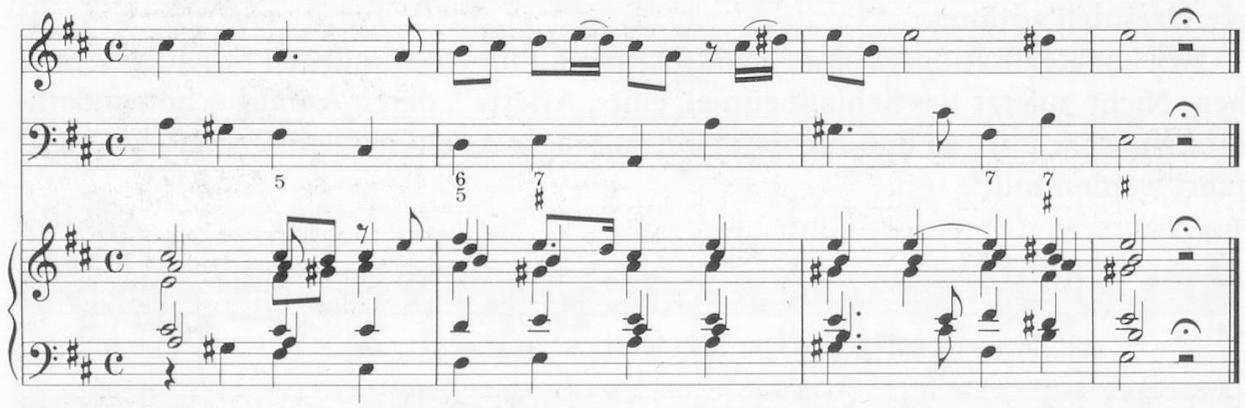
[9] in: Peter Williams *Figured bass accompaniment*, Edinburgh 1970, 77–78.



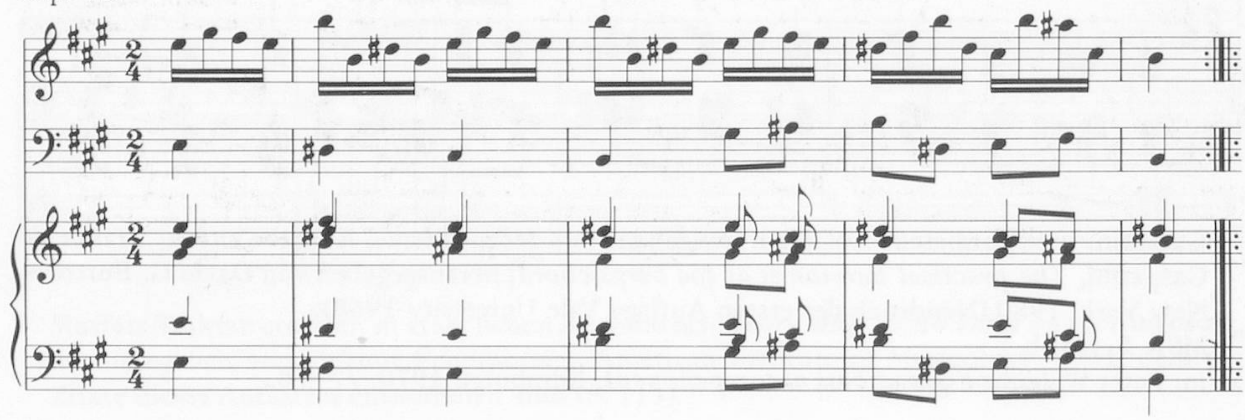
Diese Aussetzung, ähnlich einigen von Gasparini, ist außerdem bemerkenswert aufgrund ihrer verschwenderischen Verwendung von Acciaccaturen und Mordenten, worauf später noch eingegangen werden soll.

Als nächstes werden zwei Beispiele von Aussetzungen innerhalb solistischer Instrumentalmusik vorgeführt: Tonellis Realisierungen der Eröffnung von Corellis op. V, Nr. 6 und des ersten Teils der Gavotte aus op. V, Nr. 11, die typisch sind für seinen Stil, der trotz gelegentlicher Rückgriffe auf eine dreistimmige Führung doch meistens fünf bis sechs Stimmen beschäftigt.

Bsp. 4a:

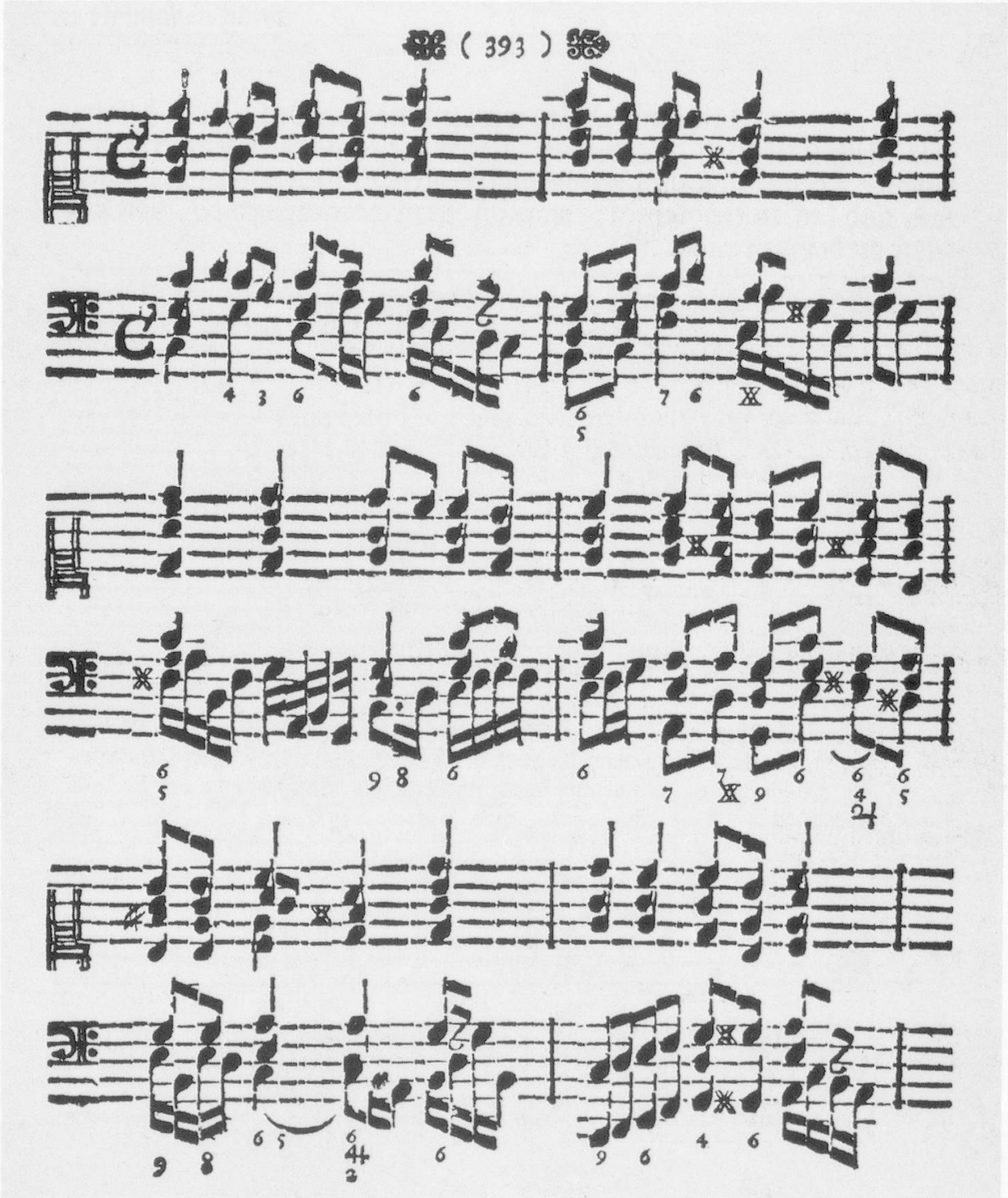


Bsp. 4b:



(Nicht alle Autoren des 18. Jahrhunderts hätten der Verdreifachung des Leittons wie im zweiten Akkord der Gavotte zugestimmt! Auch moderne Ohren könnten das wohl ablehnen, doch probieren Sie es einmal auf einem guten italienischen Cembalo.)

Lassen Sie uns schließlich zu Heinichen zurückkehren, um den vollstimmigen Stil in den Händen eines Deutschen, der in Italien gelernt hat, zu erleben:

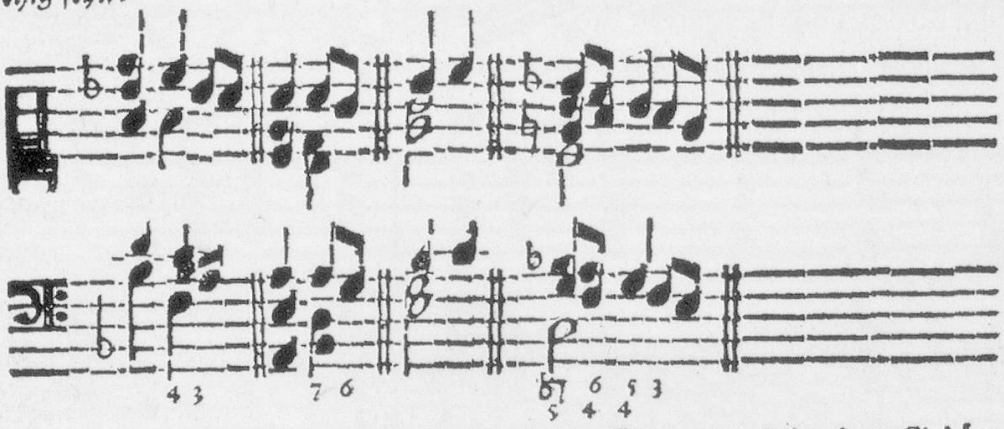


Bsp. 5: (J. D. Heinichen, *Der Generalbass ...*, S. 393).

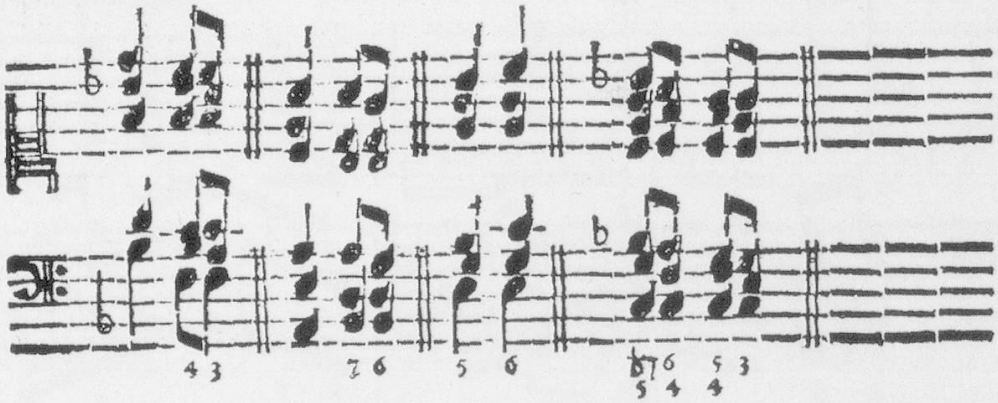
Gemäß seiner eigenen Erklärung sollte es nicht exakt so ausgeführt werden, wie es schriftlich fixiert ist:

Ubrigens wollen wir um mehrer Deutlichkeit halber, mit Fleiß über allen geschwinden Noten dieses gantzen Capitels nur einfache Accorde angeben, welche man denn nach Gelegenheit der Mensur, und des Instrumentes, worauff man accompagniret, von sich selbst verdoppeln mag. (*)

(*) Und dieses will sonderlich im vollstimmigen Accompagnement auff Clavieren und Claviffins (nicht aber auff Orgeln) bey dergleichen getheilten Sätzen nöthig seyn:



Denn weil die in Octaven fortgehende einzeln Stimmen alleine, dem Gehöre verdächtig, und viel zu armselig ausfallen, so muß man auff solchen Instrumenten der Harmonie nothwendig durch wiederhohlte Anschlagung der Accorde helffen, e. g.

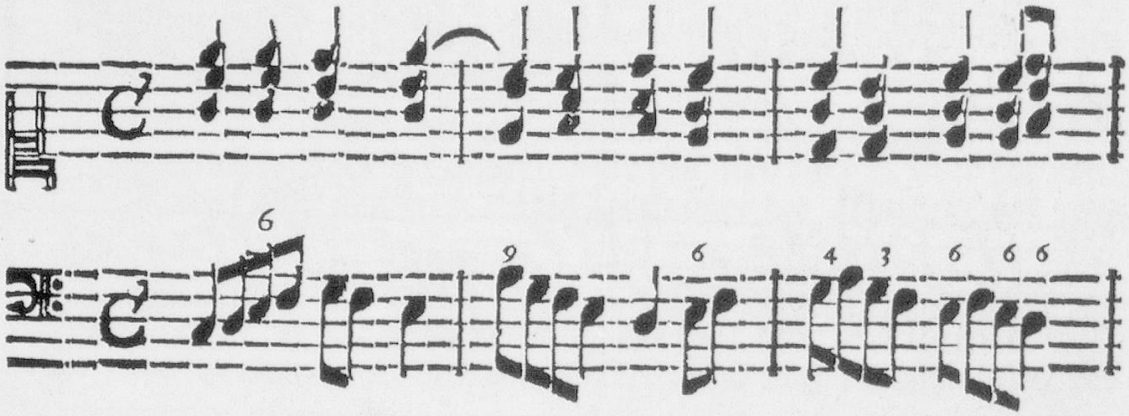


Bsp. 6: (a.a.O., S. 381).

Könnte solch eine Praxis auch von anderen Komponisten und Theoretikern beabsichtigt sein? Abgesehen von der Verstärkung des Continuoklanges bewirkt sie ganz bestimmt einen ausgesprochen rhythmisch betonten Bewegungsimpuls.

Natürlich kann nicht jede Art von Baß auf diese vollstimmige Art gespielt werden, und genau dieses Prinzip der wiederholt angeschlagenen Akkorde führt uns zu einem weiteren grundlegenden Problem: den Achtel-Bässen. Lassen Sie uns dazu wieder Heinichen hören:

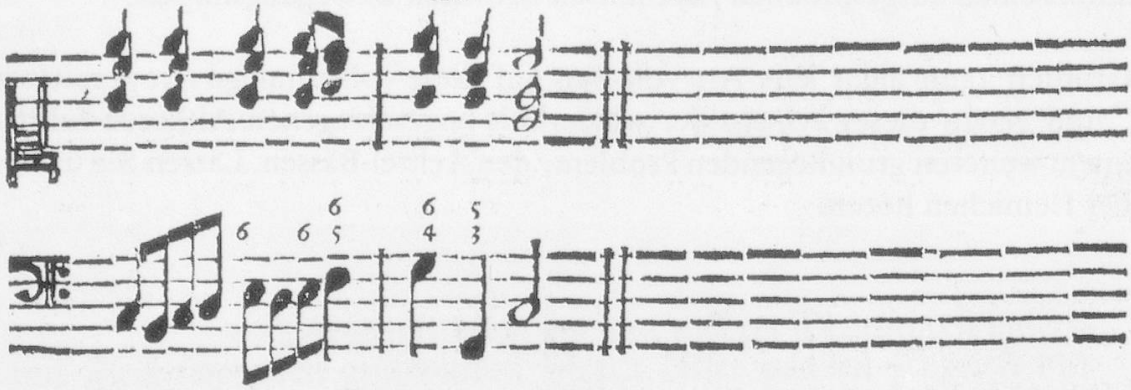
§. 8. Die 8tel gehen entweder per gradus, (durch auff- und nieder-steigende halbe und gantze Tone) oder per saltus, (durch Sprünge.) Wenn sie per gradus gehen, so wird nach der bekandten Regel ordentlicher Weise zu denen virtualiter langen Noten, (nehmlich zur ersten und 3ten) der gehörige Accord angeschlagen, die virtualiter kurtzen Noten aber, (nehmlich die 2dere und 4te) pasiren frey durch: sie müsten denn ihre eigene Ziffern über sich haben, (a) wie in folgenden Exempel die letzte Note des 3ten Tactes, und die 4te Note des 5ten Tactes ausweisen:



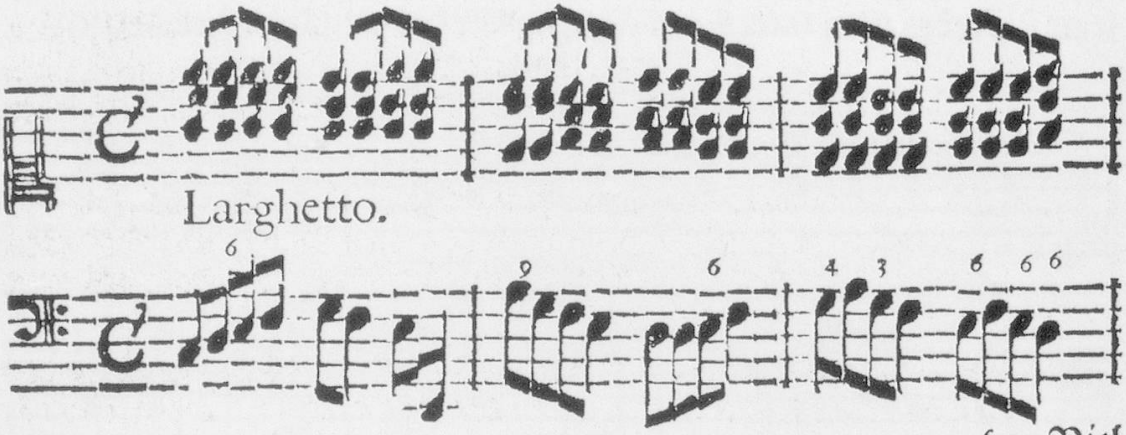
§. 9. Uber-

(a) Es versteht sich von sich selbst, daß der Componist überall von denen ordentlichen Regeln abgehen, und solches durch eigene Ziffern andeuten kan. So lange aber solches nicht geschicht, so muß der Accompagnist wissen, wie er ordentlich mit denen geschwinden Noten umspringen soll, und eben hiervon ist die Rede in diesen Capitel.

Bsp. 7: (a.a.O., S. 263–266).

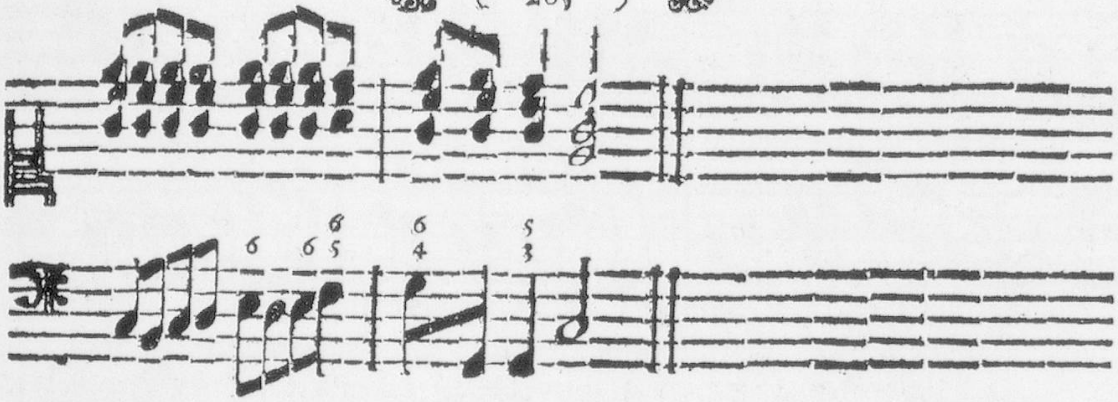


§. 9. Uberhaupt ist zu mercken, daß bey dem Accompagnement aller geschwinden Noten ein grosser Unterscheid zu machen ist, wenn man auff Pfeiffwerck, oder Saitenwerck accompagniret. Auff jenen mag man die rechte Hand so lange liegen lassen, biß die durchgehenden Noten vorbey, (b) folgbar wäre das vorhergehende Exempel auff der Orgel nicht übel accompagniret, auff dem Clavecin aber würde es (zumahl bey langsamer Mensur) viel zu leer ausfallen, weswegen man auff dergleichen Instrumenten die Harmonie gern zu verdoppeln, i. e. bey der durchgehenden Note den vorhergehenden Accord zu wiederhohlen pfleget, z. E.



§.10. Viel

(b) Weil das nachklingende Pfeiffwerck die einmahl angeschlagenen Tone beständig hören lässet, und also keiner allzuöfftern Anschlagung von nöthen hat.

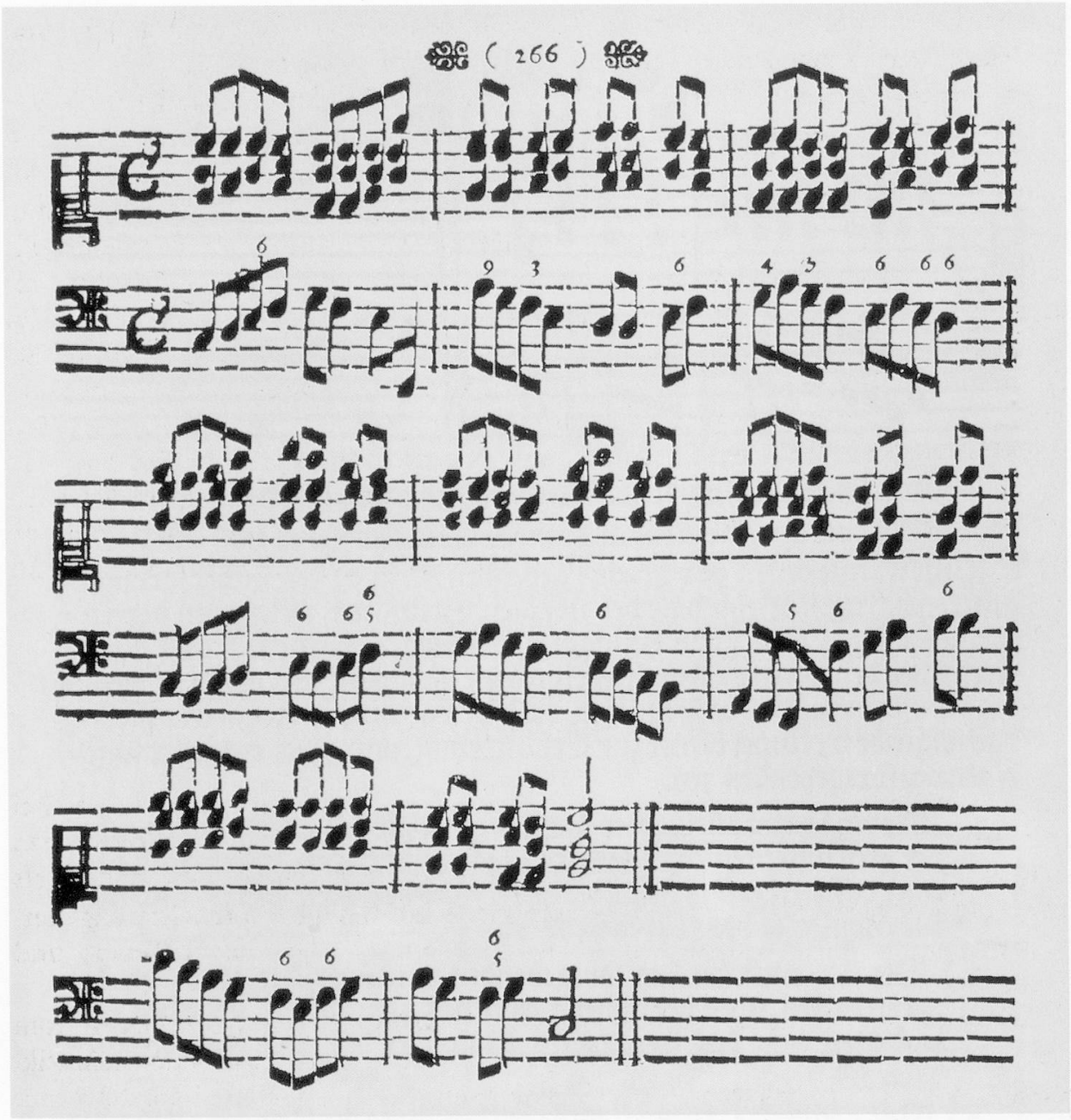


§. 10. Viel geschickter, und harmoniöser aber fället dergleichen verdoppeltes Accompagnement aus, wenn die rechte Hand bey aller Gelegenheit, mit denen per gradus gehenden 8teln in 3en suchet fortzugehen, (iedoch nebst Beybehalt der übrigen Stimmen, welche bey der virtualiter langen Note schon einmahl angeschlagen worden:) auff welche Arth über denen virtualiter kurtzen Noten gleichsam von ohngefehr bald die 7ma in transitu, bald die 6te, bald der ordinaire Accord entstehet, das folgende Exempel dienet zur Erläuterung, und zwar entstehet in selbigen bey fortgehenden 3en.

1.) Die 7ma in transitu, über der andern Note des ersten Tactes, über der 4ten und 6ten Note des 4ten Tactes, über der andern und 6ten Note des 5ten Tactes, über der 6ten Note des 6ten Tactes, und über der 6ten Note des 8ten Tactes.

2.) Die 6te entstehet bey fortgehenden 3en, über der 4ten Note des 2dern Tactes, über der andern Note des 4ten Tactes, über der 4ten und 8ten Note des 5ten Tactes, und über der 4ten Note des 7ten Tactes.

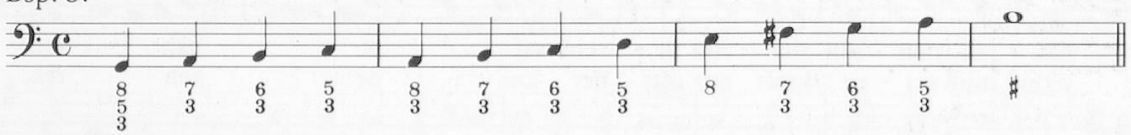
3.) Der ordinaire Accord entstehet bey fortgehenden 3en, über der 4ten Note des ersten Tactes, über der 8ten Note des 2dern Tactes, über der 6ten Note des 3ten Tactes, und über der 8ten Note des 7ten Tactes:


(266)

Die Schlüsselworte in §9 „auff dem Clavecin würde es viel zu leer ausfallen" und die letzte Realisierung sind ein eindeutiges Echo auf Gasparinis Worte[10]:

„Beim Begleiten von Vierteln oder Achteln gerät man in Schwierigkeiten, vor allem bei schrittweiser Fortschreitung. Ich meine, daß es ohne große praktische und theoretische Erfahrung mit dem Kontrapunkt schwer – wenn nicht unmöglich – ist, sich nicht innerhalb der Konsonanzen zu verirren oder schlechte Intervallbeziehungen herzustellen. Es ist freilich wahr, daß viele (in Übereinstimmung mit der Praxis des Kontrapunktes) vorschreiben, eine Note als wesentlich und die nächste als unwesentlich zu behandeln, d.h. eine Note mit der zugehörigen Konsonanz zu begleiten und die nächste zu übergehen, indem man nur den Baß erklingen läßt. Dies wäre auf der Orgel beherzigenswert; aber weil es auf dem Cembalo eine trokkene, dünne Wirkung zu haben scheint, ist es besser, jede Note mit der ihr zugehörigen Harmonie zu begleiten; das dürfte mit Hilfe der folgenden, auf diesen Zweck gerichteten Bemerkungen einfach sein. ... Bei vier schrittweise aufsteigenden Vierteln kann man die erste voll begleiten, und für die anderen erzielt man die beste Wirkung, wenn man diejenige Note, die mit der ersten eine Oktave bildet, festhält und alle mit Terz oder Dezime begleitet."

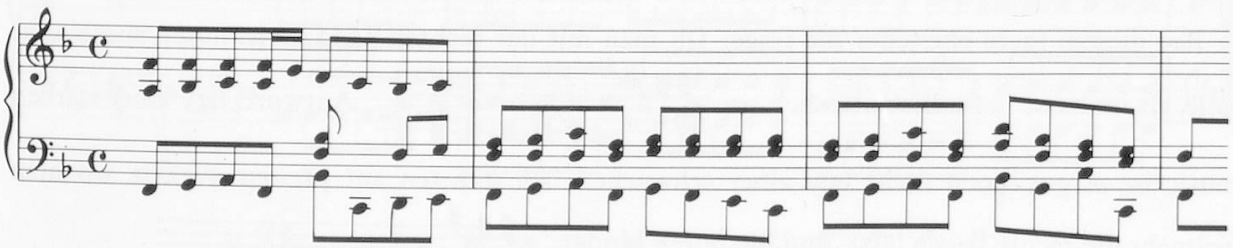
Bsp. 8:



Und er schließt: „Achtel können wie Viertel behandelt werden, wobei es bei schnellerem Tempo hingehen mag, daß man sie abwechselnd begleitet, indem man sowohl beim Aufstieg wie beim Abstieg die eine als wesentlich, die andere als unwesentlich betrachtet. Für den Anfänger stellt dies eine Erleichterung dar, während der Könner Klugheit und Scharfsinn auf die Phänomene Tempo und Fortschreitungen richten wird."

Genau dasselbe findet sich bei einem anderen Deutschen, der lange Zeit in Rom weilte: der Lautenmeister Silvius Leopold Weiss. Er schrieb einige Kammermusikwerke mit obligater Laute, wovon leider nur die Lautenstimmen überliefert sind. In einem von ihnen, einem „Concert di un Luth avec la Flute Traversière", beginnt die Laute folgendermaßen:

Bsp. 9:



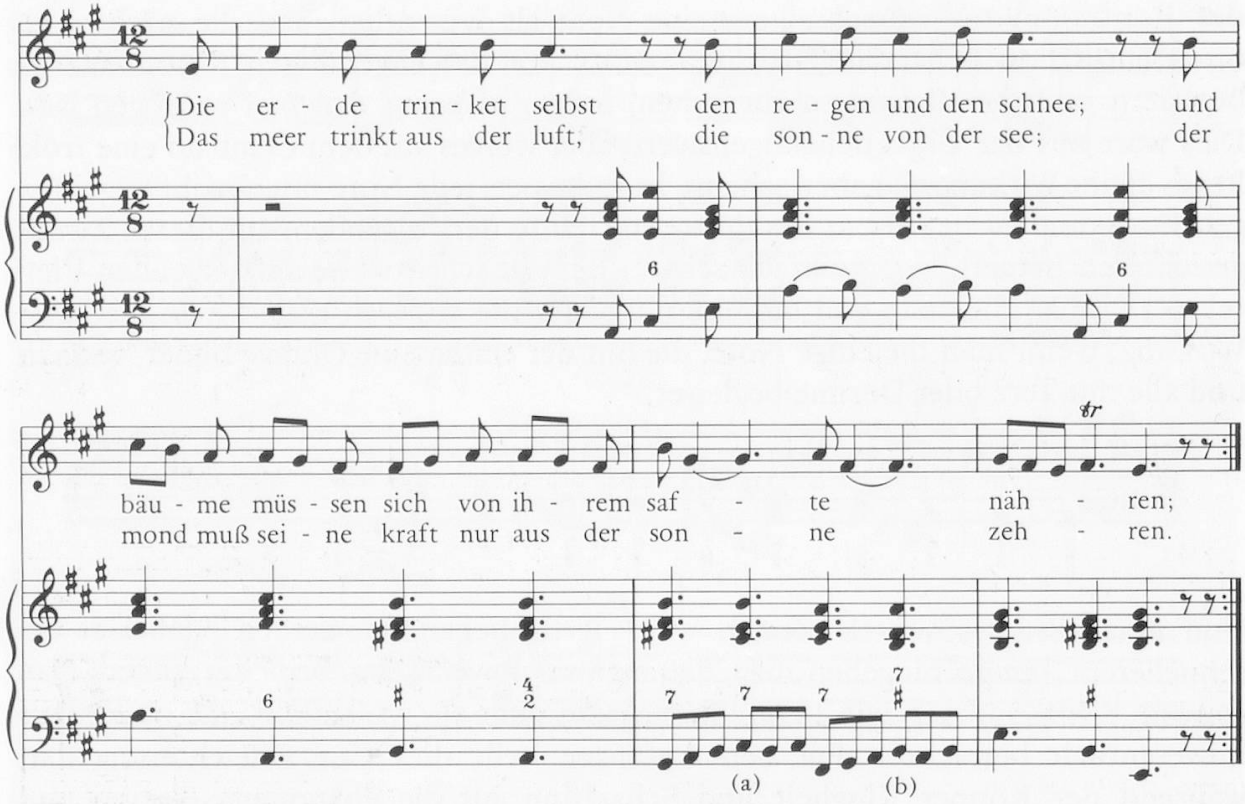
was eine auffällige Ähnlichkeit mit den beiden vorangehenden Beispielen aufweist. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß hier ein ausgeschriebener Continuo

[10] S. 28f.

vorliegt, da sich nach diesen Eröffnungstakten (zu denen wir uns eine Melodie in der Flötenstimme vorstellen müssen) die Schreibweise für die Laute vollständig verändert; sie wird rein melodisch.[11]

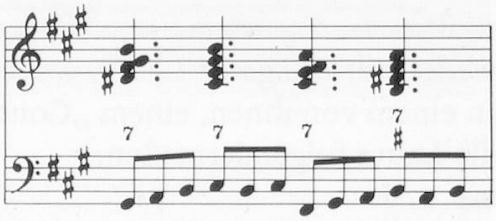
Es muß dies eine ganz gebräuchliche Art der Begleitung gewesen sein. Was hätte sonst Telemann bewogen, die nachfolgende Frage in seinen *Singe- Spiel- und General-Baß-Übungen* zu stellen (Realisierungen von Telemann):

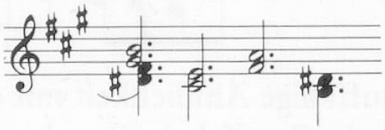
Bsp. 10:



(a) (b) Es wird bey beyden 7 bis 5 vermisset. Solches kann nicht anders seyn, wann ich, bey vielen auf einander folgenden 7, mit 4 stimmen fortgehen will, da dann immer wechselweise eine 7 bis 5 zulässt, die andere hingegen nicht.

Will man aber 5 stimmen nehmen, welches in solchen fällen unverwehret, so ist alles da:



Bey diesem tacte entstehet die frage: Ob man mit der rechten hand soviel noten anschlagen solle, als im basse befindlich, nemlich so: Antwort: Bey einer starken music ist es gut, doch nicht bey einer schwachen, am minsten auf pfeifen-werken, wo man vielmehr die rechte liegen lässt, und die noten bindet: 

[11] Ich bin Herrn Eugen Dombois zu Dank verpflichtet, der mir den Mikrofilm dieses Beispiels zur Verfügung stellte und Viggo Mangor für die Übertragung der Tabulatur.

Seine eigene Antwort schließt sich bezüglich ihrer Unterscheidung zwischen Orgel und Cembalo harmonisch an das an, was Heinichen und Gasparini sagten.

Es ist von Bedeutung zu bemerken, daß es nur der Orgel, nicht aber dem Cembalo verboten ist, „bey einer schwachen Musik" Akkorde wiederholt anzuschlagen. Daraus können wir, so meine ich, entnehmen, daß das, was man heute meist als Cembalocontinuo hören kann, im 18. Jahrhundert als Orgel-Stil betrachtet worden wäre! Von mehreren anderen Beispielen aus *Singe- Spiel- und General-Baß-Übungen*, von denen einige vollständig in dieser Art durchgeführt sind, wird als nächstes eine gezeigt, in der der bezifferte Baß plötzlich dazu übergeht, ausschließlich Tonwiederholungen zu enthalten. Dies scheint geradezu ein Signal dafür, wiederholt angeschlagene Akkorde zu spielen:

Bsp. 11:

Ach! schrei-et Do-ri-lis, was hat mich doch be-trof-fen? ach, ach! es ist mein mann,

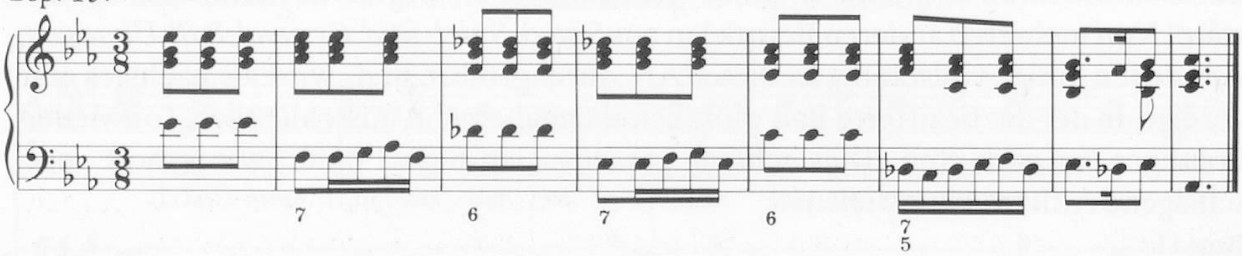
mein lie-ber mann, ver-sof-fen! er-sof-fen meinet sie; sonst irrt das ar-me kind: ver-

In Matthesons *Große General-Baß-Schule* wimmelt es nur so von diesen Beispielen: „Der Mittel-Classe VII Probstück" (meine Ausführung, die Matthesons Unterweisungen folgt)

Bsp. 12:

Die Anleitung besagt in §6: „... im 20. Tact, allwo zu jeder Note mit der rechten Hand ein Schlag, im Baß aber die Octave gehöret. Will einer dieser Schläge syncopiren, so kann es nicht schaden; es werden aber Fäuste dazu erfordert." (Sic!) Und als Kontrast zu dieser dramatischen Verwendung wiederholt gespielter Akkorde: XII Probstück

Bsp. 13:

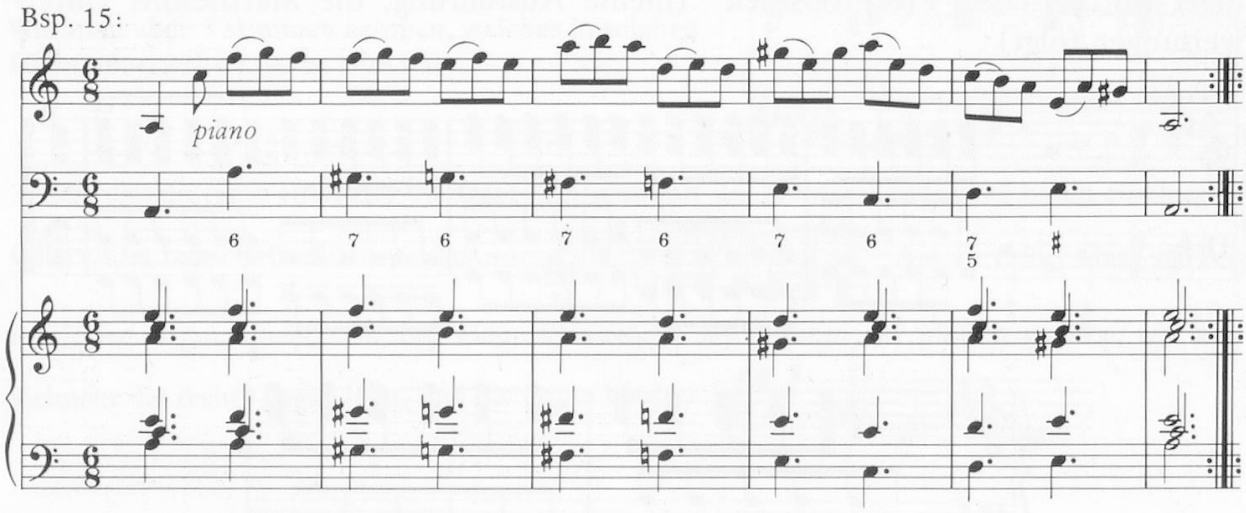


Man könnte es als leichte Ironie empfinden, daß gerade Mattheson sich genötigt fühlte, vor dem Ausarten dieses Gebrauchs zu warnen, wo er doch selbst dies Mittel so oft verwandte![12] Oktaven im Baß begegneten wir schon in den Beispielen 4, 5 und 12. Da sie recht häufig Verwendung fanden, werden hier noch zwei weitere Beispiele angeführt. Mattheson scheute keinen Aufwand, dieses Verfahren zu praktizieren, das bisweilen eine ausgereifte Technik der linken Hand erfordert. Im Probstück III sagt er (§4): „Insonderheit mag dieses Exempel dienlich seyn, die lincke Hand im Springen zu steten Octaven zu gewehnen, welches beym Accompagnement vieler Stimmen eine treffliche Krafft hat."

Bsp. 14:

Daß die Verdopplung auch in der oberen Oktave liegen könnte, zeigt sich im folgenden Beispiel aus Tonellis Aussetzung der Giga op. V Nr. 7 von Corelli. Die Oktaven sind hier dazu da, den ausdrucksstarken chromatischen Baß zu betonen:

Bsp. 15:



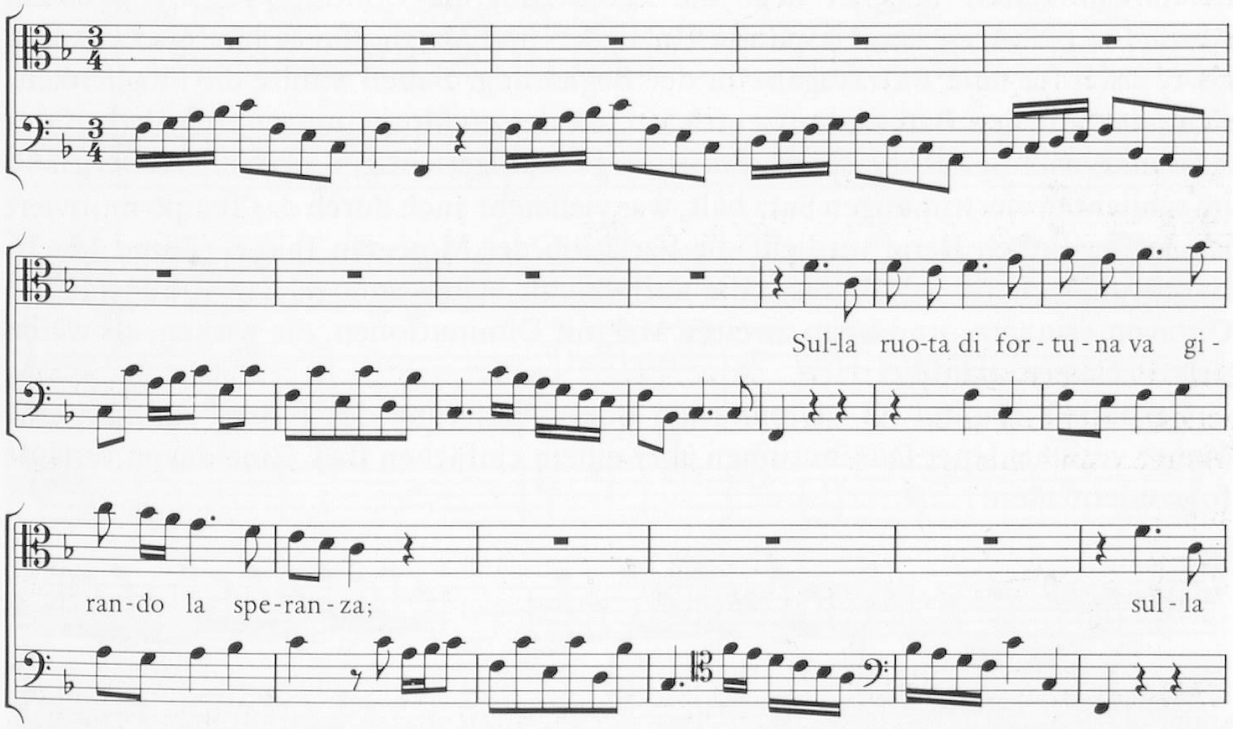
[12] IX Prob-Stück, § 5.

Es scheint soweit ziemlich klar geworden zu sein, daß das Spiel von lediglich drei Stimmen als Begleitstil in der Zeit zwischen 1690 und 1750 gewiß nicht sonderlich „en vogue" gewesen sein kann, zumindest nicht in italienisch beeinflußten Gebieten. Doch sogar in Frankreich war es offenbar eher eine Ausnahme, die nur zur Begleitung sehr empfindsamer, zarter Stimmen Verwendung fand. Michel de St. Lambert berichtet uns, daß man in diesen Fällen eine der vier Stimmen weglassen kann. Doch noch im selben Satz weist er daraufhin, daß, um dieselbe Klangverminderung zu erzielen, mit ein oder zwei Cembaloregistern weniger gespielt werden kann, woraus sich schließen läßt, daß man normalerweise den Continuo mit 8 + 8 oder sogar 8 + 8 + 4 registriert hätte![13]

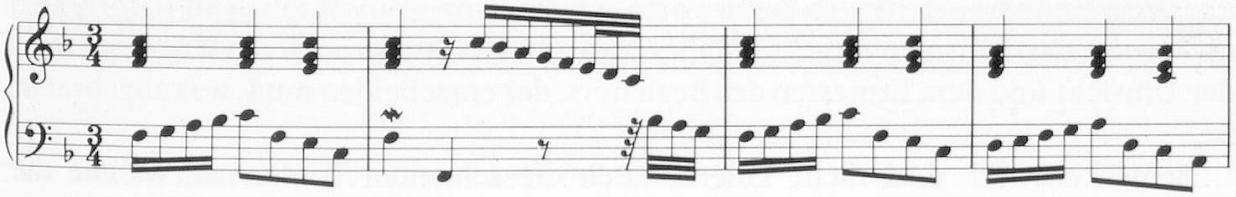
Ich habe diese Fragen in einer gewissen Breite und Ausführlichkeit behandelt, weil sie für das Continuospiel grundlegend sind und weil ich nicht umhin komme zu empfinden, daß der heutzutage gepflegte Stil in diesen Punkten revisionsbedürftig ist.

Wir wollen nun versuchen, Händel selbst ein wenig näher zu kommen, indem wir uns den Realisierungen zuwenden, die wir in William Babells Transskriptionen für Solocembalo von zwei Arien aus der Oper *Rinaldo* finden.

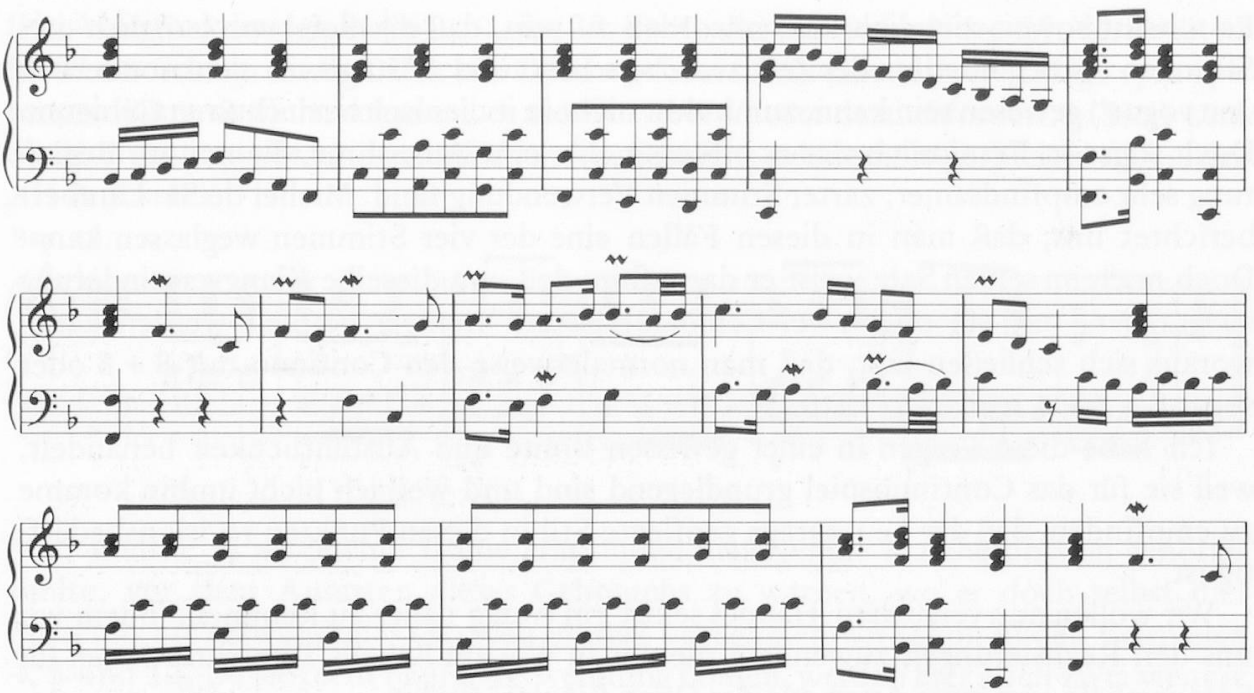
Bsp. 16 a:



Bsp. 16 b:



[13] Michel de St-Lambert *Nouveau traité de l'accompagnement ...*, Paris 1707, 61 § 2.



In diesem ersten Beispiel liegt die Aussetzung im Continuo-Ritornell, einem Abschnitt der Arie, den Gasparini, Heinichen und Mattheson so häufig erwähnten als typisch für eine Extravaganz in der Begleitung. Babell wählte die Möglichkeit, sich ganz auf den Baß zu konzentrieren, da dessen Motiv im weiteren Verlauf der Arie eine wichtige Rolle spielt. So ist es ganz folgerichtig, daß er die rechte Hand im schlichten vierstimmigen Satz hält, was vielleicht auch durch das Tempo motiviert ist. In der linken Hand verdient die Variation des Motivs in Takt 6–7 und 14–16 Beachtung: zuerst in Oktaven, die auffällig an Matthesons in Bsp. 14 angeführte Oktaven erinnern, und beim zweiten Mal mit Diminutionen, die wirken, als wären sie von Gasparini kopiert.

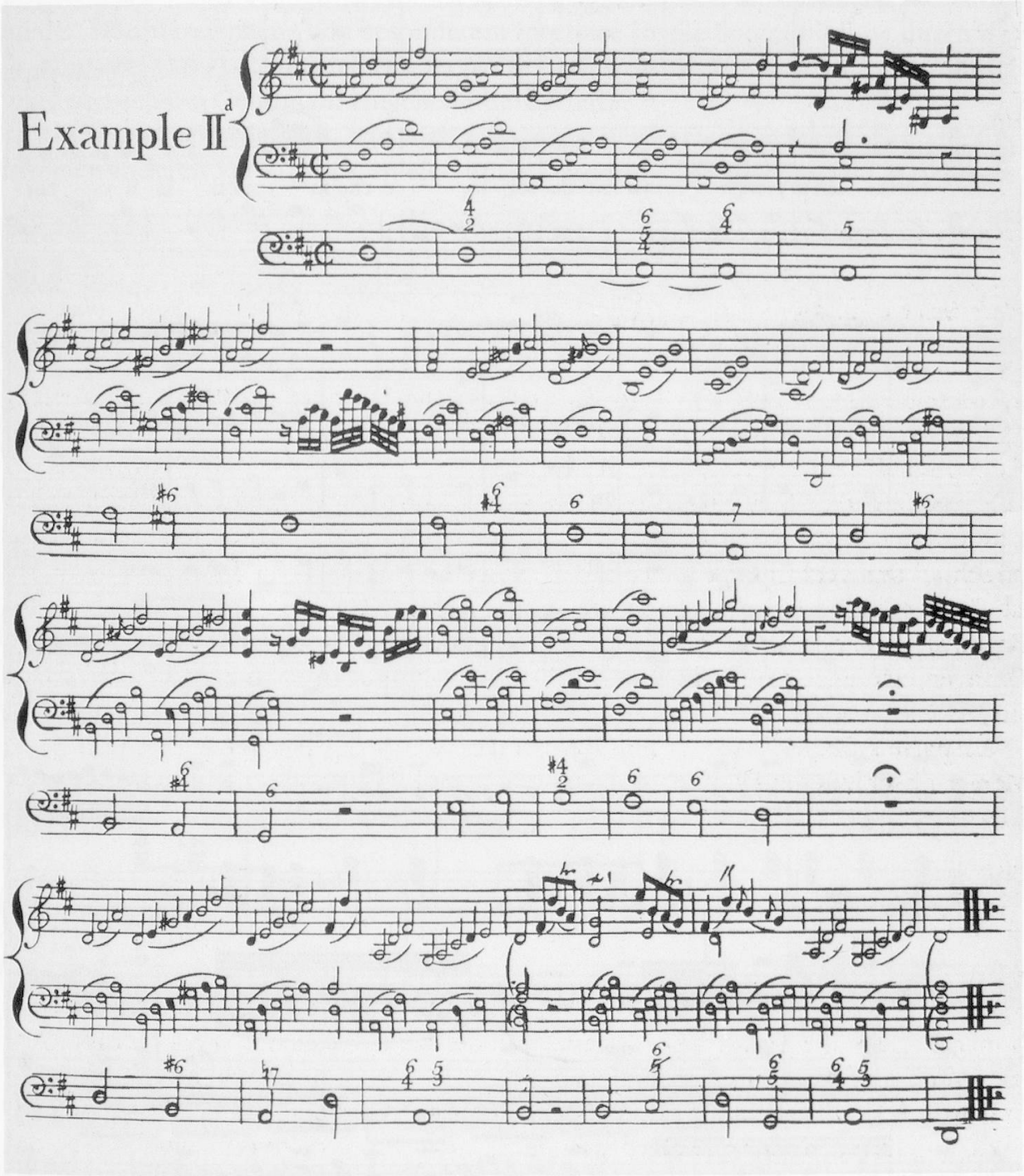
Gasparinis Kapitel XI „Diminution oder Verzierung des Basses" umfaßt eine Menge verschiedener Diminutionen über einem einfachen Baß. Eine davon verläuft folgendermaßen:

Bsp. 17:

Nach dem Beispiel stellt er fest: „Beim Gebrauch dieser und ähnlicher Diminutionen sollten alle nötigen Konsonanzen in der rechten Hand gespielt werden. Was ihre Verwendung betrifft, so befürworte ich sie ganz grundsätzlich in Ritornellen und wenn der Sänger pausiert; darüber hinaus überantworte ich die Angelegenheit der Umsicht und dem Ermessen des Begleiters, der entscheiden muß, was angebracht ist."

Bemerkenswert sind nicht zuletzt auch die schnellen Tonleitern, welche die Pausen ausfüllen. Sie tauchen zahlreich in Babells Verwirklichungen auf und könnten leicht mißverstanden werden als ein Resultat seiner Transskription der Aria in

ein Solostück. Doch werden solche „Füllsel" („fill-ins")[14] in Form von Tonleiterpassagen, Akkordbrechungen oder melodischen Figuren auch bei Mattheson und Francesco Geminiani beschrieben. Das folgende Beispiel zeigt Geminianis eigene Realisation in *A Treatise of Good Taste ...*

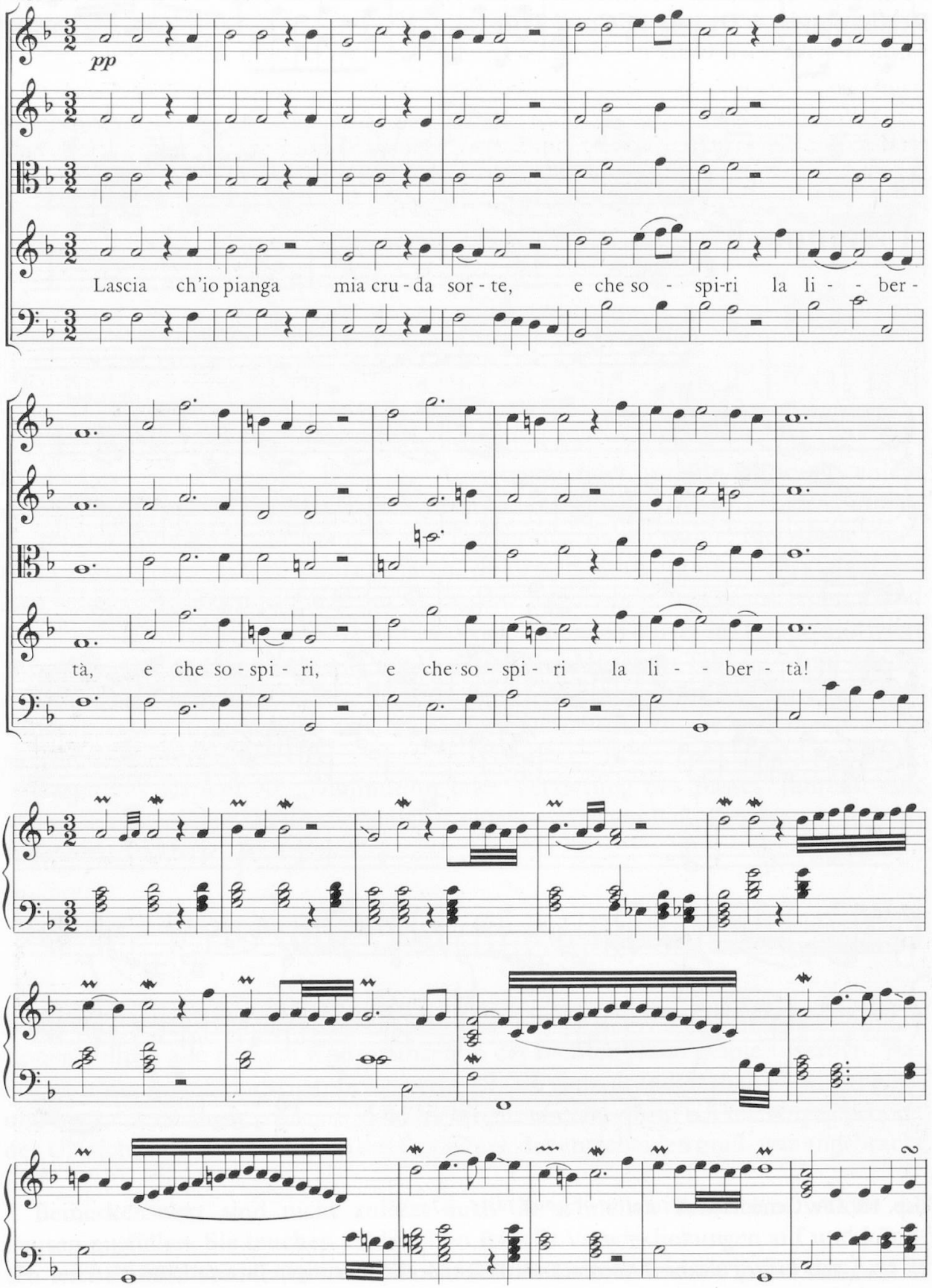


Bsp. 18: (Fr. Geminiani, *A treatise of good taste ...*).

[14] Ich kenne keinen besseren Ausdruck als diesen, der dem heutigen Jazz entlehnt ist.

Im zweiten Beispiel aus *Rinaldo*, „Lascia ch'io pianga", verbinden die „Füllsel" die Phrasen der Solostimme.

Bsp. 19:



Beachten Sie auch Babells subtile Verwandlung der Originalharmonien in Takt 1–2.

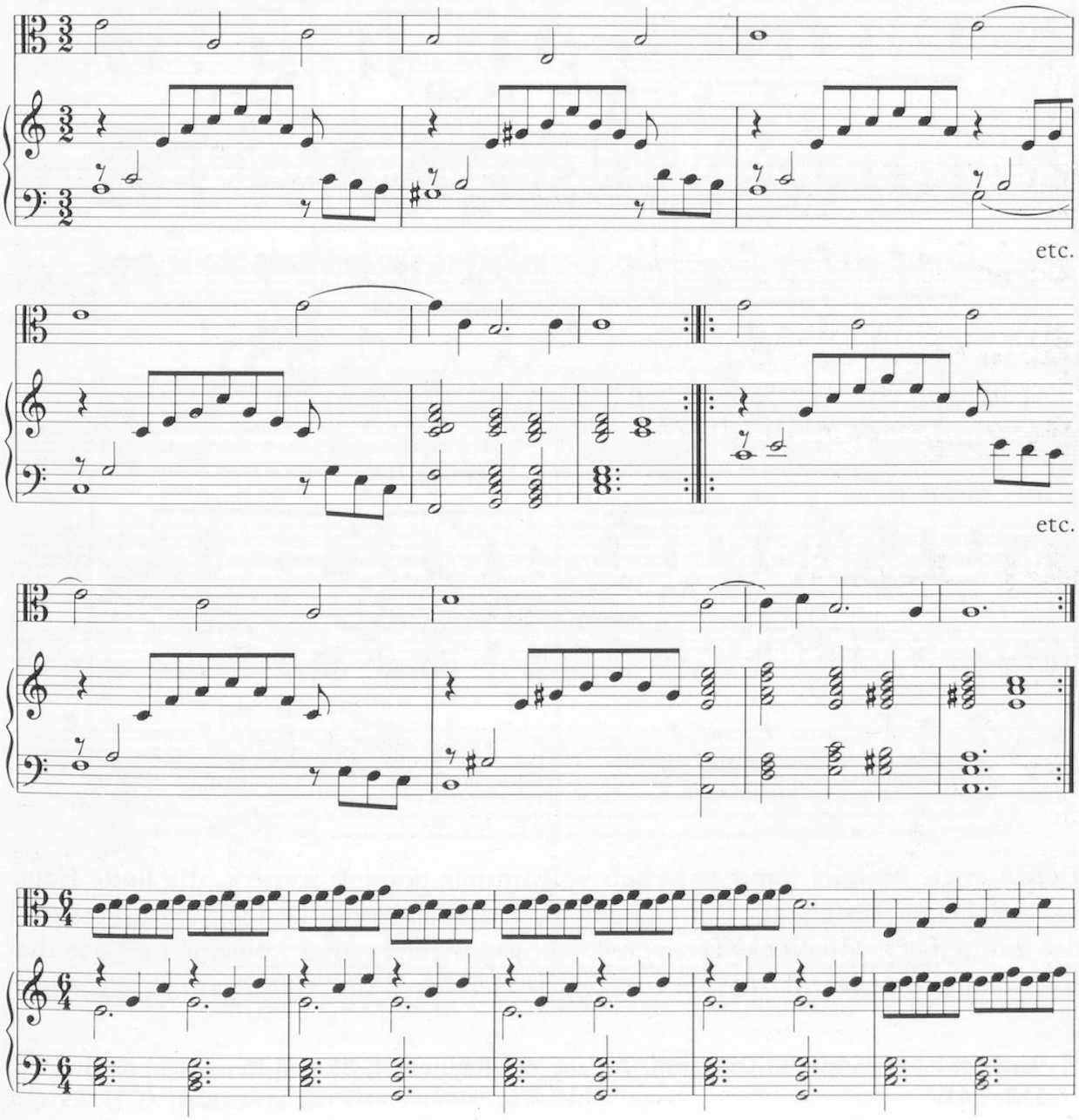
(Es ist klar, daß diese Bearbeitungen auch für die Verzierung außerordentlich bedeutsame Quellen darstellen, worauf hier nicht näher eingegangen werden kann.)

Wer auch immer die Sonate in C-dur für Viola da Gamba und obligates Cembalo komponierte (falls es nicht Händel war) – er kannte den italienischen Stil.

Der ganze dritte Satz kann als ausgeschriebener Generalbaß betrachtet werden, mit seinen durchgehenden rhythmischen Arpeggien und vollstimmigen Akkorden an den Hauptkadenzen. Von besonderem Interesse ist die Schlußbildung durch den Dominantseptakkord auf der Tonika bei den zwei Kadenzen. Solche Appogiaturen wurden auch bei Geminiani eingehend behandelt.

Rhythmische Arpeggios, wie auch zu Anfang des letzten Satzes der Sonate, und in vielen anderen Variationen, spielen unter Gasparinis, Heinichens und Matthesons

Bsp. 20:

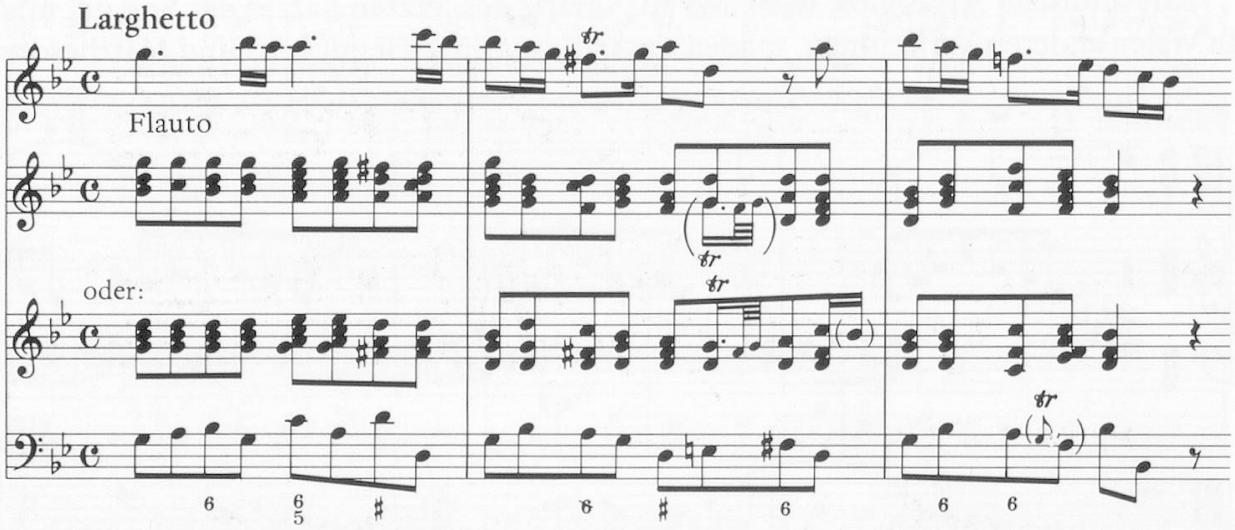


zahlreichen Beispielen von Figurationen eine große Rolle und bedürfen, wie auch hier, der Unterstützung der linken Hand durch passende Harmonien.[15]

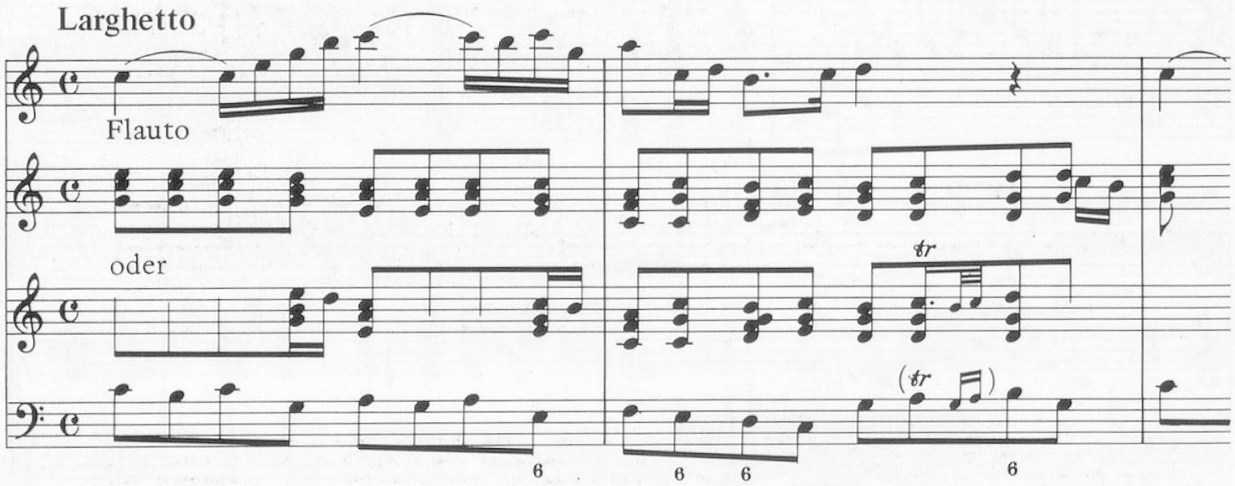
Indem wir nun einige Beispiele Händelscher Musik für Solo und bezifferten Baß aussetzen, wird versucht, etwas von dem anzuwenden, was im Vorangegangenen gezeigt wurde; außerdem sollen einige weitere Details besprochen werden. (Alle Realisationen sind vom Autor.)

Es ist sehr wahrscheinlich, daß die typischen Anfänge von zweien der bekanntesten Händelsonaten wie folgt zu realisieren wären:

Bsp. 21a:



Bspr. 21b

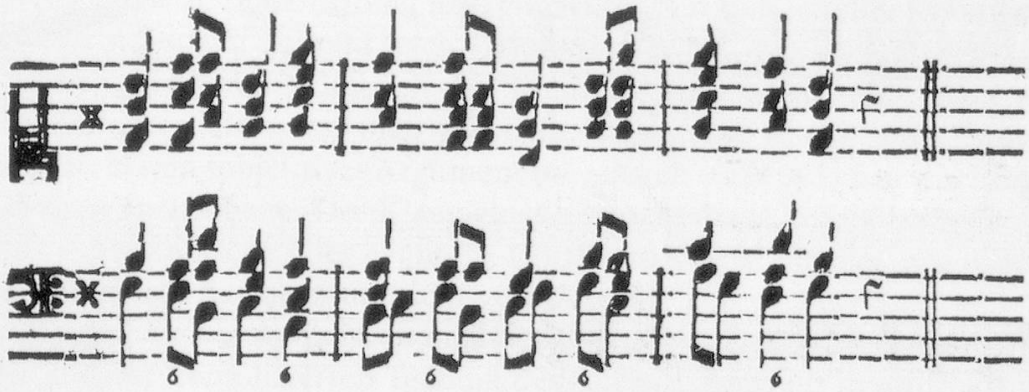


Dieses erste Beispiel kann natürlich vollstimmig gespielt werden, die linke Hand nach Belieben ausfüllend. Die kleinen verzierenden Noten sind schlichte Vertreter der zahlreichen Möglichkeiten von Durchgangstrillern und konsonanten wie dissonanten Durchgangsnoten, die zuallererst Heinichen und Geminiani beschrieben:

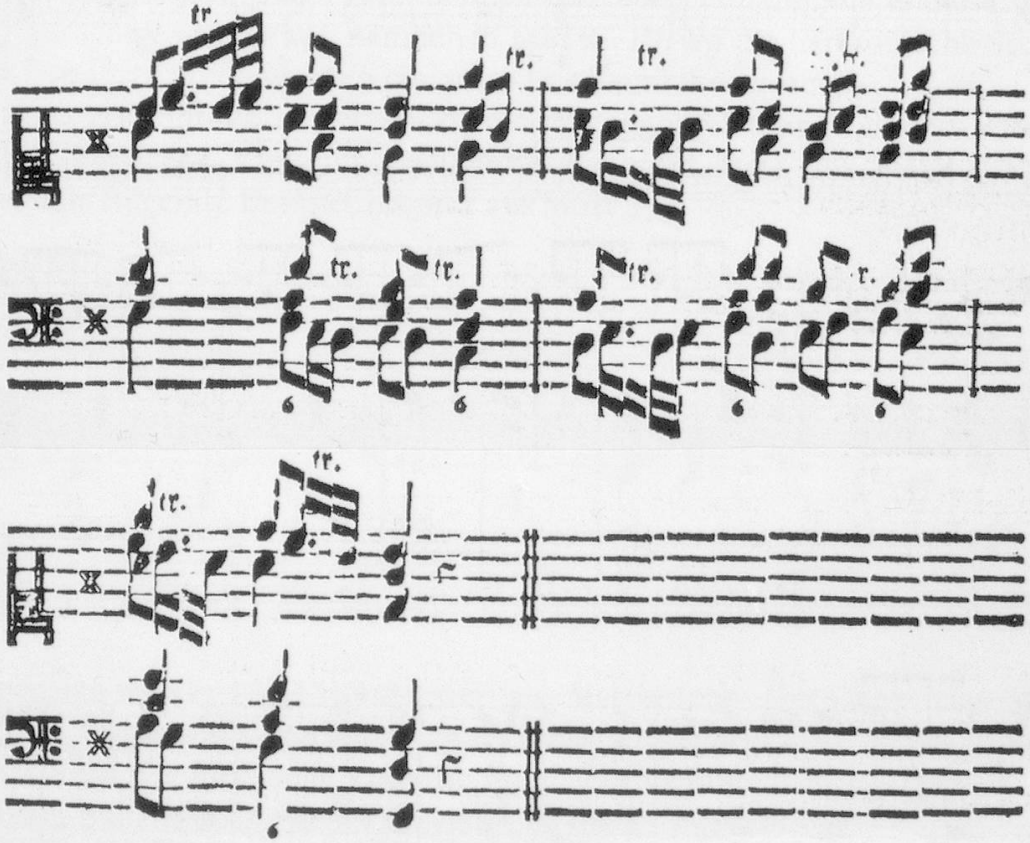
[15] Vergleiche beispielsweise Gasparini, Anfang des Kapitels X, 85 und Heinichen, Kapitel VI, 558–561.

(NB. Es ist mit diesen Exempel nicht die Meynung, daß man in so wenig Tacten keine andere Manier als lauter Trilli anbringen solle: sondern es wird nur kürtzlich gewiesen, auf wie vielerley Arth ohngefehr das Trillo anzubringen sey. Welches auch also von denen Exempeln aller folgenden Manieren zu verstehen ist.)

§. 6. Der Transitus in die 3e ist an sich selbst auf dem Clavier von schlechten Effect. Wird er aber bey etwas langsamen Noten von einem Trillo begleitet, so lautet er viel zierlicher, und kan so wohl in denen Stimmen der rechten Hand, als auch im Basse selbst angebracht werden. Denn statt dieses schlechten Accompagnementes:



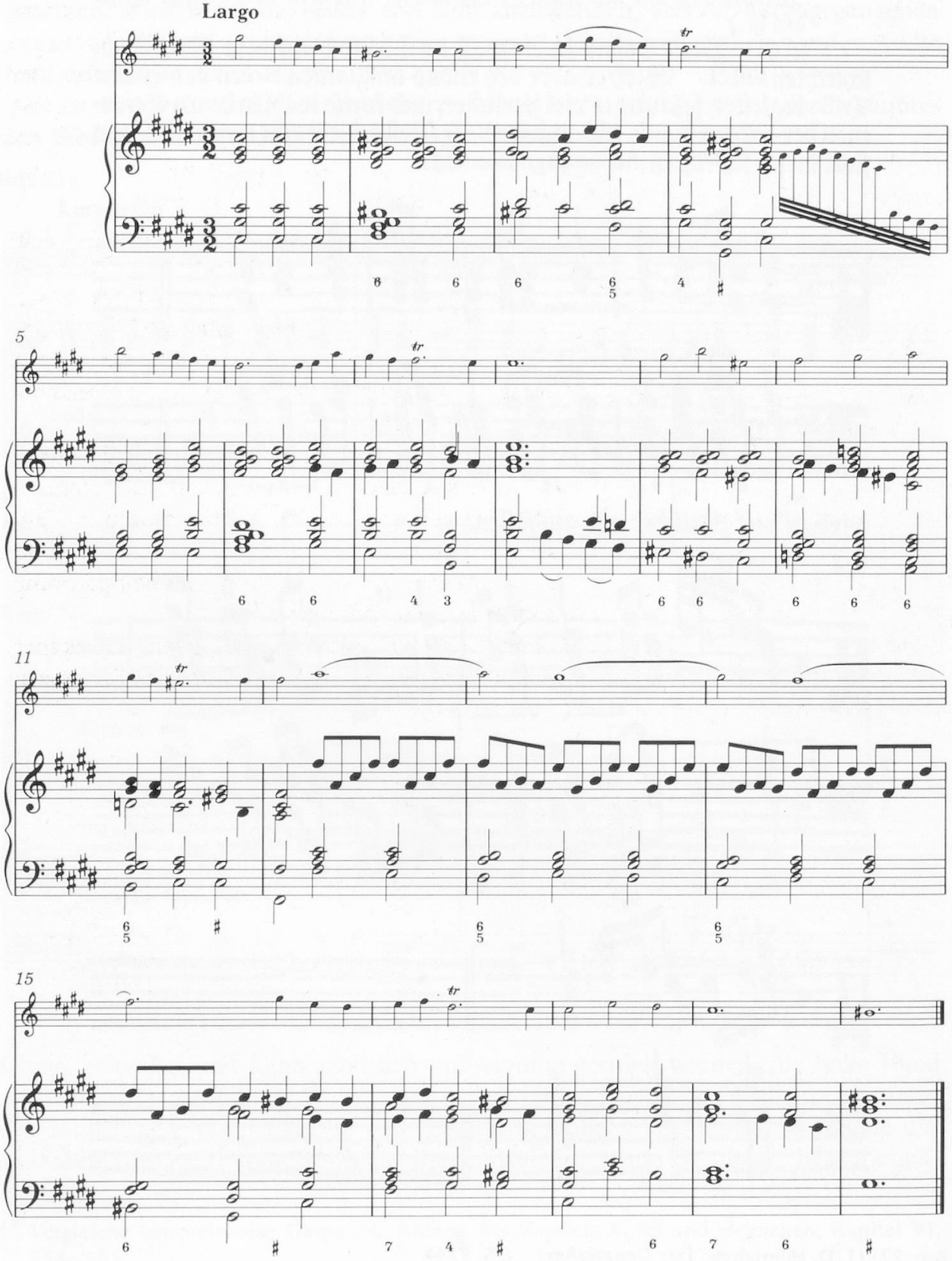
wird es viel zierlicher also ausfallen:



Bsp. 22: (J. D. Heinichen, *Der Generalbass* ..., S. 524).

Eine schöne Gelegenheit für den wirklich vollstimmigen Stil bietet sich im 3. Satz der Violinsonate in E-dur:

Bsp. 23:

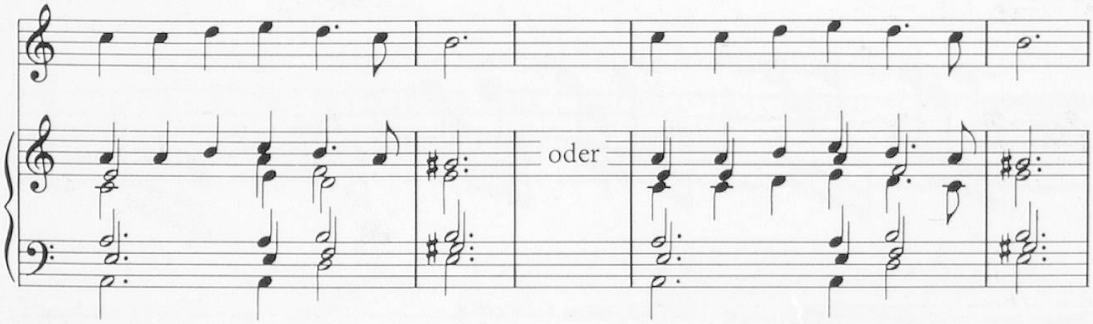


In Verbindung mit solch vollstimmigem Spiel in einem langsamen Satz wie diesem taucht die Frage auf, ob die italienische Regel, stark dissonante Acciaccaturen einzufügen, auf Händels Musik anwendbar ist. Es kann unmöglich darauf eine endgültige Antwort gegeben werden, doch kann auch kein Zweifel darüber bestehen, daß Händel während seines Aufenthalts in Italien mit Acciaccaturen zutiefst vertraut wurde und daß es vielleicht richtig ist, sie in seinen italienischen Kammerkantaten zu verwenden. Doch in Nordeuropa waren sie gerade der Bestandteil des italienischen Stils, der nicht von allen bereitwillig aufgenommen wurde. Selbst wenn Heinichen Gasparinis Kapitel „über Acciaccaturen" zitierte, mochte Mattheson sie nicht[16], und sie sind auch in Händels eigenen Kompositionen für Tasteninstrumente nicht zu finden. Spielt man einen Großteil Händelscher Kompositionen durch, dabei Ausschau haltend nach Gelegenheiten für den Einsatz von Acciaccaturen, so bekomme zumindest ich den Eindruck, daß sie sich der Hand nicht so natürlich darbieten als wenn man wirkliche italienische Musik spielt (was selbstverständlich ein rein subjektives Argument ist!). Auch stellt sich hier die Frage nach dem richtigen Instrument. Der Klang eines normalerweise in England gebrauchten Cembalos – holländische oder englische Instrumente – ist für alles, was dissonanter ist als die simpelste Acciaccatur, nicht von Vorteil.

Aus Gründen des Umfangs ist es nicht möglich, hier eine befriedigende Beschreibung der äußerst komplizierten Technik des Acciaccaturspiels in wahrhaft italienischer Manier zu geben; und da ich davon überzeugt bin, daß Acciaccaturen in Händels Musik nur sehr sparsam gebraucht werden sollten, nahm ich in diese Verwirklichung nur einige wenige auf, nämlich in Takt 9–10, wo die harmonische Spannung groß ist. An ihrer Stelle wurden einige andere Techniken gezeigt:

Ein Solo gelegentlich in Terzen- oder Sextenparallelen zu begleiten, wie es hier (Bsp. 23) in einigen Viertelnoten-Figuren geschieht, wird von vielen Verfassern erwähnt; das folgende Beispiel stammt aus MSR 1:

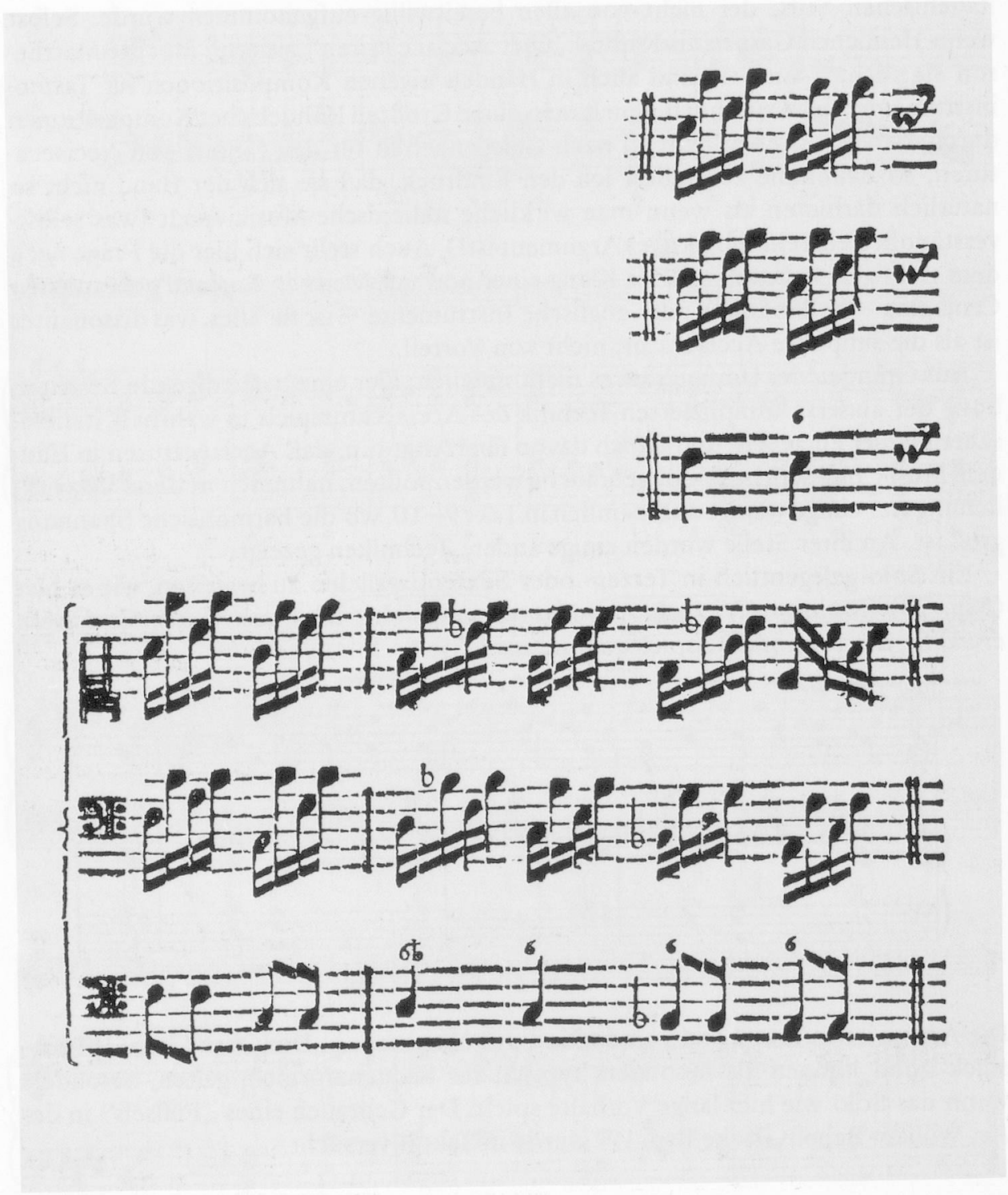
Bsp. 24:



Die Arpeggien in Takt 12–15 sind zitiert aus Matthesons „Der Ober-Classe II Probstück" und können als besonders typisch für Sequenzformeln gelten, besonders wenn das Solo wie hier lange Vorhalte spielt. Der Gebrauch eines „Füllsels" in der Art William Babells (siehe Bsp. 19) wurde in Takt 4 versucht.

[16] *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg 1739, 120.

Doppelarpeggien, an denen beide Hände gleichzeitig beteiligt sind, lassen sich ebenfalls finden.



Bsp. 25: (J. D. Heinichen, *Der Generalbass* ..., S. 571).

In Händels a-moll Sonate für Blockflöte kann davon gut Gebrauch gemacht werden; dort hat Händel die Diminution des Basses schon ausgeführt, so daß wir in der rechten Hand bloß dasselbe tun müssen, um das meiste aus dem dramatischen Effekt dieses Stückes herauszuholen. (Version 1 für den ersten Durchgang, Version 2 für die Wiederholung).

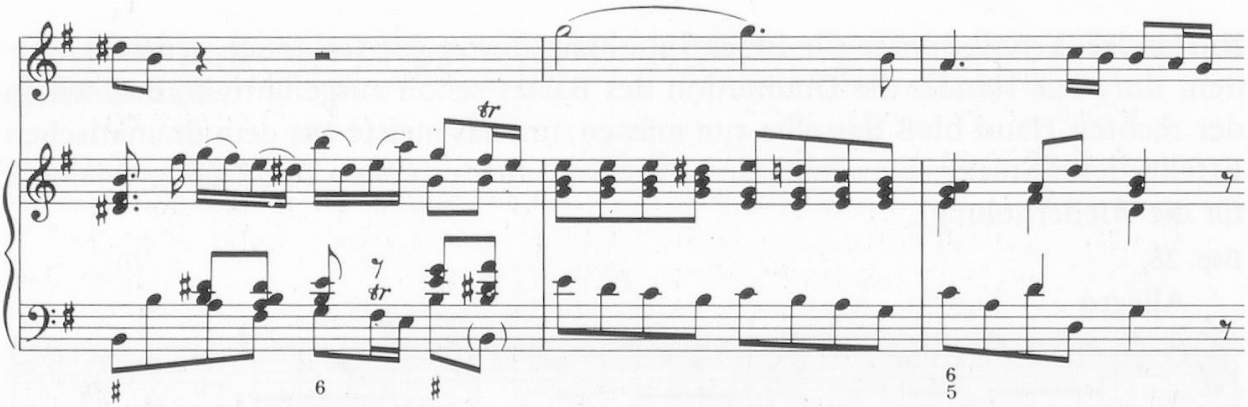
Bsp. 26:

Allegro

Nach solchem Aufruhr lassen Sie uns zur Ruhe kommen, indem wir den Anfang der Sonate in e-moll für Traverso und Continuo betrachten (Oboensonate in c-moll), die eine Menge interessanter Probleme aufweist.

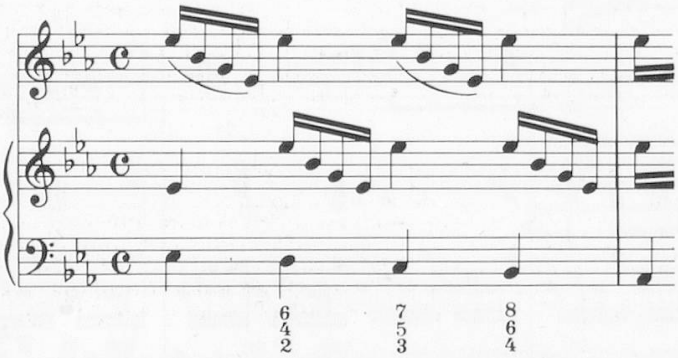
Besp. 27:

Adagio



Als erstes muß entschieden werden, wie der allererste Takt zu harmonisieren ist. Der Baß selbst ist von Corelli gestohlen, doch verläuft in seinen Beispielen die Solostimme anders, so daß uns die Tonelli-Realisationen leider kaum weiterhelfen. Doch die Idee einer ostinaten Harmonie über einer schrittweise fallenden Baßlinie ist in Corellis Musik gebräuchlich, wie beispielsweise zu Ende des langsamen Satzes des Concerto grosso Nr. 8:

Bsp. 28:



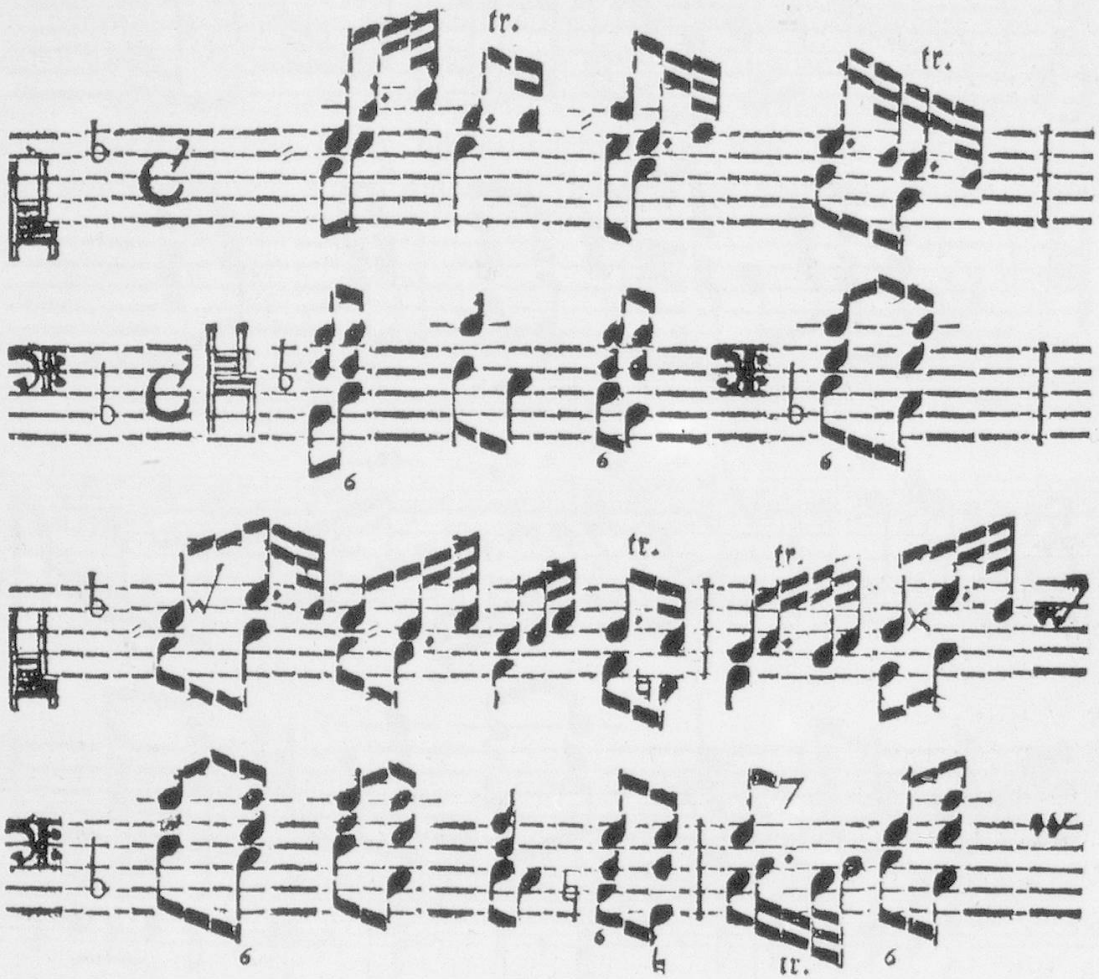
In meiner Verwirklichung habe ich nicht versucht, die inneren Oktavparallelen zwischen den Akkorden Nr. 4 und 5 zu vermeiden. Solange solche Parallelen nicht zwischen den Außenstimmen erschienen, bekümmerten sie die Italiener nicht sonderlich. Was Händel darüber dachte, werden wir vielleicht niemals wissen; J. S. Bach hätte sie sofort ausgemerzt!

In Takt 5 zeige ich eine andere mögliche Lösung, die hinführt zur Modulation nach G-dur. Der übermäßige Dreiklang war über der Baßfortschreitung V–VI recht gebräuchlich, wurde schon bei Muffat detailliert beschrieben[17] und ist auch in MSR 1 zu sehen. Händel, Bach und Telemann verwendeten ihn. In der Sequenzfolge in Takt 2–3 bietet sich eine gute Gelegenheit zu einem kleinen Duett mit dem Solo, während die linke Hand die passenden Akkorde liefert, – so berichten es auch Gasparini, Heinichen und Mattheson.

Wirklich melodisches Solospiel ist in Takt 4 nötig. Dem widmete Gasparini ein ganzes Kapitel, X „Verschiedenste Verzierungsweisen für die Begleitung", und in seinem Kapitel VI „Vom Manierlichen General Bass" sagt Heinichen:

[17] Muffat, a.a.O., S. 67.

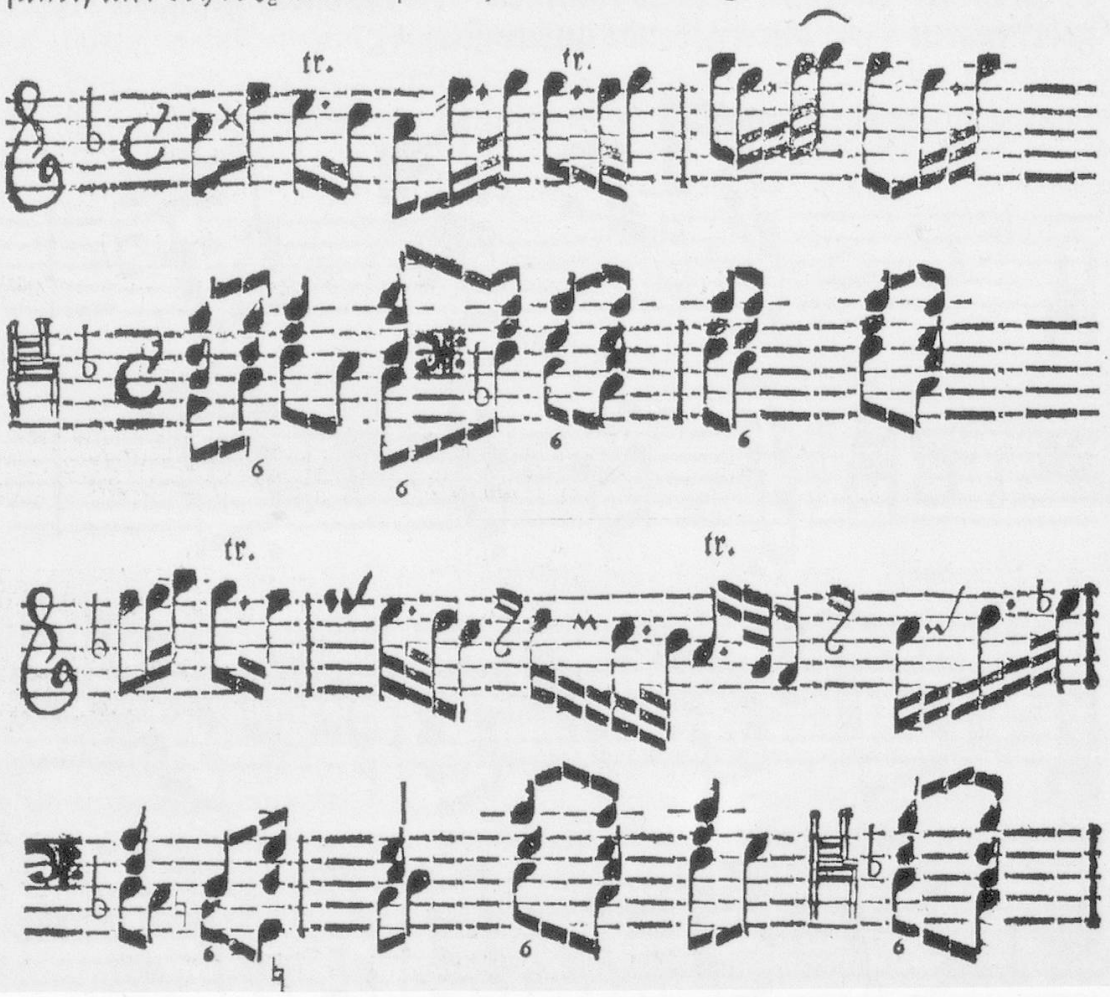
§. 27. Diesen nun abzuhelffen, und der obern Stimme insonderheit eine bessere Tour zu geben, so kan man auf zweyerley Arth verfahren. Nehmlich man vertheilet entweder 1) das Accompagnement in beyde Hände, so daß die rechte Hand meist nur zwey Stimmen führe, und der lincken Hand das übrige 2, 3, stimmige Accompagnement lasse: oder es übernimmet 2) die lincke Hand das vollstimmige Accompagnement gantz alleine, und giebet hierdurch der rechten Hand mehr Beqvehmlichkeit, einen besondern Gesang oder Melodie zum Basse zu erfinden, so gut es unser Einfall, Gusto, und Talent geben will. Wolte man nun das nechst vorhergehende Exempel nach der ersten Arth mit getheilten Accompagnement beyder Hände suchen manierlich zu spielen, so würde es auf folgende Arth viel zierlicher heraus kommen, wie die dabey gefügten bißher gebrauchten Signa durchgehends ausweisen: (g)



(g) Bey diesen Exempel kan man in der obern Stimme die 3te Note des ersten Tactes, und die 6te Note des andern Tactes annoch als eine kleine Manier anmercken, welche sonst superiectio oder der Uberschlag genennet wird, und insonderheit bey absteigender 2de, der Melodie öffters mehr grace giebet.

Bsp. 29: (J. D. Heinichen, *Der Generalbass* ..., S. 544–548).

§. 28. Wolte man aber eben diesen Basſ nach der andern Arth accompagniren, und ſo weit es denen dazu componirten Stimmen nicht Tort thut, in einigen Tacten, oder vielmehr hier zur Probe durchgehends mit der rechten Hand eine beſondere Melodie hören laſſen (wozu inſonderheit die cantablen Solo, und leeren Rittornello der Arien ohne Inſtrumente, die beſte Gelegenheit geben): ſo mag folgendes Accompagnement allhier zur Erläuterung dienen. Wobey noch anzumercken, daß bey dieſer Arth die lincke Hand die vorkommenden tieffen Basſ-Noten lieber eine 8ve höher deſto vollſtimmiger nimmet, damit das Gemurre ſo vieler tieffen Tone dem Gehöre (ſonderlich auf Pſeiffwerck) nicht verdrieſlich fället, und beyde Hände deſto näher an einander geſchloſſen werden (h):



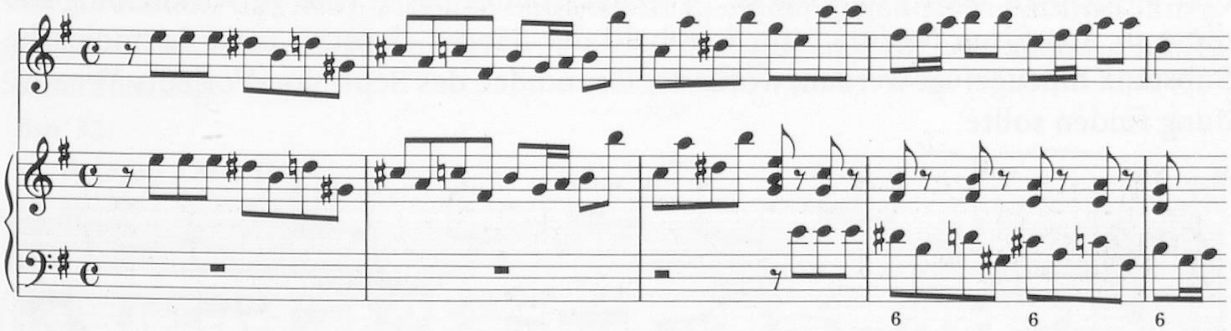
Ich habe mich nicht darum bemüht, Heinichens Melodiestil einzufangen, sondern eher eine typische Händelsche Melodielinie zu zeigen. Zu Beginn des 2. Satzes der e-moll Sonate stellt die Solostimme das Fugenthema unbegleitet vor. Für solche gewiß recht gewöhnlichen Fälle geben alle Quellen, Traktate sowie ausgeschriebene Realisationen dieselbe Regel: Der Continuospieler muß das Solo im Unisono verdoppeln!

Um nur einige wenige Beispiele anzuführen: Alessandro Poglietti statuiert in seinem *Compendium oder Kurtzer Begriff* ... (1676): „Dis ist die Manier, wie man die Fugen soll schlagen. N.B. so lang das Subjectum anfangs gehet, soll man mit ainem Finger allein schlagen ...[18]

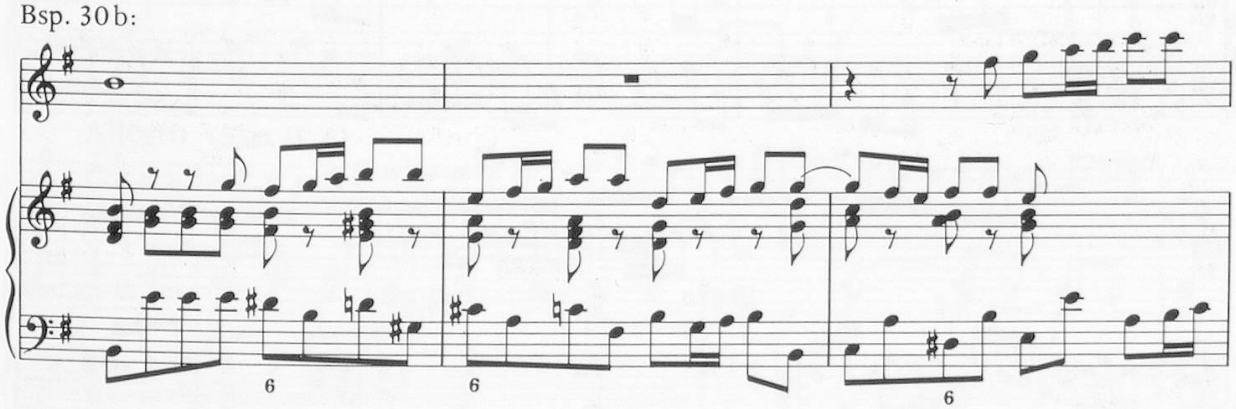
Das findet ein genaues Echo bei Heinichen, der ebenfalls eine schöne Fuge vollständig mit ausgesetztem Generalbaß in den Tenor- und Baß-Einsätzen des Themas ausschreibt, bei denen die Baßeinsätze immer mit Oktaven in der linken Hand gespielt werden.[19]

Alle derartigen Fälle von fugierten oder imitatorischen Anfängen, selbst wenn es nur ein kurzes Motiv betrifft, sind in den Tonelli-Realisationen von Corellis op. V auf solche Weise behandelt, und dies ist auch in der Albinoni-Sonate der Fall, die von H. N. Gerber unter Bachs Oberaufsicht (siehe Bsp. 34b weiter unten) ausgesetzt wurde. Deshalb sollte die e-moll-Fuge gewiß folgendermaßen beginnen:

Bsp. 30a:



Bsp. 30b:



[18] zitiert unter 6), S. 11.
[19] S. 515–520.

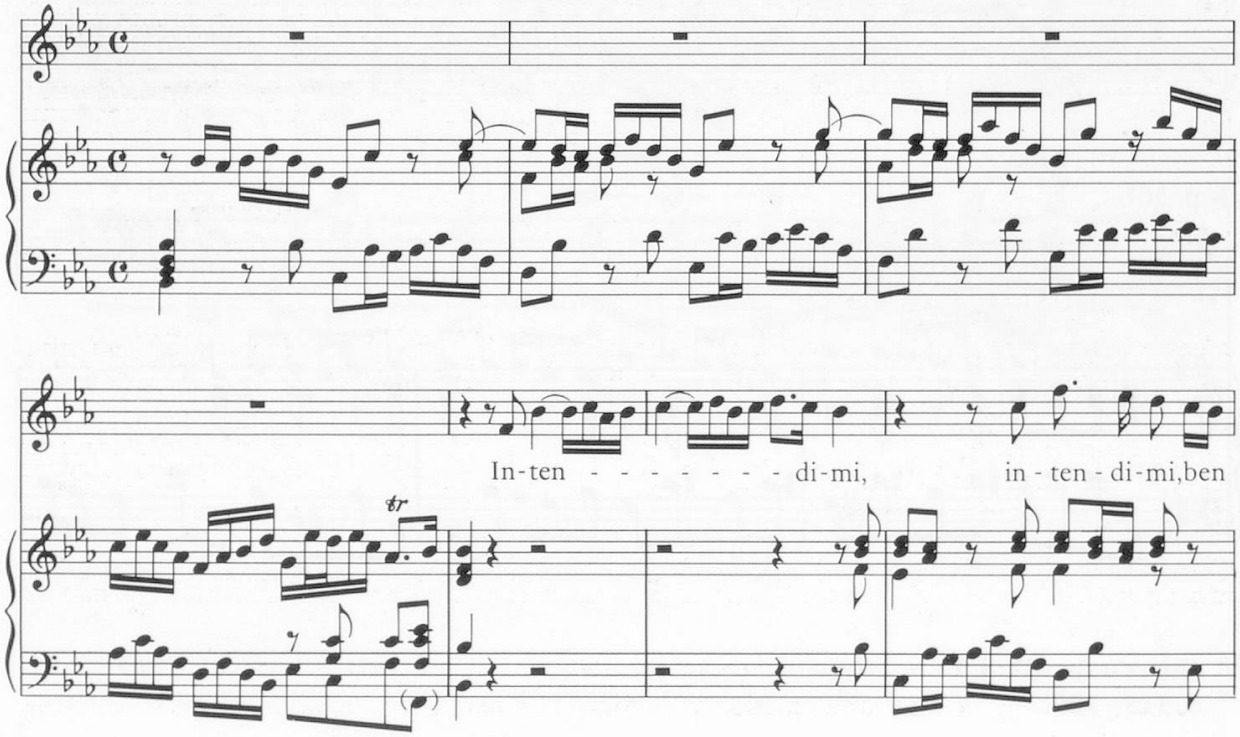
Die Verwirklichung des Baß-Stimmeneinsatzes ist schlicht gehalten und ausnahmsweise dreistimmig, was möglich ist, wenn der Baß sehr hoch liegt. Ich bin nicht ganz davon überzeugt, daß dies die richtigen Harmonien sind. In Takt 18 hat der Baß ein kleines Solo mit dem Thema, zu dem man ganz eindeutig den Kontrapunkt aus Takt 4 spielen sollte (Realisation b). Hier verwandte ich eine Harmonisierung mit einer Quintsequenz, die von Händel in Takt 14–15 eingeführt wurde.

Lassen Sie uns diese kleinen Versuchsansätze über das, was Händel möglicherweise gespielt hätte, beschließen mit der Verwirklichung des Continuo-Ritornells in der ersten Aria der Kantate Nr. 14 *Dolce mio ben.*

Der Baß ist durchgehend unbeziffert, wie das so oft auf italienische Kantaten zutrifft, nicht nur bei Händel, sondern auch bei A. Scarlatti und anderen. Daß dem so ist, stimmt nachdenklich, finden sich doch in solchen italienischen Kantaten Musterbeispiele der wildesten und kompliziertesten Harmonik innerhalb der gesamten Barockmusik. Ein tiefgreifendes Wissen um die Möglichkeiten barocker Harmonik ist grundlegende Voraussetzung, um dieser Musik voll gerecht zu werden, und oft ist auch kontrapunktisches Geschick vonnöten, sollen wir den Hinweisen auf imitatorische Realisierung Glauben schenken, die da und dort in A. Scarlattis Kantaten erscheinen.

Ein Motiv wie das folgende verlangt eindeutig nach einer imitatorischen Behandlung, und es kommt einem – vor allem, wenn man Matthesons 24 „Mittel-Classe" und 24 „Ober-Classe Prob-Stücke" durchgearbeitet hat – eine Verwirklichung wie diese in den Sinn. Natürlich muß, sobald der Sänger einsetzt, mehr harmonische Substanz hinzugefügt werden, wofür die Grundidee des Sept-Non-Vorhalts Verwendung finden sollte.

Bsp. 31:

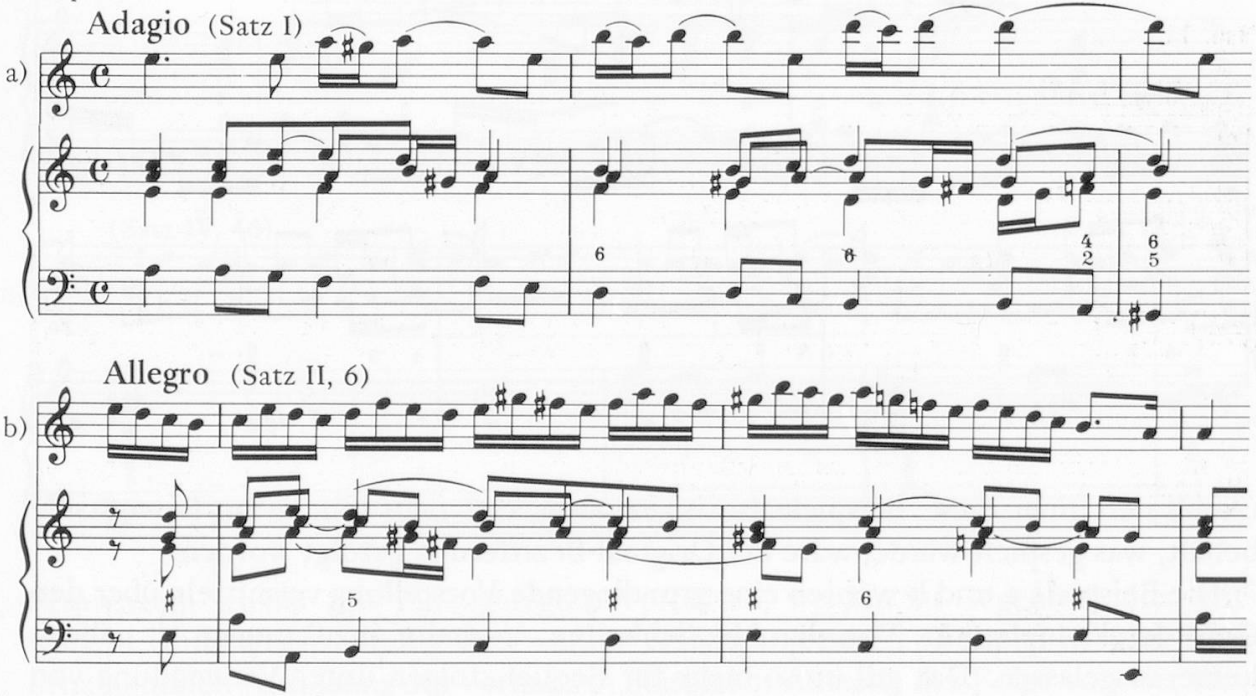


Für einen ersten Einstieg in die Welt des Johann Sebastian Bachschen Generalbaß-Spiels kann man nichts Besseres finden als die Quellen seines eigenen Unterrichtens. Wie schon erwähnt, setzte einer seiner Schüler, H. N. Gerber, eine vollständige Sonate von Albinoni aus, während er in den Jahren 1724 bis 1727 bei Bach studierte. Diese Realisierung wurde uns mit Bachs Korrekturen überliefert. Durch diese einzigartige Quelle erhalten wir die Möglichkeit, Einblick in die „Werkstatt" zu gewinnen – und was wir dort lernen können, ist gewiß erstaunlich. Es ist natürlich nicht möglich, hier die ganze Sonate abzudrucken, doch werden einige der wichtigsten Details gezeigt.[20]

Als erstes ist zu beobachten, daß die gesamte Harmonisierung streng vierstimmig verläuft. Das bestätigt, was C. P. E. Bach und andere über Johann Sebastians Lehren berichten. Die vierstimmige Satzweise könnte ebensowohl bedeuten, das Stück sei für Orgel gedacht. Diese Vermutung wird gestützt durch das Vorhandensein vieler Bindungen und Haltetöne, die auf dem Cembalo nicht zur Wirkung kämen, und über die Telemann und Heinichen die Ansicht äußerten (siehe Bsp. 7), sie sollten auf diesem Instrument in wiederholt angeschlagene Akkorde aufgelöst werden. Spielt man die Gerber-Realisierung auf dem Cembalo, so ist diesem Rat Folge zu leisten, da anderenfalls die vielen Dissonanzen, die auf der Orgel klar hervortreten, zu sehr abgeschwächt würden.

Die vielleicht auffälligste Eigenart dieser Realisierung ist der Grad der harmonischen Freiheit, die hauptsächlich zutage tritt in einem ungeheuren Ausmaß hinzugefügter Dissonanzen, verbunden mit einer strengen und oft auffallend schönen Stimmführung.

Bsp. 32:



[20] H. N. Gerbers Realisierung wurde abgedruckt in Philipp Spittas *Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, Leipzig [4]1930, 913–950 und existiert außerdem in einer Ausgabe Edition Peters, Nr. 9044.

(Satz II, 30)

c)

(Satz II, 13)

d)

(Satz I, 5)

e)

(Satz I, 14)

f)

(Analysiert man diese Beispiele, so ist es nötig, daß man ständig im Bewußtsein behält, was gespielt würde, wäre der Original-Bezifferung gefolgt worden.)

Die Beispiele a und b werden eine grundlegende Vorstellung vermitteln über den Grad der Komplexität. Von den Möglichkeiten, Vorhalte anzubringen, ist nahezu keine ausgelassen. Das gilt umso mehr für Sequenzfolgen unter Verwendung von Septime und None, wie in Beispiel c und d zu sehen ist. Beispiel e zeigt die Übereinanderschichtung einer dominantischen Septime über einer Tonika, hier als Durch-

gang, aber in Beispiel f auf dem Schlag als Teil einer Sequenzfolge. Es ist bemerkenswert, daß dies über der Bezifferung 4–3 geschieht; achten Sie außerdem auf die Terzenparallelen zur Solostimme, die in dieser Realisierung als Sexten ausgespielt werden, genau wie im Beispiel aus MSR 1 (siehe Bsp. 24)

Adagio (Satz III, 17) Bsp. 33:

a)

Allegro (Satz IV, 66)

b)

(Satz I, 10)

c)

(Satz IV, 46)

d)

Sequenzen, wieder mit hinzugefügten Vorhalten, werden zu Gegenmelodien entwickelt, unter Verwendung dissonanter Durchgangsnoten (Beispiel a) und einer ornamentalen Auflösung des Vorhalts in Beispiel b. Anstelle der Folge von vier kleinen Einzelgruppen wurde Beispiel b in eine längere gesangliche Linie umgeformt. Beispiel c zeigt eine der Korrekturen Bachs. Das hübsche kleine „Füllsel", bestehend

aus melodischen Umkehrungen des e-moll-Dreiklangs, ist von ihm hinzugefügt. Wieder wird aus zwei kürzeren eine längere Phrase. Offensichtlich begriff Gerber diese Idee, denn im 4. Satz zitierte er sie fast originalgetreu, Beispiel d. Beachten Sie, daß die Beispiele b, c und d über Pausen im bezifferten Baß eine Begleitung bringen. Dies ist bei Tonelli sehr gebräuchlich und läßt sich auch bei Telemann finden, wofür die Arie Nr. 47 ein gutes Beispiel liefert.

Bsp. 34:

(Satz III, Schluß)

a)

(Satz II, Beginn von Teil 2)

b)

(Satz II, Schluß von Teil 1)

c)

Eine weitere der Bachschen Korrekturen wird in Beispiel a gezeigt, wo er die Tenorstimme den Sopran imitieren läßt und so höchst elegant zur korrekten Terzverdopplung im Trugschluß gelangt. Im Zusammenhang mit den Imitationen steht Beispiel b, das die zwei imitatorischen Einsätze im Allegro zeigt, wo die vorliegende Realisierung, wie oben in Beispiel 30 besprochen, das Solo im Unisono verdoppelt. Dasselbe geschieht im 1. Takt des 3. Satzes.

Mehrere der zitierten Beispiele verdeutlichen, daß Gerber/Bach keine hohen Lagen scheuten. Beispiel c enthält allerdings eine Kadenz, die – fürchte ich – heutzutage korrigiert worden wäre.

Der nächste Schritt führt uns von Bachs Lehrweise zu seiner eigenen Praxis, wie sie in einzelnen Abschnitten seiner Sonaten mit obligatem Cembalo zu erleben ist.

Es wird immer eine offene Frage sein, in welchem Maße ein Teil eines Obligato als ausgeschriebener Continuo betrachtet werden kann. Die Antwort wird lauten: Man muß im Hinblick auf Techniken analysieren, die in anderen Quellen als Generalbaßverwirklichungen auftreten. Diesbezügliche Möglichkeiten scheinen sich im Verlauf der oben geführten Diskussion des italienisch-deutschen Stils beträchtlich erweitert zu haben.

Auf eine schlichte vierstimmige, akkordische Setzweise trifft man in der Eröffnung der Gigue aus der h-moll-Sonate für Traverso und obligates Cembalo (Beispiel a).

Bsp. 35:

a)

b)

Ich se - tze kühn-lich diß hin - zu: ein gei - zi - ger und ein fi - lu

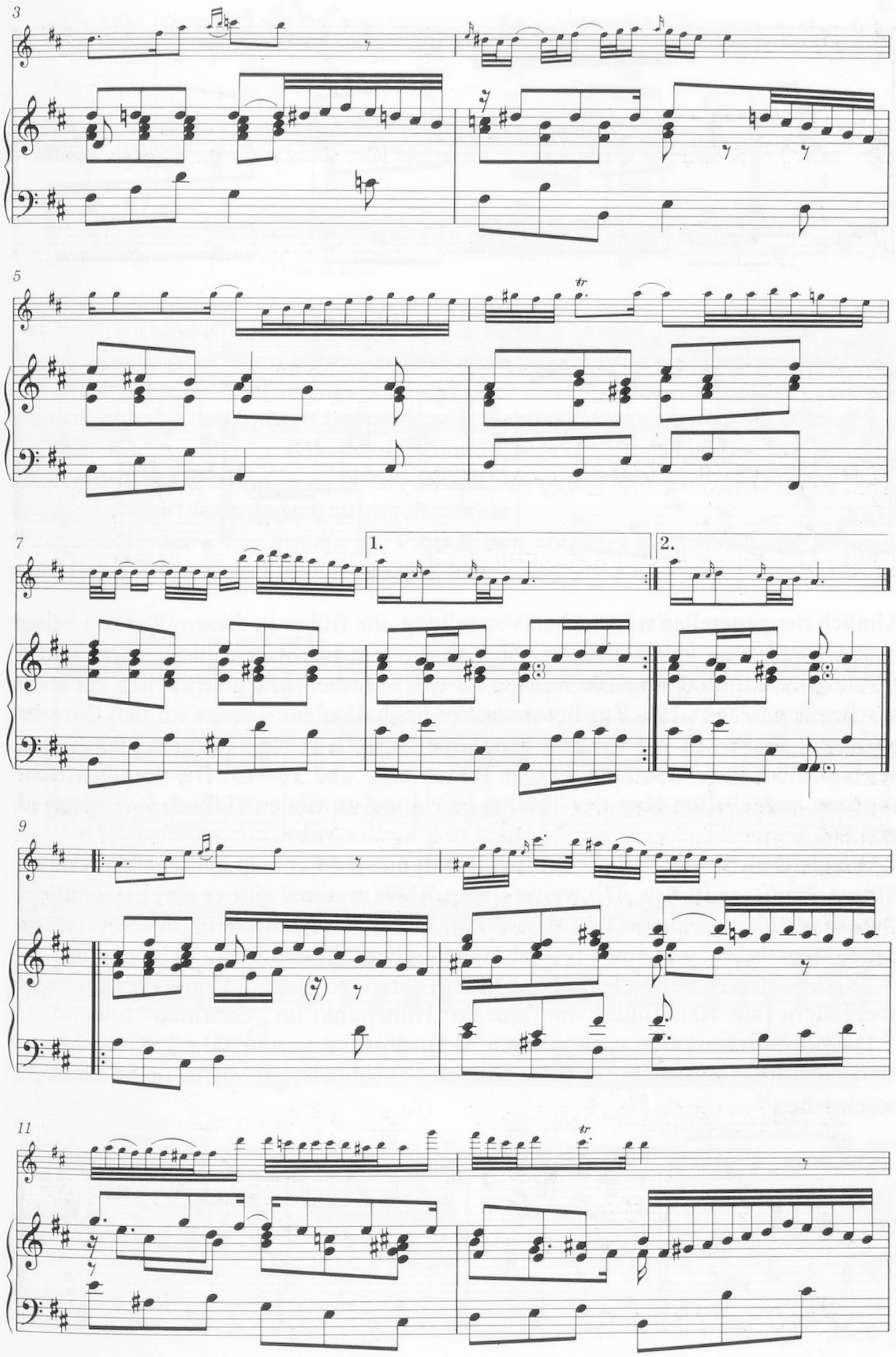
stehn nach der treu ge - part bey - sam - men. - men.

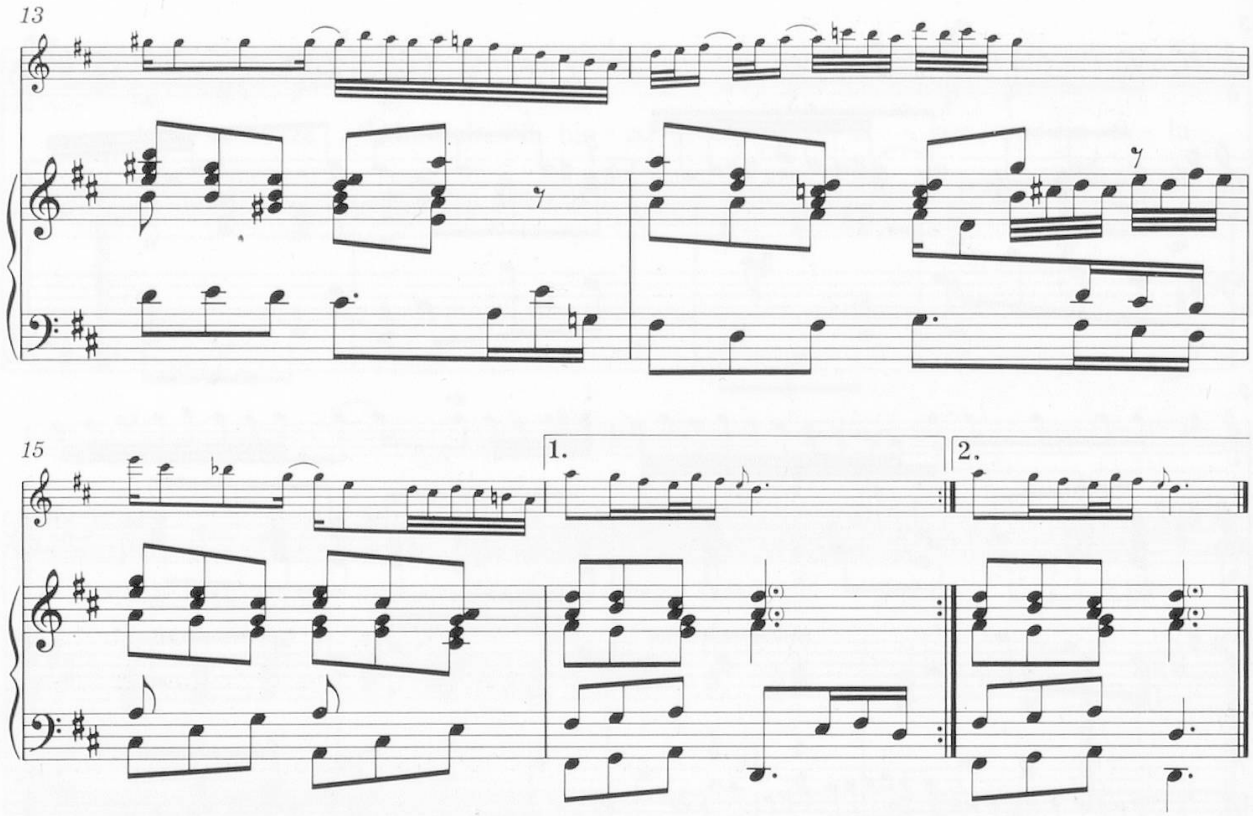
Dieses Beispiel bestätigt eindeutig das, was in Gerbers Realisierung zu sehen war. Die Stimmführung ist ganz exquisit, und durch die unablässige Beachtung des Prinzips der Gegenbewegung zwischen Sopran und Baß wird der Sopran selbst zu einer vortrefflichen Gegenmelodie. Wieder gibt es Akkorde in hoher Lage, die sich während der ersten zwei Takte dauernd in Bereichen oberhalb der Solostimme bewegen. Beispiel b gibt zum Vergleich eine Realisierung von Telemann, die einige derselben Charakteristika aufweist, obwohl es viel einfältigere Musik ist.

Das ebenfalls der h-moll Sonate entnommene Largo e dolce enthält eine solche Fülle von Informationen, daß es zur gründlichen Diskussion hier vollständig abgedruckt sei.

Bsp. 36:

Largo e dolce


3
5
tr
7
1.
2.
9
11
tr



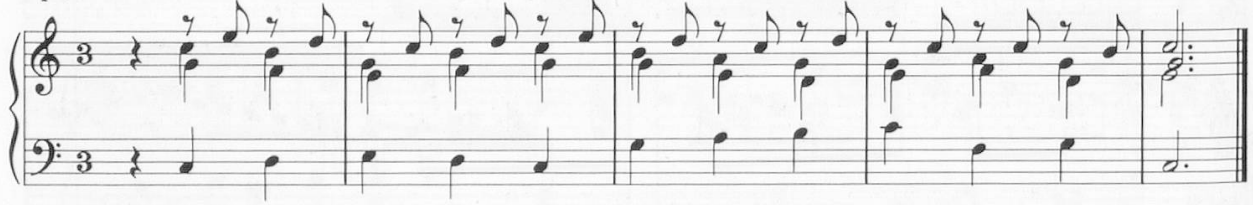
Ähnlich der generellen stilistischen Vorstellung, die früher in diesem Aufsatz belegt wurde, werden zu jedem Baßton volle Akkorde angeschlagen, die in ihrer Textur gemäßigt vollstimmig sind: nie weniger als vier Stimmen, und gelegentlich auf sechs anschwellend (Takt 10). Zur Betonung der Schlußkadenz werden im Baß Oktaven gebraucht (Takt 16). Wieder gibt es schöne Gegenbewegung zwischen den Akkorden und dem Baß, besonders in den Takten 6–7 und 13–15. Die dominantische Septime, vorgehalten über der Tonika, ist viermal zu finden (Takt 3, 9 verziert, 13 und 14).

(Vergleichen Sie die Kadenz der dem Komponisten nur zugeschriebenen Kantate *Amore Traditore* in Bsp. 37b weiter unten.) Nur zweimal gibt es eine gewöhnliche Quint-Quart-Verbindung (Takt 8 und 10), in Takt 10 gleichzeitig mit der Terz in der Flötenstimme, was einen typisch italienischen „Zusammenprall" darstellt.

Es gibt mehrere Beispiele für hohe Lagen, von denen sich die bemerkenswerteste ebenfalls in Takt 10 befindet, dort eine Art Höhepunkt im „Continuo" bildend.

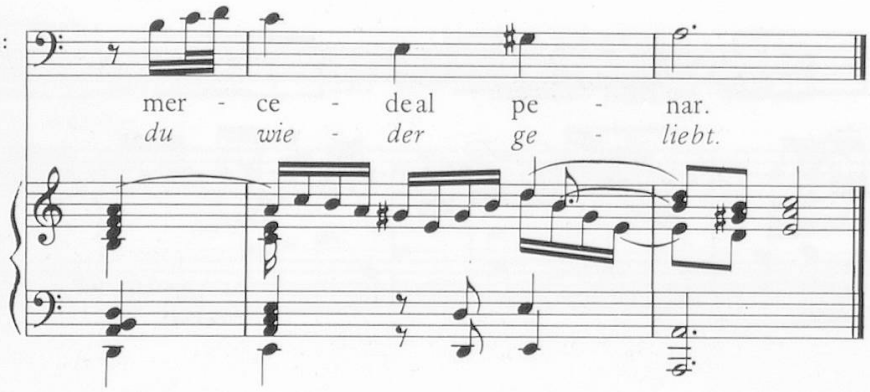
Die hochinteressanten synkopierten Akkordbrechungen in Takt 2, 4 und 11 verdienen gesonderte Beachtung. Genau dieselbe Technik ist bei Michel de St. Lambert beschrieben[21]:

Bsp. 37 a:



[21] S. 62.

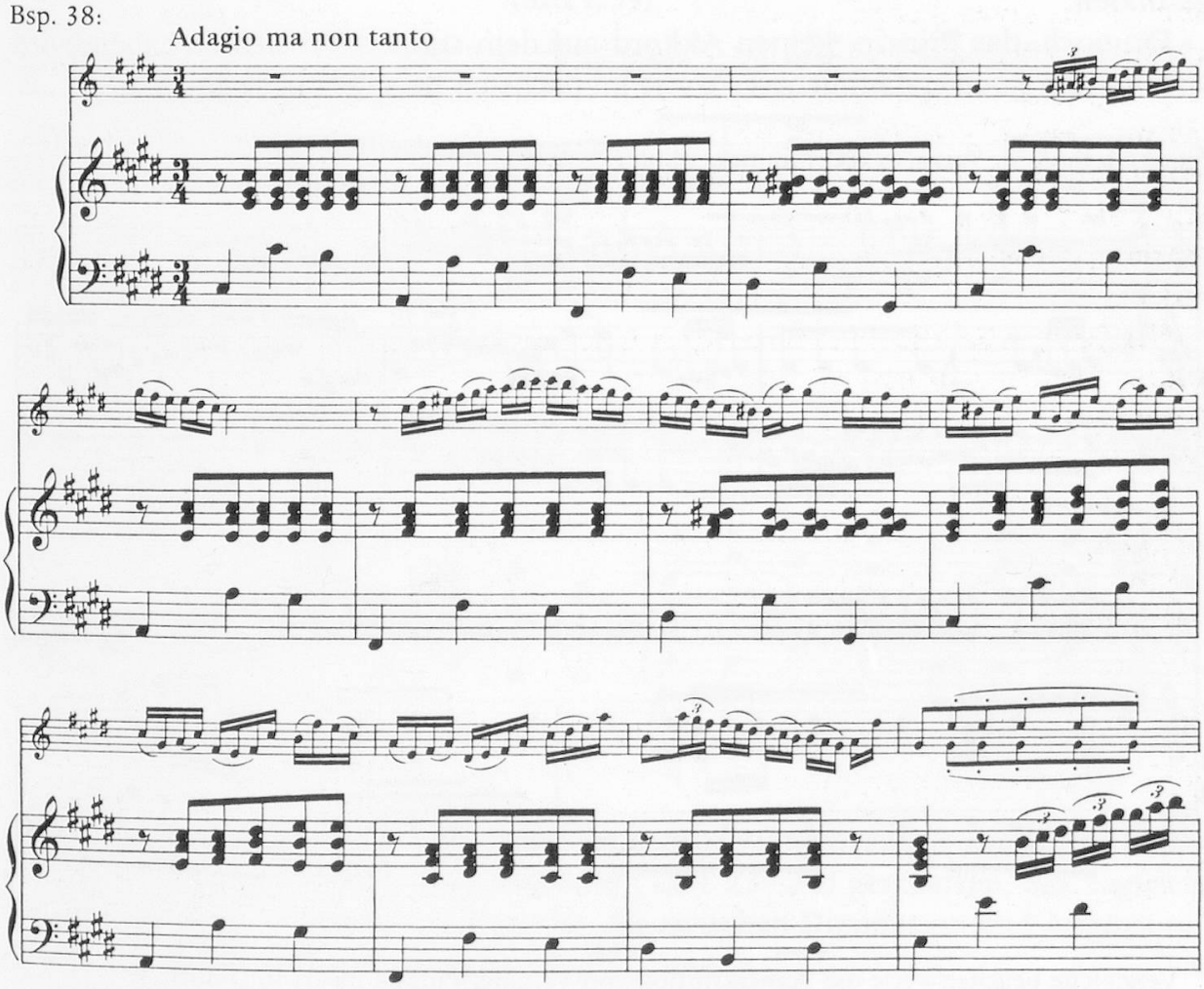
Bsp. 37b:

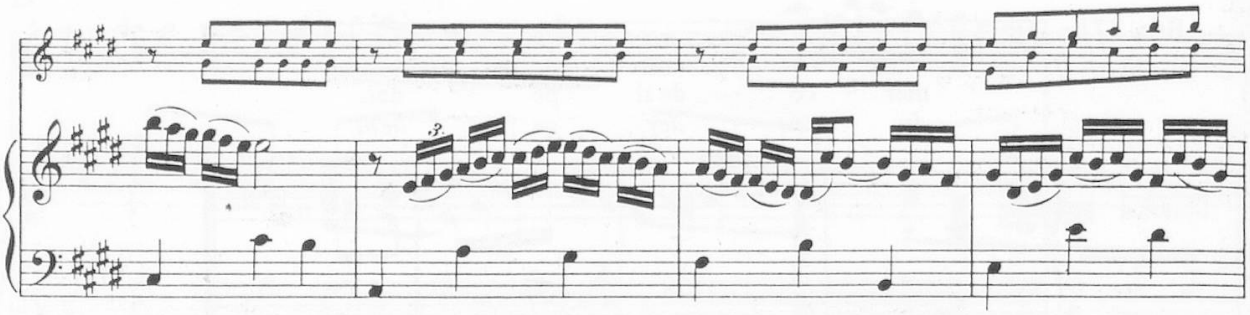


Hat Bach wirklich ein Exemplar von St. Lamberts *Nouveau Traité* ... gesehen? Von Heinichen und Mattheson wissen wir, daß es in Deutschland vorlag. Dem gebrochenen Stil konnte Bach allerdings ebensogut bei den „Pièces Luthées" der französischen Cembalokomponisten begegnet sein. Schließlich benutzt Bach „Füllsel" in der italienischen Manier Babells und Geminianis (siehe Beispiel 18–19), um alle Lücken in der Solostimme zu überbrücken. Die ersten fünf sind Tonleitern, doch in Takt 10 und 14 werden sie ausdrucksstärker.

Im 3. Satz der E-dur Sonate für Violine und obligates Cembalo findet sich ein gutes Beispiel für wiederholte Akkorde:

Bsp. 38:





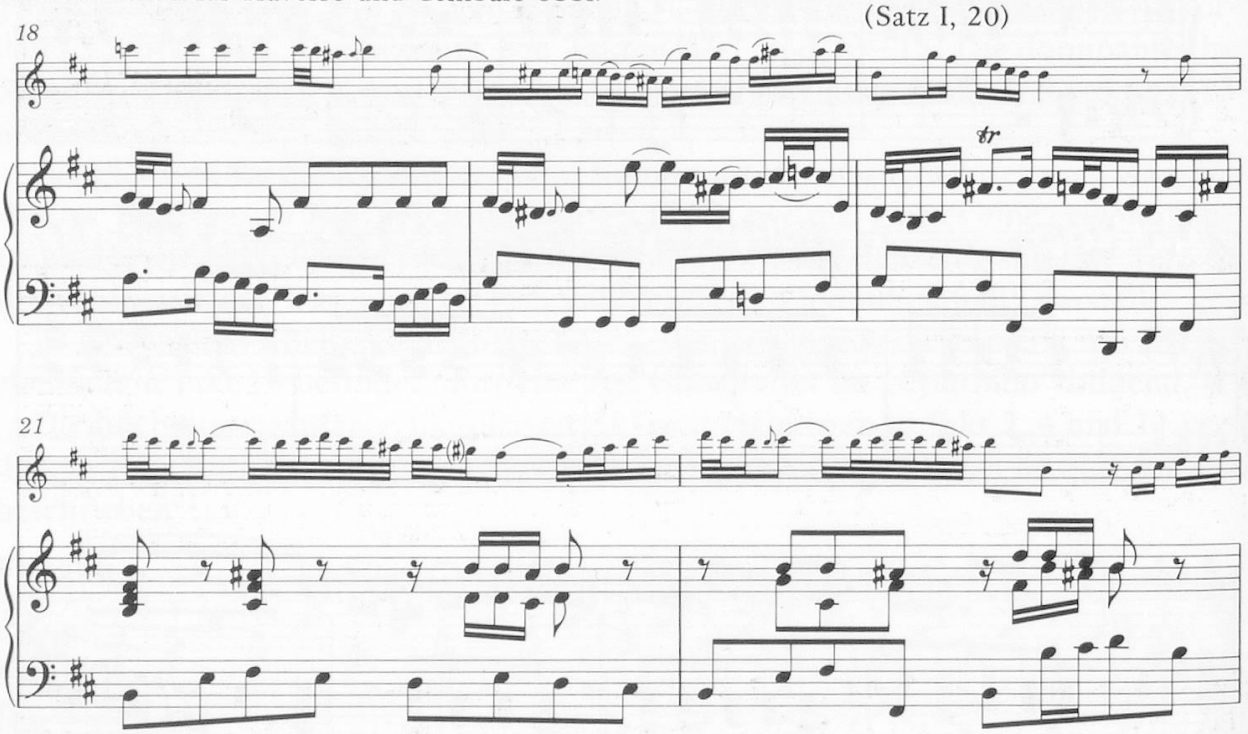
Was neu ist, ist die Achtelpause auf dem ersten Schlag eines jeden Taktes, die auf wunderliche Weise dem Taktschwerpunkt einen größeren Akzent versetzt, als es ein noch so dicker Akkord vermocht hätte, und die dabei zugleich die Musik im Fluß hält.

Die ganze Idee ist durch und durch violinistisch – wie man später aus der Gegenstimme erkennen kann – und war als solche in den Streichorchesterbegleitungen zu den Soli italienischer Konzerte jener Zeit sehr gebräuchlich. Als Bach es unternahm, solche Konzerttransskriptionen für Cembalo anzufertigen, behielt er die wiederholt gespielten Akkorde in der linken Hand bei.[22] Es wäre befremdlich gewesen, hätte diese so bekannte Begleitfigur nicht ihren Weg ins Continuospiel gefunden.

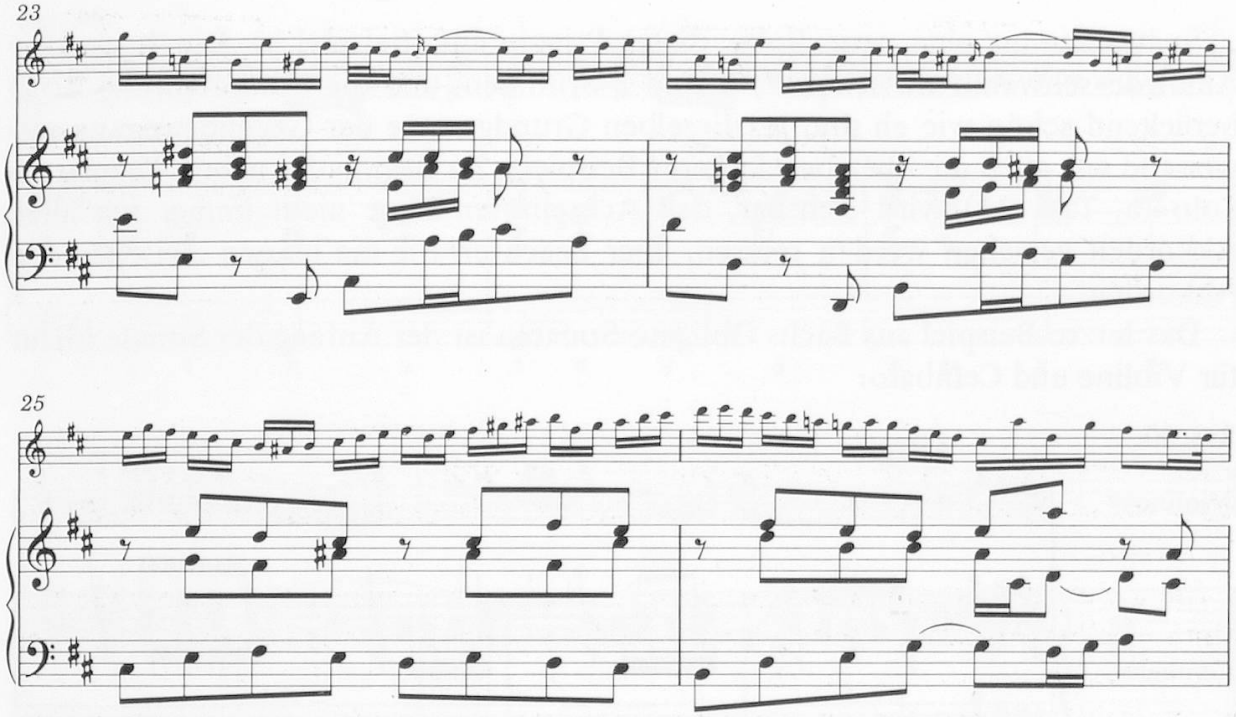
Dennoch, das Prinzip, keinen Akkord auf dem starken Taktteil zu haben, wird von Bach in noch erstaunlicherer Weise im nächsten Beispiel angewandt:

Sonate h-moll für Traverso und Cembalo obbl.

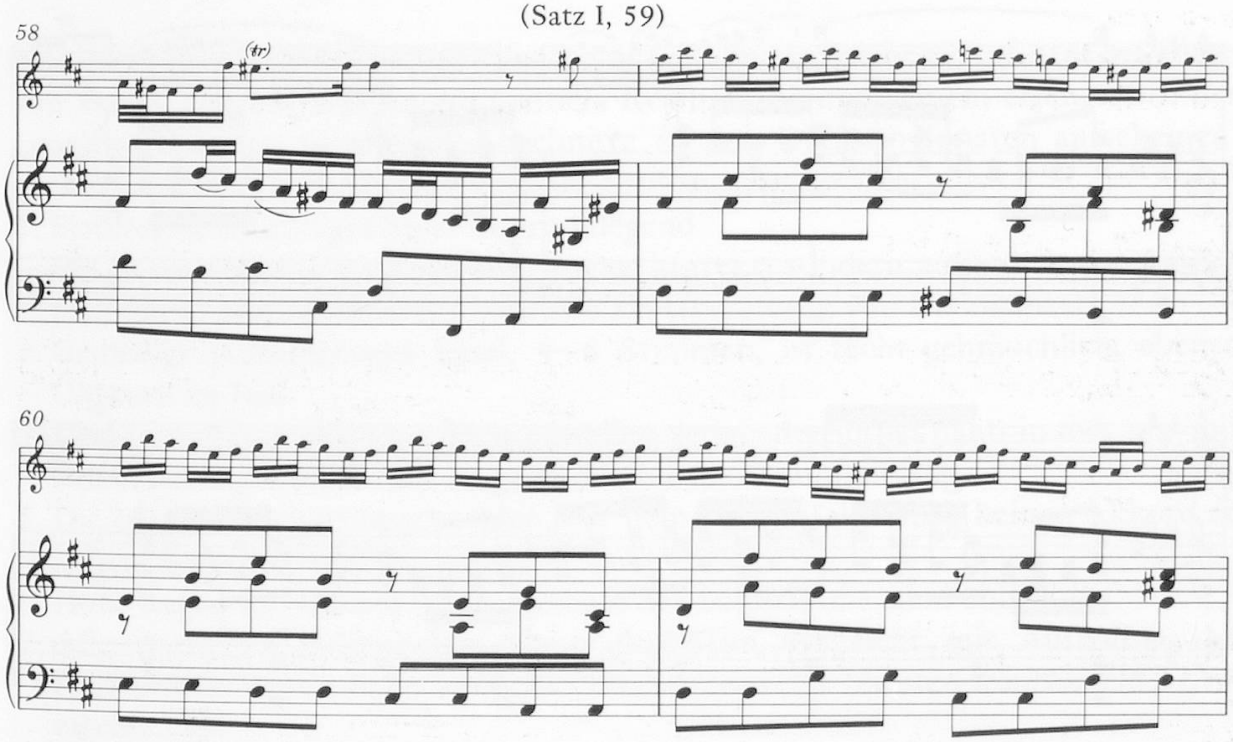
Bsp. 39a:
(Satz I, 20)



[22] Vergleiche beispielsweise die Transskription von Vivaldis Violinkonzert in D-dur.



Bsp. 39b:
(Satz I, 59)

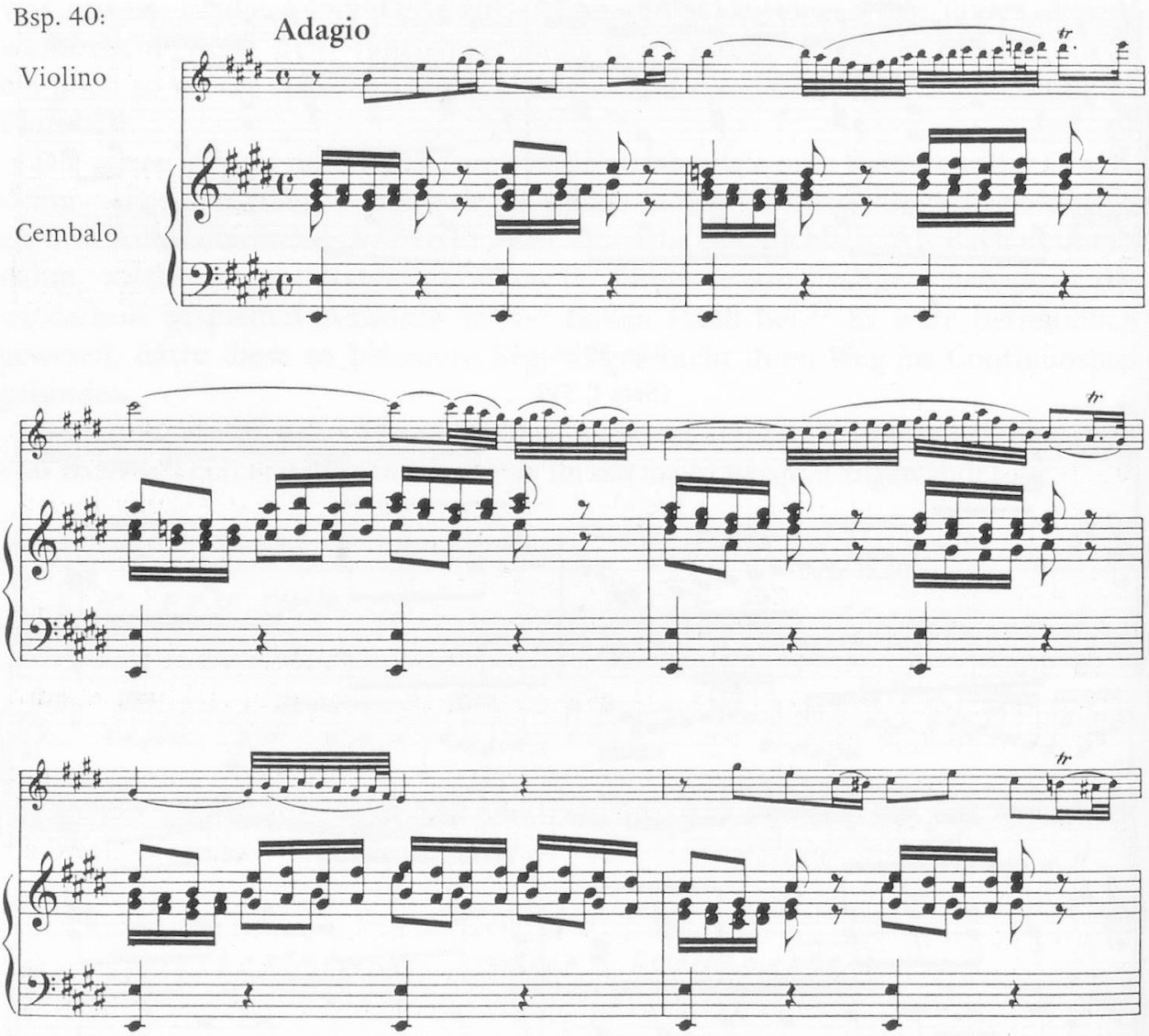


Hier wird ein ganzes Netz von Komplementärrhythmen zuerst zur Solostimme, (Takt 21–22) und dann zu Baß und Solo (Takt 23–24) geschaffen, das zugleich in sich selbst eine rhythmische Figur ist, die zwischen Diminution und Augmentation desselben Gedankens wechselt (und).

Später nimmt eine neue Folge dieses Prinzip auf (Beispiel b). Die Textur der Akkorde schwankt zwischen 5, 4 und 3 Stimmen, und die Stimmführung ist so berückend schön wie eh und je, dieselben Grundgesetze der Gegenbewegung aufweisend wie auch die oben betrachteten Beispiele. Zu Beginn des neuen Themas im Solo (a, Takt 21) wird sichtbar, daß Achtelnoten-Bässe nicht immer mit allen Akkorden versehen werden müssen, aber beachten Sie die Pausen zwischen den Akkorden!

Das letzte Beispiel aus Bachs Obligato-Sonaten ist der Anfang der Sonate E-Dur für Violine und Cembalo:

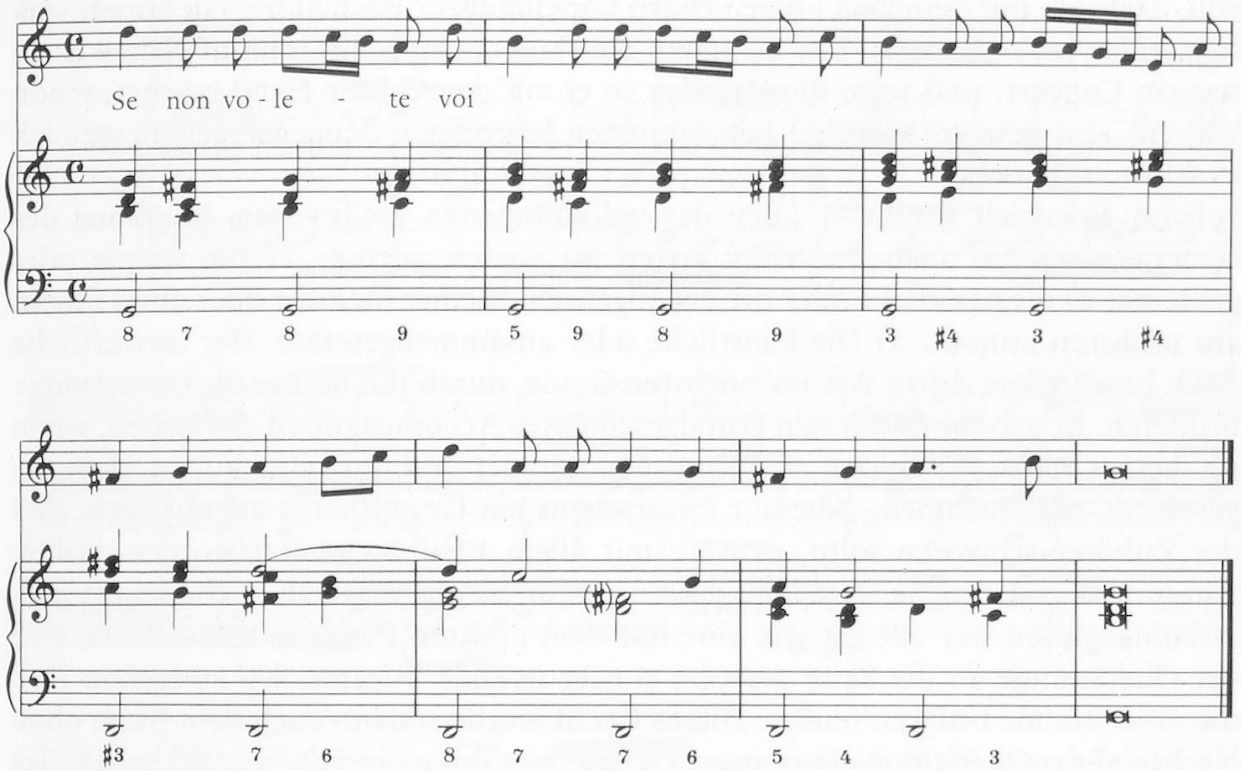
Bsp. 40:



Man könnte sehr wohl bezweifeln, daß das dem Stil des Continuospiels in irgendeiner Weise gleicht, doch hören Sie aufmerksam auf das folgende Beispiel von Poglietti, der erklärt: „Klärere Explication, die Manier zu accompagnieren leichtlich zu begreifen mit villen Dissonanzen in der rechten Handt."[23]

[23] Zitiert unter 6), S. 12.

Bsp. 41:



Und dies wurde beinahe 10 Jahre vor Bachs Geburt geschrieben! Auf der Grundlage von Bachs Lehren, wie sie aus Gerbers Realisierung und seinem eigenen Stil der „ausgeschriebenen Continuo"-Abschnitte in den Obligato-Sonaten aufscheinen, dürfen vielleicht die nachfolgenden Schlüsse gezogen werden:

1. Striktes vierstimmiges Spiel ist grundlegend.
2. Die Stimmführung ist nicht nur immer korrekt, sondern außerdem von großer Schönheit, mit besonderem Interesse am Hinzufügen von Dissonanzen.
3. Gemäßigt vollstimmiges Spiel, 4–6 Stimmen, ist recht gebräuchlich, ebenso Oktaven im Baß.
4. Dreistimmiges Spiel wird auch zuweilen verwendet, doch dann immer nur mit einem außergewöhnlichen Augenmerk auf die Stimmführung.
5. Die besondere rhythmische Idee, auf dem vollen Taktschlag keinen Akkord zu haben, spielt eine gewisse Rolle.
6. Hohe Lagen für Akkorde, oft oberhalb der Solostimme, sind üblich.
7. Alle typischen italienischen Generalbaß-Stile, vielleicht mit Ausnahme der Acciaccatur, waren Bach wohlbekannt, wie auch die meisten französischen Stileigenheiten.

Diesen Schlußfolgerungen können die zwei wichtigsten zeitgenössischen Beschreibungen von Bachs Spiel hinzugefügt werden. Obwohl sie heute gut bekannt sind, seien sie hier aus Gründen der Vollständigkeit zitiert[24]: Lorenz Mizler: „Wer das delicate im General=Baß und was sehr woll accompagniren heißt, recht vernehmen

[24] Lorenz Mizler, *Neu eröffnete Musikalische Bibliothek*, Leipzig 1739, Bd. 4, 48.

will, darf sich nur bemühen unsern Herrn Capellmeister Bach allhier zu hören, welcher einen jeden General=Baß zu einem Solo so accompagnirt, daß man denket, es sey ein Concert, und wäre die Melodey so er mit der rechten Hand machet, schon vorhero also gesetzet worden. Ich kan einen lebendigen Zeugen abgeben, weil ich es selbsten gehöret."

Johann Friedrich Daube[25]: „Bey der vollkommenen praktischen Ausübung des Generalbasses hat man dreyerley Arten zu wissen nöthig: 1) die simple oder gemeine; 2) die natürliche oder die der Eigenschaft einer Melodie oder eines Stücks am nächsten kommt. 3) Die künstliche oder zusammengesetzte. Der vortreffliche Bach besaß diese dritte Art im höchsten Grade, durch ihn mußte die Oberstimme brillieren. Er gab ihr durch sein grundgeschicktes Accompagniren das Leben, wenn sie keines hatte. Er wußte sie, entweder mit der rechten oder linken Hand so geschickt nachzuahmen, oder ihr unversehens ein Gegenthema anzubringen, daß der Zuhörer schwören solte, es wäre mit allem Fleiß so gesetzt worden. Dabey wurde das ordentliche Accompagnement sehr wenig verkürzt. Ueberhaupt sein Accompagniren war allezeit wie eine mit dem größten Fleiße ausgearbeitete, und der Oberstimme an die Seite gesetzte concertierende Stimme, wo zu rechter Zeit die Oberstimme brilliren mußte. Dieses Recht wurde sodann auch dem Basse ohne Nachtheil der Oberstimme überlassen. Genug! wer ihn nicht gehöret, hat sehr vieles nicht gehöret".

Offenbar beherrschte Bach auch den sehr komplizierten Stil vollkommen, der von Heinichen in seinem Kapitel VI „Vom Manierlichen General-Bass" und von Mattheson in seinen 48 Probstücken gelehrt wurde, und es scheint, dass er ihn freier und häufiger anwendete, als es die beiden Autoren selbst empfohlen haben würden!

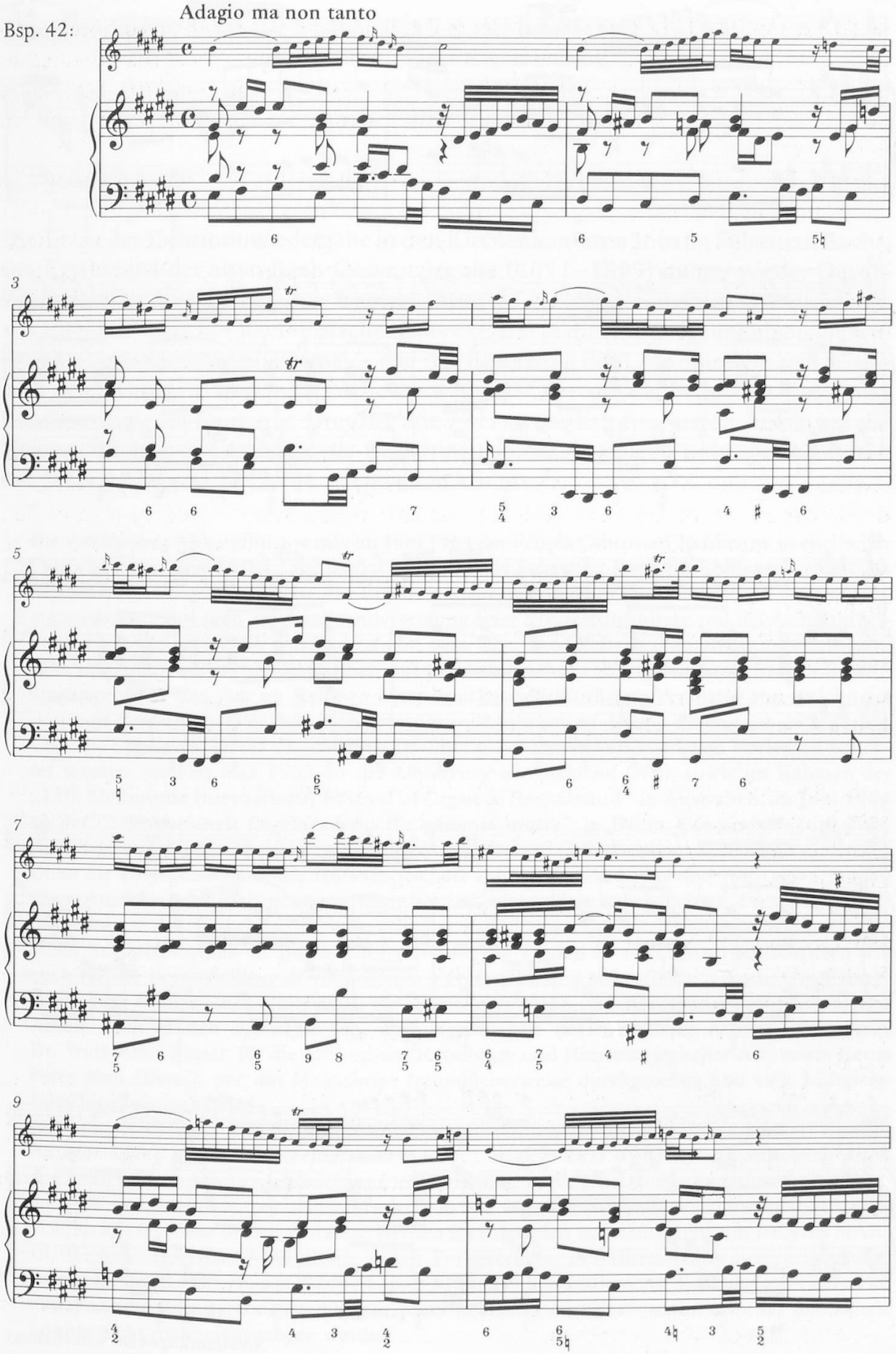
Es geschieht nur mit einigem Zögern, daß das Musikbeispiel, welches diesen Aufsatz beschließen soll, hier abgedruckt wird. So wie während der Besprechung des Händelschen Stils sollen auch hier Realisationen versucht werden, die sich auf die angeführten und diskutierten Quellen gründen.

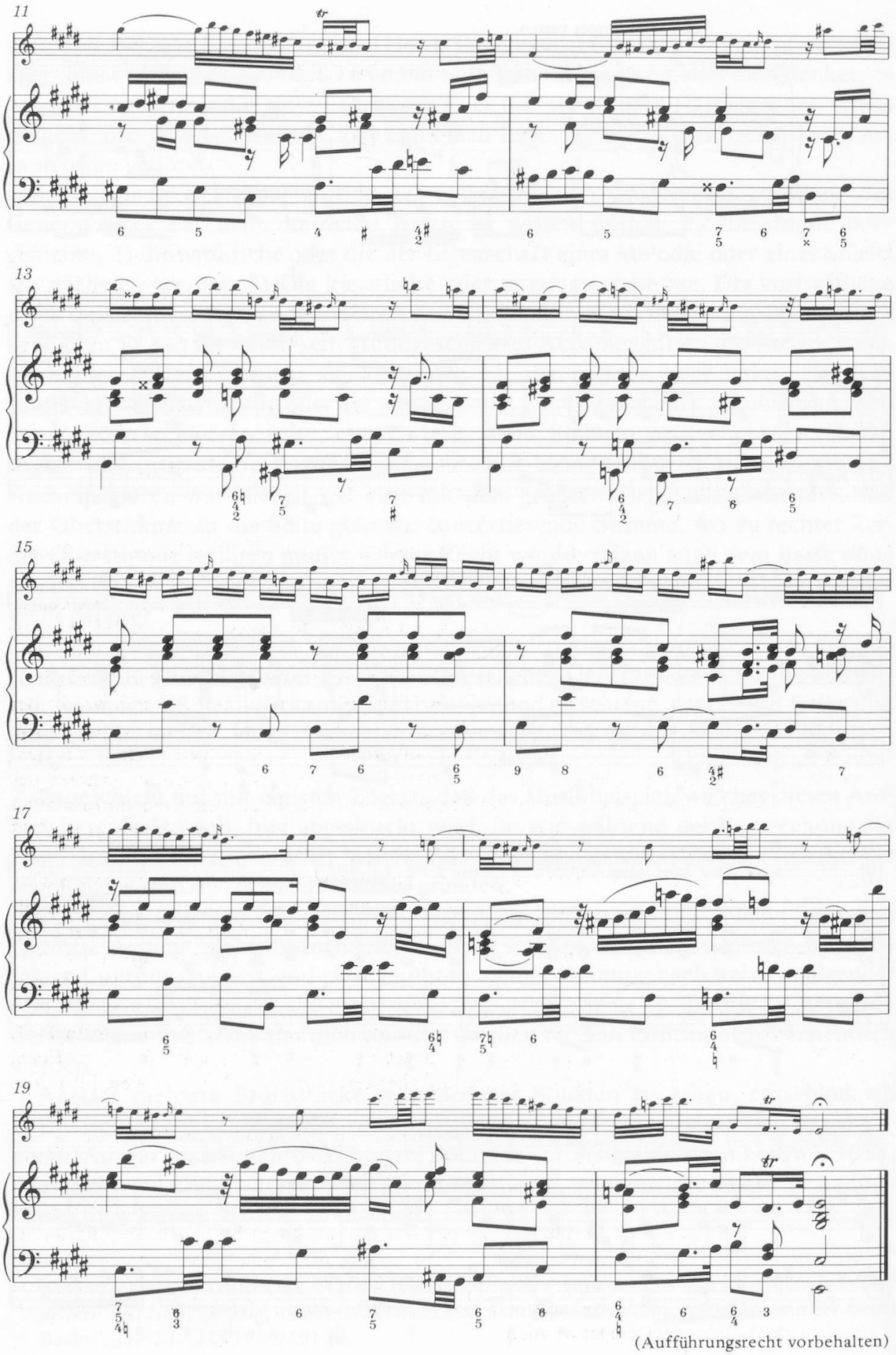
Doch wer sind wir, daß wir uns unterfangen dürften, uns mit Johann Sebastian Bach zu messen? Nichtsdestotrotz spielen wir seine Musik, und so müssen wir auch seinen Continuo spielen, und nichts könnte meiner Meinung nach unbefriedigender sein, als eine Realisierung, die nicht versuchen würde, seine Musiksprache zu reflektieren, deren Maßstäbe deutlich aus den Quellen für sein Continuospiel ersichtlich werden.

Anstatt mehrere Bruchstücke verschiedener Sonaten zu geben, entschloß ich mich, die Verwirklichung eines vollständigen Sonatensatzes vorzuführen: das eröffnende Adagio ma non tanto der Sonate E-dur für Traverso und Continuo BWV 1035, und ich werde es in keiner Weise kommentieren, sondern die Leser freundlich bitten, ihre eigene Analyse zu machen.

[25] Johann Friedrich Daube, *Generalbaß in drey Accorden, gegründet in den Regeln der alt- und neuern Autoren*, Leipzig, 1756; zitiert nach Max Schneider „Der Generalbaß Johann Sebastian Bachs", *JbP* 21–22 (1914/15) 34.

Bsp. 42:





(Aufführungsrecht vorbehalten)