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: 19 (1995)

Artikel: Über das Verhältnis zwischen der Solostimme und der Lage der Aussetzung : zu einigen "Heiligen Kühen" des Generalbass-Spiels im 20. Jahrhundert

Autor: Christensen, Jesper B.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869032

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: 02.07.2025

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

ÜBER DAS VERHÄLTNIS ZWISCHEN DER SOLOSTIMME UND DER LAGE DER AUSSETZUNG: ZU EINIGEN „HEILIGEN KÜHEN" DES GENERALBASS-SPIELS IM 20. JAHRHUNDERT

von Jesper B. Christensen

Ein zentrales Problem der heutigen Generalbaß-Praxis ist das Verhältnis der Aussetzung zur Solostimme. Obwohl hierzu meines Wissens noch keine speziellen Untersuchungen vorliegen, haben sich in den letzten Jahrzehnten Spiel- und Unterrichtsgewohnheiten festgesetzt, die als historisch gelten, jedoch nur zu einem geringen Teil an Hand der Quellen belegt werden können. Bei der fast unüberschaubaren Menge der Quellen ist es verständlich, daß zu Einzelfragen oft nur ein oder zwei Autoren zitiert worden sind. Hier soll es darum gehen, einen möglichst großen Überblick über die Quellen zum Generalbaß zwischen ca. 1600 und ca. 1770 zu diesem Problem zu bekommen.

Meinem Eindruck nach werden heutzutage die Generalbaß-Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts im Gegensatz zu den Instrumentalschulen nicht ernst genug genommen, und dies mit der Begründung, sie seien lediglich von theoretischem Interesse. Dabei muß man sich fragen, warum ausgerechnet die Generalbaß-Vorschriften in ihren Details nicht präzise umzusetzen sind, während doch zum Beispiel die Verzierungsangaben eines Hotteterre akribisch beachtet werden.

Da nicht alle bekannten Quellen im Rahmen dieses Aufsatzes zitiert werden können (so gibt es alleine für den Generalbaß in Frankreich über 70 Titel!), habe ich eine Auswahl nach folgenden Kriterien getroffen:

1. Ist der Autor ein Komponist von Rang, ein bedeutender Musiker oder Theoretiker?
2. War der Traktat weit verbreitet?
3. Wenn es sich um ein anonymes Manuskript handelt: Haben die Musikbeispiele einen mu*sikalischen* Anspruch?

Als Quellen können sowohl Traktate (theoretische Abhandlungen), als auch Musikbeispiele, das heißt Generalbaß-Aussetzungen der Zeit, fungieren, wozu gewisse Abschnitte in Sonaten mit Cembalo obligato gehören.

Die Dialogform hatte in barocken Lehrwerken auch in Sachen Generalbaß Tradition, von A. Banchieri (1611) bis P. Tomeoni (1795) hat sie sich immer wieder bewährt. Sie wird hier noch einmal angewandt. Die nun folgenden Fragen sind mir an Hochschulen und bei Kursen immer wieder gestellt worden.

DIALOG

Schüler: Ist es nicht so, daß man nie höher als die Oberstimme sondern immer tiefer spielen soll und diese auf keinen Fall oder möglichst wenig verdoppeln darf?

Lehrer: Daß das Verhältnis der Begleitung zur Solostimme heute einen zentralen Punkt des Generalbaß-Unterrichts bildet, steht in scharfem Kontrast zu den Quellen: In den meisten – und gar in vielen der bedeutendsten – Generalbaß-Traktaten wird dieses „Problem" überhaupt nicht erwähnt. Dabei gilt es zu beachten, daß dieser wie fast alle anderen Aspekte des Generalbaß-Spiels historisch und geographisch untersucht werden müssen.

Hier hast Du als erstes eine Zusammenstellung der Quellen, die kein einziges Wort über das Verhältnis zur Oberstimme verlieren. Die zweite Gruppe der Traktate diskutiert diesen Punkt mehr oder weniger eingehend. Schließlich kennen wir noch Musik dieser Zeit, die aus welchen Gründen auch immer von den Komponisten selbst, von ihren Schülern oder von anderen Musikern ausgesetzt und so überliefert worden ist; dazu gehören auch einige Sonaten mit Cembalo obligato. Diese findest Du in der dritten Gruppe. (Die vollständigen Angaben zu jeder Quelle lassen sich in der Literaturliste zum Artikel *Generalbaß* von J.-A. Bötticher und J.B. Christensen in der neuen Ausgabe der *Musik in Geschichte und Gegenwart* nachschlagen).

1. Quellen ohne *Angaben zum Verhältnis Solostimme–Lage der Aussetzung*

Italien:

F. Bianciardi, *Breve Regola...*, Siena 1607
G. Muffat, *Regulae concentuum partiturae*, MS 1699
Anonymus, *Regole per imparare...*, MS 1714 (Bologna IBC P 132 sowie 5 weitere anonyme Manuskripte in derselben Sammlung P 120, P 134, P 140, MS K 22, MS I 50, MS I 51)
A. Scarlatti, *Regole per Cembalo* MS undatiert
A. Scarlatti, *Regole per Principianti*, MS 1715
F. Geminiani, *A Treatise of good Taste...* London 1749
F. Geminiani, *The Art of Accompaniment* I, II, London 1756–1757
A. Tonelli, *Trattato di Musica*, MS ca. 1755

Deutschland

J. D. Heinichen, *Neu erfundene Anweisung...*, Hamburg 1711
J. D. Heinichen, *Der Generalbaß in der Composition*, Dresden 1728
J. Mattheson, *Große Generalbaß-Schule*, Hamburg 1731
J. Mattheson, *Kleine Generalbaß-Schule*, Hamburg 1735
D. Kellner, *Treulicher Unterricht im Generalbaß*, Hamburg 1732
C. A. Thieme/J. S. Bach, *Vorschriften und Grundsätze...*, MS 1738
J. Fr. Daube, *Generalbaß in drey Accorden*, Leipzig 1756

Frankreich

J. A. D' Anglebert, *Principes de l'Accompagnement...*, Paris 1689
D. Delair, *Traité d'acompagnement...*, Paris 1690

J. Boyvin, *Traité abregé de l' accompagnement...*, Paris 1700
M. de St. Lambert, *Nouveau Traité de l' accompagnement...*, Paris 1707
L. N. Clérambault, *Regle d'acompagnement*, MS 1716
J. F. Dandrieu, *Principes de l'accompagnement...*, Paris 1719
F. Couperin, *Regle pour l'acompagnement*, MS vor 1722
J. Ph. Rameau, *Traité de l'Harmonie*, Paris 1722
J. Ph. Rameau, *Dissertation sur les différentes Methodes d'accompagner...*, Paris 1732
M. Corrette, *Le maitre de Clavecin...*, Paris 1753
M. Corrette, *Prototipes...*, Paris 1775

2. *Quellen* mit *Angaben zum Verhältnis Solostimme–Lage der Aussetzung*

Italien
L. G. da Viadana, Vorwort zu den *Cento Concerti Ecclesiastici*, Venedig 1602
A. Agazzari, *Del sonare sopra il basso...*, Siena 1607
L. Penna, *Li primi albori musicali*, Bologna 1672
A. Poglietti, *Compendium oder kurtzer Begriff...*, MS 1676 (Ausschnitte in: H. Federhofer, *G. Muffat. An essay on Thorough bass*, 1961)
Anonymus, *Regole di canto figurato, contrappunto, d' accompagnare*, MS Bologna I Bc MS E 25
F. Gasparini, *L' Armonico Pratico al Cimbalo*, Venedig 1708
G. Gaetani da Gofi/B. P. (Pasquini?), *Regole per bene accompagnare...*, MS 1719, I Bc MS D 138)
F. Geminiani, *Rules for playing in a good taste*, London ca. 1746
N. Pasquali, *Thorough-Bass made easy*, Edinburgh 1757

Deutschland
M. Praetorius, *Syntagma Musicum III: De basso generali seu Continuo*, Wolfenbüttel 1619
J. Staden, *Kurzer und einfältiger Bericht...*, Nürnberg 1626 (in: AMZ 1877, Nr. 7/ 8)
Ch. Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, MS ca. 1650
W. Ebner, *Eine kurze Instruction...*, Frankfurt 1653
J. J. Prinner, *Musicalischer Schlissel*, MS 1677
A. Werckmeister, *Die notwendigsten Anmerkungen...*, Aschersleben 1698
F. E. Niedt, *Musikalische Handleitung I, II, III* Hamburg 1700–1717
G.Ph.Telemann, *Singe- Spiel- und Generalbaß-Übungen*, Hamburg 1733–34
J. J. Quantz, *Versuch...*, Berlin 1752
C. Ph. E, Bach, *Versuch...*, II, Berlin 1762

Frankreich
G. G. Nivers, *L'art d'accompagner...*, Paris 1689
A. Forqueray, Vorwort zu den *Pièces de Viole*, Paris um 1745–50
J. Ph. Rameau, *Code de Musique Pratique*, Paris 1760

3. *Zeitgenössische Aussetzungen*

Italien
A. Scarlatti, Kantate *„Da Sventura a Sventura...“*, Sopran, Cembalo 1690
Anonymus, Kantate für Sopran und B.c. in: I Bc MS E 25
A. Tonelli, Aussetzungen zu den Violinsonaten op. 5 von A. Corelli, 1725 (?)
Kantate für Sopran, obligate Flöte, Violine und B.c. in: N. Pasquali 1757

Deutschland

H. N. Gerber, Aussetzung einer Violinsonate von T. Albinoni mit Korrekturen von J. S. Bach, ca. 1726

J. S. Bach, Zwei Sonaten für Violine und B.c. G-Dur (BWV 1021), e-moll (BWV 1023)

J. S: Bach, Sämtliche Sonaten mit Cembalo obligato und Violine, (BWV 1014–18) Traverso (BWV 1030) oder Viola da Gamba, (BWV1027–1029)

J. Ph. Kirnberger, Aussetzung zur Triosonate (III. Satz) aus dem Musikalischen Opfer von J. S. Bach (Grundsätze des Generalbasses, III 1781)

Heering, Regeln des Generalbasses..., Berlin Mus. ms. theor. 348.

Frankreich

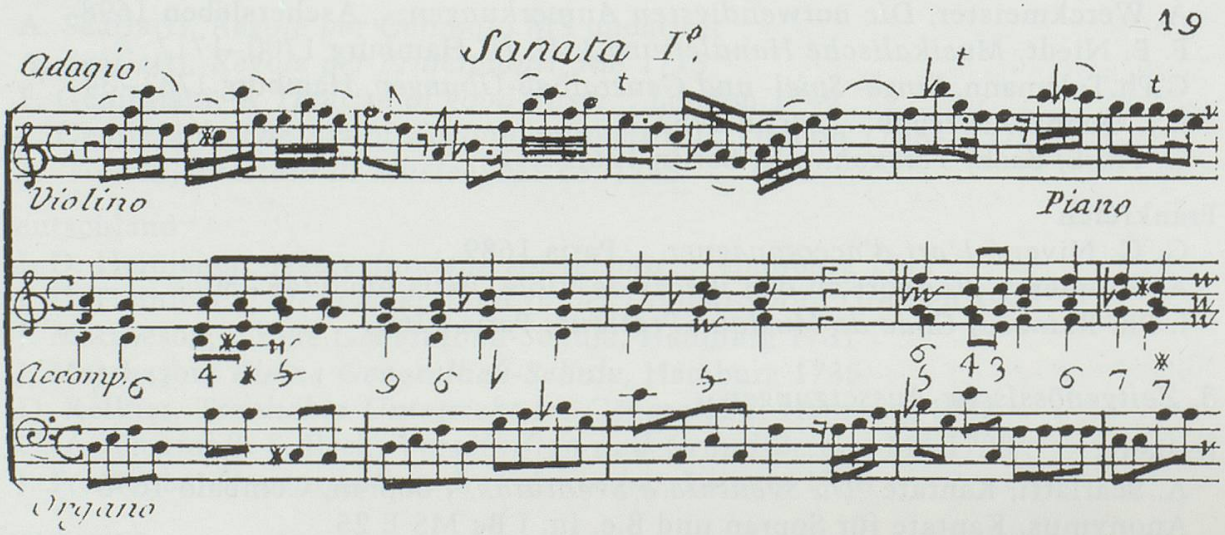
J. J.-C. Mondonville, in: *Pièces de clavecin en Sonates* für Violine und obligates Cembalo, Paris 1734 (?)

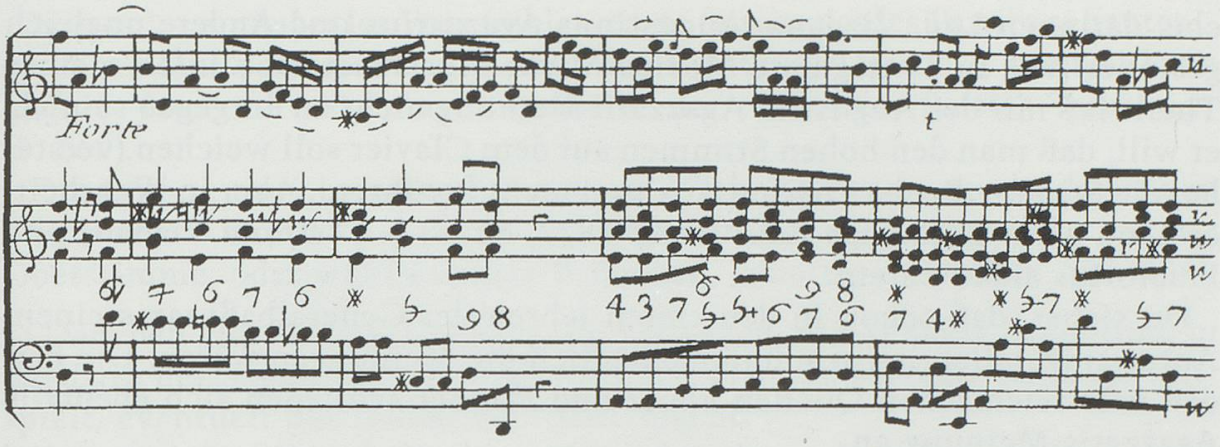
J. Ph. Rameau, in: *Pièces de clavecin en concert*, Paris 1741

ZU 1.

Lehrer: Es fällt auf, daß nur sehr wenige Generalbaß-Traktate eine Solostimme zu den ausgesetzten Beispielen zeigen und daß in den meisten Texten ihre Erklärungen vom Baß ausgehen und nicht das Verhältnis zwischen der Lage der rechten Hand und der Solostimme ansprechen. Noch dazu sind die ausgesetzten Musikbeispiele in den Traktaten – vor allem in Italien und Deutschland – generell hoch, manchmal sogar sehr hoch, besonders nach 1700. In den wenigen Traktaten, die zu den Aussetzungen eine Solostimme geben – entweder sporadisch (Gasparini, C. Ph. E. Bach, das anonyme Manuskript I-BC E 25) oder durchgehend (Telemann, Corrette), sind diese Aussetzungen nie systematisch tiefer als die Solostimme. Sie sind statt dessen völlig unabhängig: manchmal höher, manchmal tiefer, manchmal verdoppeln sie auch die Solostimme.

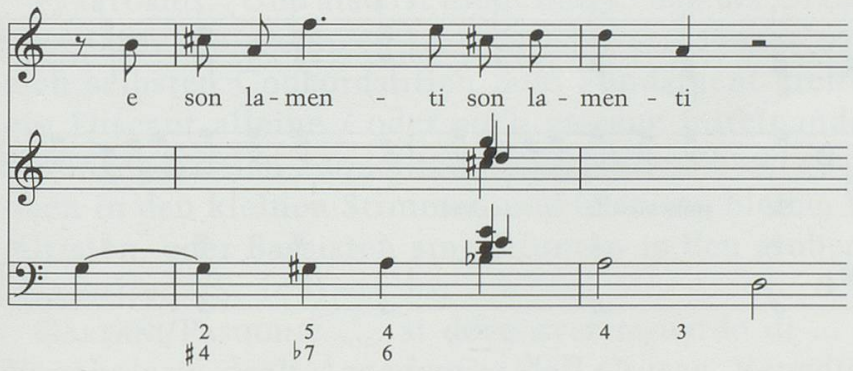
Hier siehst Du ein typisches Beispiel von Corrette:





Bsp. 1: (Organo heißt laut Corrette (1753) nicht Orgel sondern Basse Continue).

Im folgenden Beispiel von Gasparini zitiert er seine eigene Kantate Op. I Nr. 9 (Roma 1695). Der ausgesetzte Acciaccatur-Akkord (meine Ausführung nach dem eindeutigen Text Gasparinis) gibt eine hohe Lage der ganzen Phrase an.



Bsp. 2: F. Gasparini, 1708 (S. 95f).

ZU 2.

Lehrer: Liest man die Quellen, die das Verhältnis zwischen Solostimme und Aussetzung ansprechen, findet man verschiedene Aussagen und Regeln. Drei Tendenzen werden dabei deutlich:

a) Einige Quellen verlangen in der Tat, daß man *tiefer als der Solist* spielen soll:

AGAZZARI: „... e fuggendo spesso le voci acute, perche occupano le voci, massime i soprani ò falsetti: dove è da avvertire di fuggire per quanto si puole, quel medesimo tasto, che il soprano canta; ... però è buono suonar assai stretto, e grave."(S. 6)

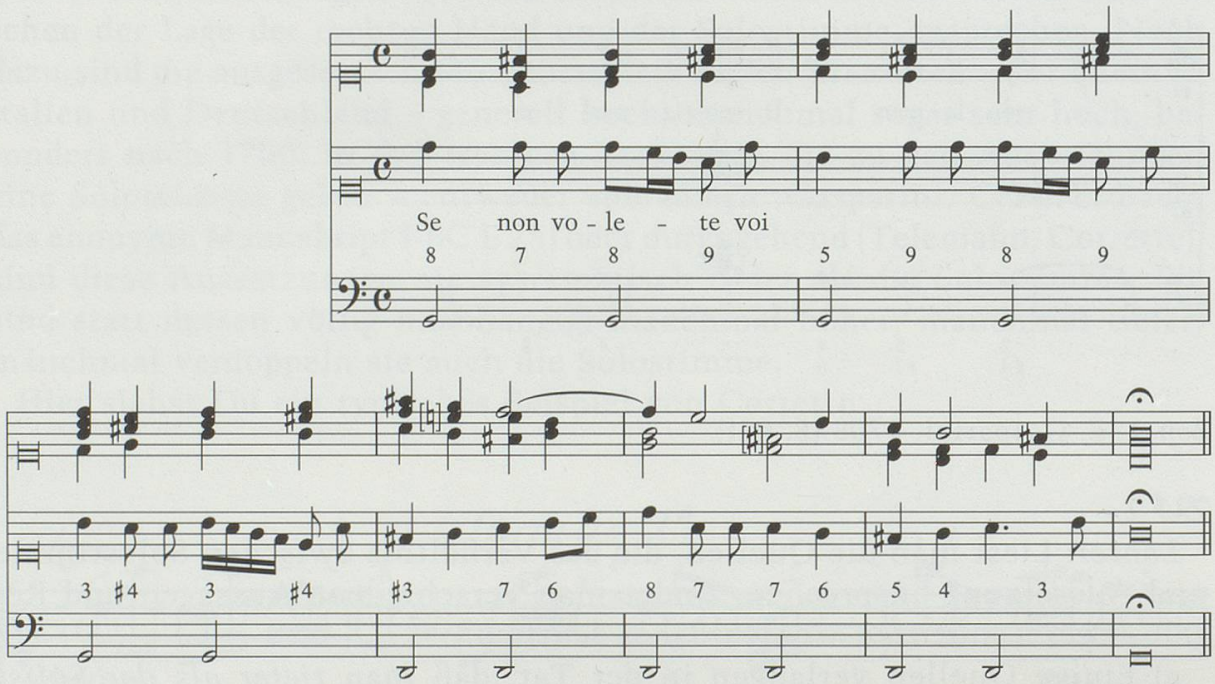
STADEN: „In Summa, man muß bei dem Basso ad. Org. nachgeben,... und ist zwar auch nit das geringste, daß man den Singern in ihrer Stimm wei-

che, darinnen Lud. Viadana, Augustinus Agazzarius und Andere ungleich gesinnet (wie in Syntagmate Musico Michaelius Praetorii ...). Ich meines Theils laß mir des Augustini Agazzarii Meinung nicht zu entgegen sein, da er will, daß man den hohen Stimmen auf dem Clavier soll weichen (verstehe: die Stimm, die der Discantist singt, nicht berühren). Aber in Wahrheit, es kann nicht allerdings sein."(*AMZ* 1877, Nr. 8, S. 122f) (Zu Viadana und Praetorius siehe unten)

Du siehst, daß schon in den ersten Jahren der Generalbaßpraxis einem Autor aufgefallen ist, wie unterschiedlich die Meinungen waren. Die beiden österreichischen Quellen Ebner und Prinner schließen sich ebenfalls Agazzaris Meinung an.

Poglietti: „Soll der Organist niemahls dasselbe mitschlagen im Accompagniren, was der Vocalist singet,... Item soll der Organist niemahls höher accompagniren als in dem Gradu, wo die Stim singet." (Regel 2 und 9).

Du siehst aber hier in diesem Beispiel, daß der Autor seine eigene Regel nicht befolgt:



Bsp. 3: A. Poglietti: „Klärere Explication, die Manier zu accompagnieren leichtlich zu begreifen mit villen Dissonanzen in der rechten Hand".

Poglietti spielt hier zwar die Melodie nicht mit, und er fängt auch tiefer an; seine Aussetzung ist jedoch so unabhängig und selbständig, daß sie durch eine konsequent durchgeführte Gegenbewegung eine eigenständige Linie bekommt. Folglich liegt die Aussetzung im vierten Takt eine Oktave höher als die Singstimme!

NIVERS: „... soulager les Voix foibles, en ne faisant pas les Parties si hautes... qu' il ne faut pas atteindre le haut des Récits du Dessus..., mais si l' on chante faux, il est plus expedient de tenir les Parties hautes..." (S. 169).

QUANTZ: „...thut es eine viel bessere Wirkung, wenn die begleitenden Stimmen auf dem Flügel unter der Hauptstimme, als wenn solche mit der Oberstimme, oder wohl gar über derselben, genommen werden." (S. 234).

b) Daneben gibt es viele Quellen, die verlangen, daß sich die Begleitung *in der Lage der Solostimme* bewegt oder daß man die Melodie wirklich mitspielt, eventuell umrisshaft oder vereinfacht:

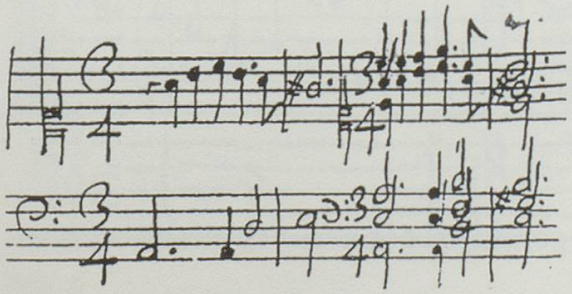
VIADANA: „Sia avvertito l' Organista di far sempre le cadenze ai lochi loro, come sarebbe a dire, se si cantarà un Concerto in voce sola di Basso far la Cadenza di Basso: se sarà di Tenore far la cadenza di Tenore: se di Alto, ò Canto ai lochi dell'uno, e dell'altro; perche sarebbe sempre cattivo effeto se facendo il Soprano la sua Cadenza l' Organo la facesse nel Tenore, overo cantando uno la Cadenza nel Tenore l'Organo la suonasse nel Soprano." (Vorwort, regola IV).

PRAETORIUS: „Und also ist nicht nötig / daß der Organist die Vocalstimmen also / wie sie gesungen werden / im schlagen observire, sondern nur für sich selbsten Concordantien zum Fundament greiffe ..." (S. 143). „Wenn ein Discant alleine / oder auch zweene miteinander in den General-Baß gesungen werden / so ist meines erachtens besser / daß man meistentheils oben in den kleinen Stimmen und Claviren bleibe; Wenn aber Tenoristen, Altisten, oder Bassisten singen/unten in den groben und tieffen Clavibus immorire." (S. 145)

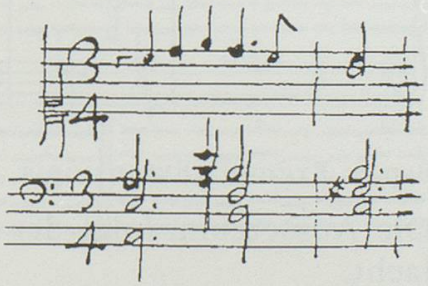
GAETANI/PASQUINI: „... si deve aver riguardo di ... non coprir [nach dem *Vocabolario degli Accademici dell Crusca*, Venedig 1612, hier zu verstehen als: nicht höher sein als] la parte che canta; cioe se canta il soprano fare la cadenza in detto soprano e toccar corde de soprano, e se canta il contralto, far il simile." (regola II)

MS *E 25*, Kapitel XXVI:

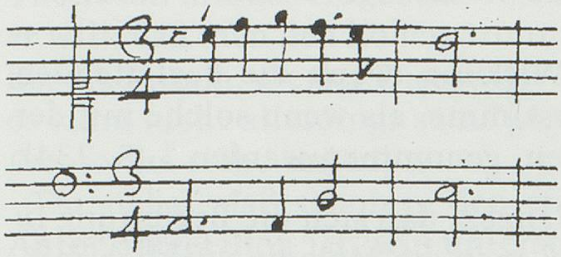
Bsp. 4a: „Overo caminando di terza ò sopra ò sotto alla parte che cantasse cosi:"



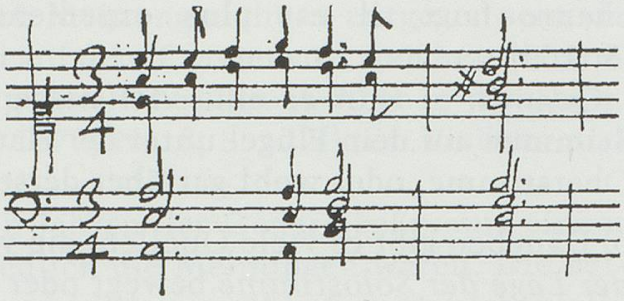
Bsp. 4b: „Overo senza farvi la parte che canta:"



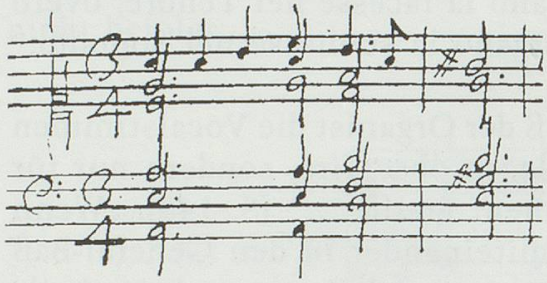
Bsp. 4c „Se la parte cantasse cosi:“



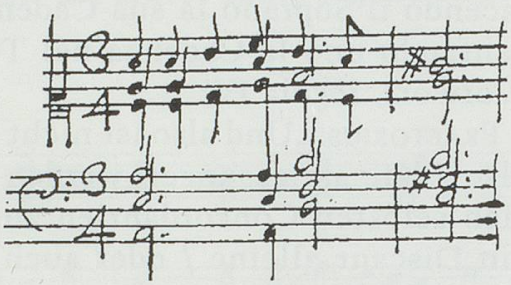
Bsp. 4d „Vi si farà la terza sotto:“



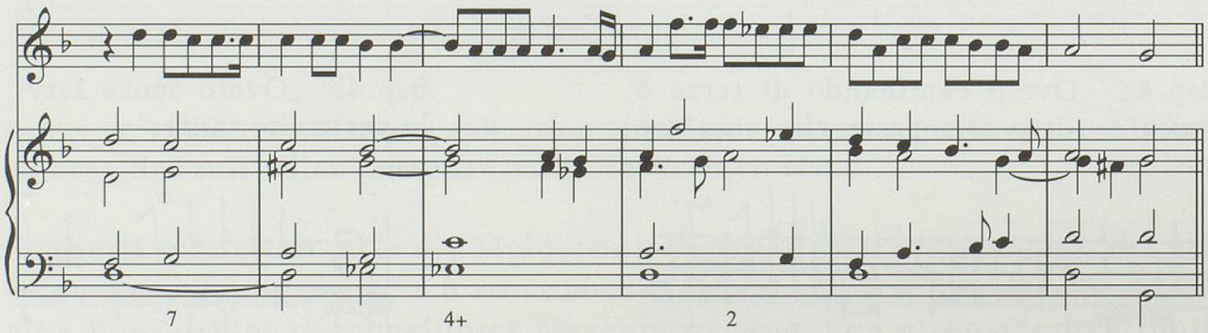
Bsp. 4e „Overo senza farvi la parte, che canta, che mi pare meglio e poi conforme il gusto di che canta:“



Bsp. 4f „Overo farvi le seste di sotto:“



Bernhard: (Kapitel 36 „Extensio“) „... Der Organist soll, wo selbige Figur sowohl als die folgenden – anzutreffen, dergleichen Mittel- oder Ober-Partheyen dazu schlagen, die solche Dissonantien durch lauter Consonantias begleiten, denn zu solchen Ende wird die Stimme über den Baß geschrieben, damit er sich nicht allein nach dem Basse, sondern auch offt nach der obern Stimme mit den Concordantzen richte, welches einmahl für allmahl hier erinnert sey.“



Bsp. 5: Exempla Extensionis.

Die Aussetzung folgt der Solostimme genau, jedoch rhythmisch vereinfacht.

come di ſpirito, per accompagnare con li Taſti le voci de Cantanti, mà nelle Compoſizioni à voce ſola, è neceſsario ſia molto occulato, e preſto per accompagnar la voce; e tale deue eſser sì nelle Ariette, nelli Allegri, &c. come nelli Affetti, nè Graui, &c.

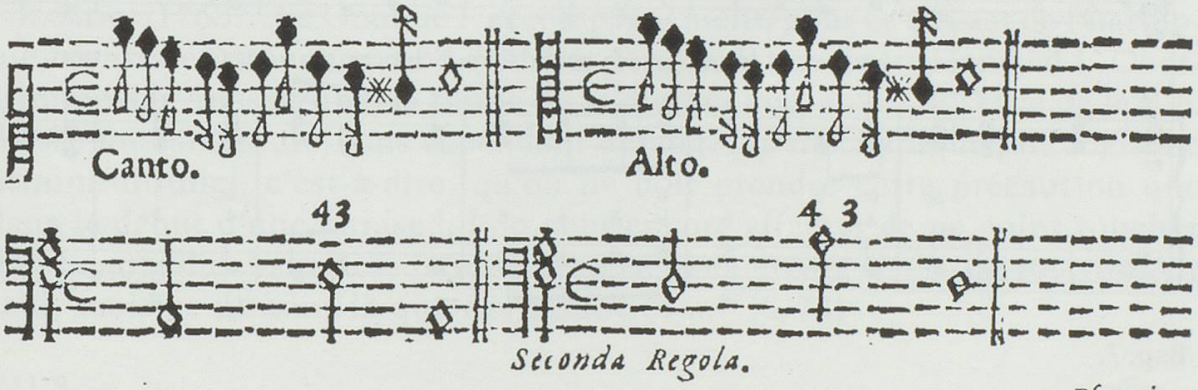
Per ordinario ſopra la Parte dell'Organiſta, nelle Compoſizioni à voce ſola, vi ſi pone la parte Cantante, il tutto ſpartito inſieme, ſe bene alcuna volta (mà di raro) s'incontra quella ſenza queſta; ò nell'vno, ò nell'altro modo ſi oſserui le ſeguenti Regole.

Prima Regola.

Che l'Organiſta habbi l'occhio aperto, e pronto, non ſolo alla ſua parte, mà ancora alla parte Cantante, collocataui ſopra, per accompagnarla con li taſti, 1. Eſempio. correſpondenti alla voce, per Eſempio ſe ſarà il Soprano, tocchi li Soprani, ſe 2. Eſempio. ſarà il Contralto, ſuoni li taſti dell'Alto, procurando di eſser preſto à toccar il taſto per dar la voce al Cantore.

Eſempij.

1. Eſempio. 2. Eſempio.

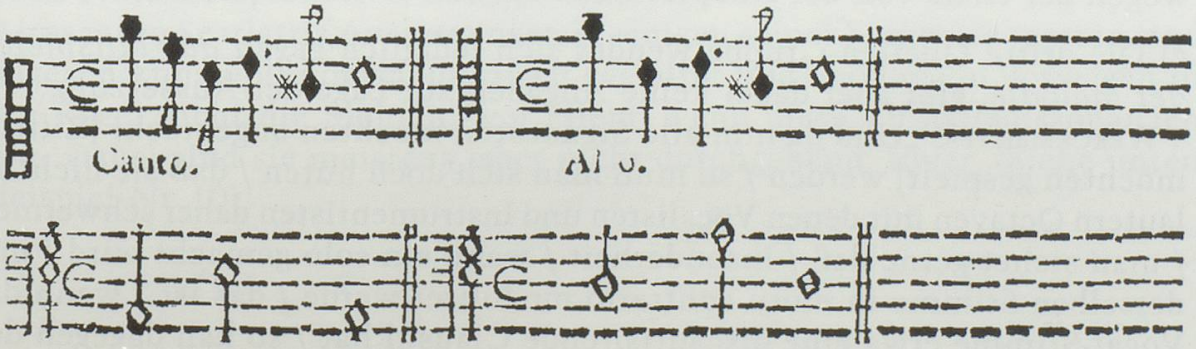


Seconda Regola.

1. Eſempio. Che non potendo accompagnare tutte le Note cantanti, prenda ſolamente 2. Eſempio. le Conſonanze, ò almeno la prima & vltima del battere, e la prima & vltima del leuar di mano, laſciando le altre come l'Eſempio, cauato dalli Eſempij dati di ſopra.

Eſempij.

1. Eſempio. 2. Eſempio.

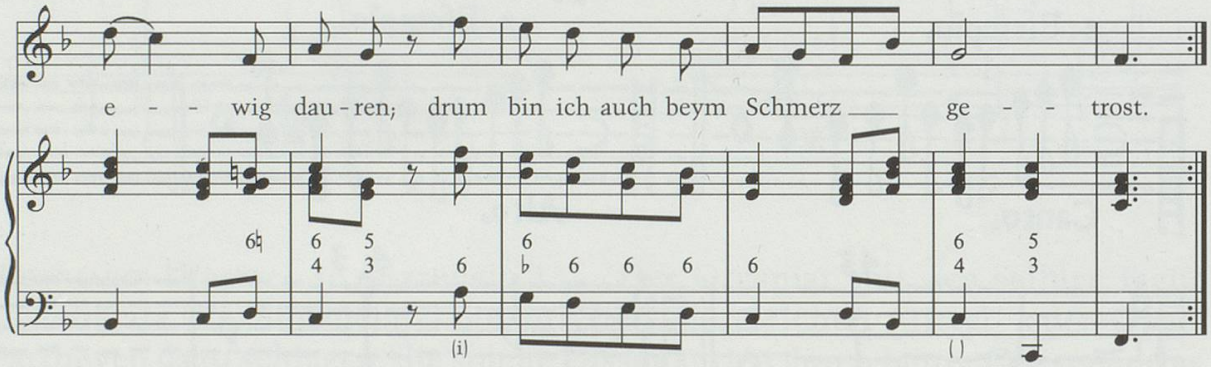


Bsp. 6

Pasquali: „... the chords should never be taken much above nor much below the notes of the voice; and, when it can be easily brought to bear, the highest note of the chord should be that which the voice sings... To accompany solos for a single violin, flute and violoncello ... the chords need not be moved, so as to make the highest note that which they play, unless some passages were to be set in their deepest notes, and continue there some considerable time; for then the chords must be transposed low, to avoid the hearing of high notes in the bass [Generalbaß] whilst the treble ist playing deep ones." (S. 46). In der Kantate für Sopran und Generalbaß mit obligater Flöte und Geige am Schluß des Traktats hält sich Pasquali in seiner Aussetzung genau an die hier zitierten Regeln.

Forqueray: „On aura la bonté de faire attention qu'il faut raprocher l'accompagnement du Clavecin le plu près de la basse qu'il sera possible, afin qu'il ne se trouve point plus haut que la pièces de Viole." (Vorwort)

Telemann: „(i) Bey vielen aufeinander folgenden 6, wobey der Baß stufenweise hinauf oder hinunter gehet, lasse man die vierte stimme fahren. *Sünge hier ein Tenor, spielte die rechte eine 8 tiefer.*" (Nr. 6)



Bsp. 7.

Quantz: „... darf man einen Violoncellisten, wenn er Solo spielet, nicht so, wie einen Violinisten, begleiten. Bey dem erstern muß man mit der rechten Hand alles in der Tiefe spielen... ." (S. 234 § 21)

C. Ph. E. Bach: „Wenn man einem tiefen Instrumente, ... oder einer tiefen Singstimme... accompagnirt, so muß man sich in der Begleitung niemals wegen der Höhe von der Hauptstimme zu weit entfernen..." (S. 256 § 22).

c) Die dritte Quellen-Gruppe wendet sich lediglich *gegen das Mitspielen der Melodie*, gibt aber dabei keine Angaben zur Lage der Aussetzung.

Werckmeister: „Und da nun alle Signaturen möchten angebracht [Ziffern möchten gespielt] werden / so muß man sich doch hüten / daß sie nicht in lautern Octaven mit denen Vocalisten und Instrumentisten daher schwermen / man siehet gerne daß / insonderheit / wann ein solo gemacht wird / mit derselben Stimme in motu contrario moduliret werde / das ist / wenn die Vocal-Stimme etwa eine discantisirende Clausul hat / so kan dagegen der Organist eine Tenorisirende gebrauchen: *und vice versa.*" (S. 41f).

Gasparini: „... non si deve mai sonare ad notam quello, che fa la parte, che Canta, o altra parte superiore composta per Violino ecc. mentre basta, che nel corpo dell' Armonia vi si trovi quella Consonanza, o Dissonanza, che sarà composta, o richiesta das fondamento conforme alle Regole degli accompagnamenti." (S. 104).

Geminiani (1746): „He who accompanies should by no means play the Part of the Person who Sings or Plays, unless with an Intention to instruct or affront him." (Vorwort).

C. Ph. E. Bach: „Hier wollen wir nur dasjenige den Begleitern nochmals anrathen, ... daß in der Oberstimme auf einen guten Gesang gesehen werde. Die besten Lagen sind hierbey, so viel es nur möglich ist, zu nehmen, und wenn man ja in der Nothwendigkeit stehe, die Haupstimme mit der Harmonie zu übersteigen, so muß man diejenigen Intervallen in die Oberstimme legen, welche mit andern Mittelstimmen unter sich ..., oder mit der Hauptstimme ..., oder mit dem Basse ... in Terzen oder Sexten fortschreiten ... So verwerflich die Begleitung ist, wobey man in der Oberstimme den Gesang der Hauptstimme beständig mitspielet: so nöthig, und folglich auch erlaubt ist sie zuweilen im Anfange eines geschwinden Stückes ..."(S. 256f, § 23, 24).

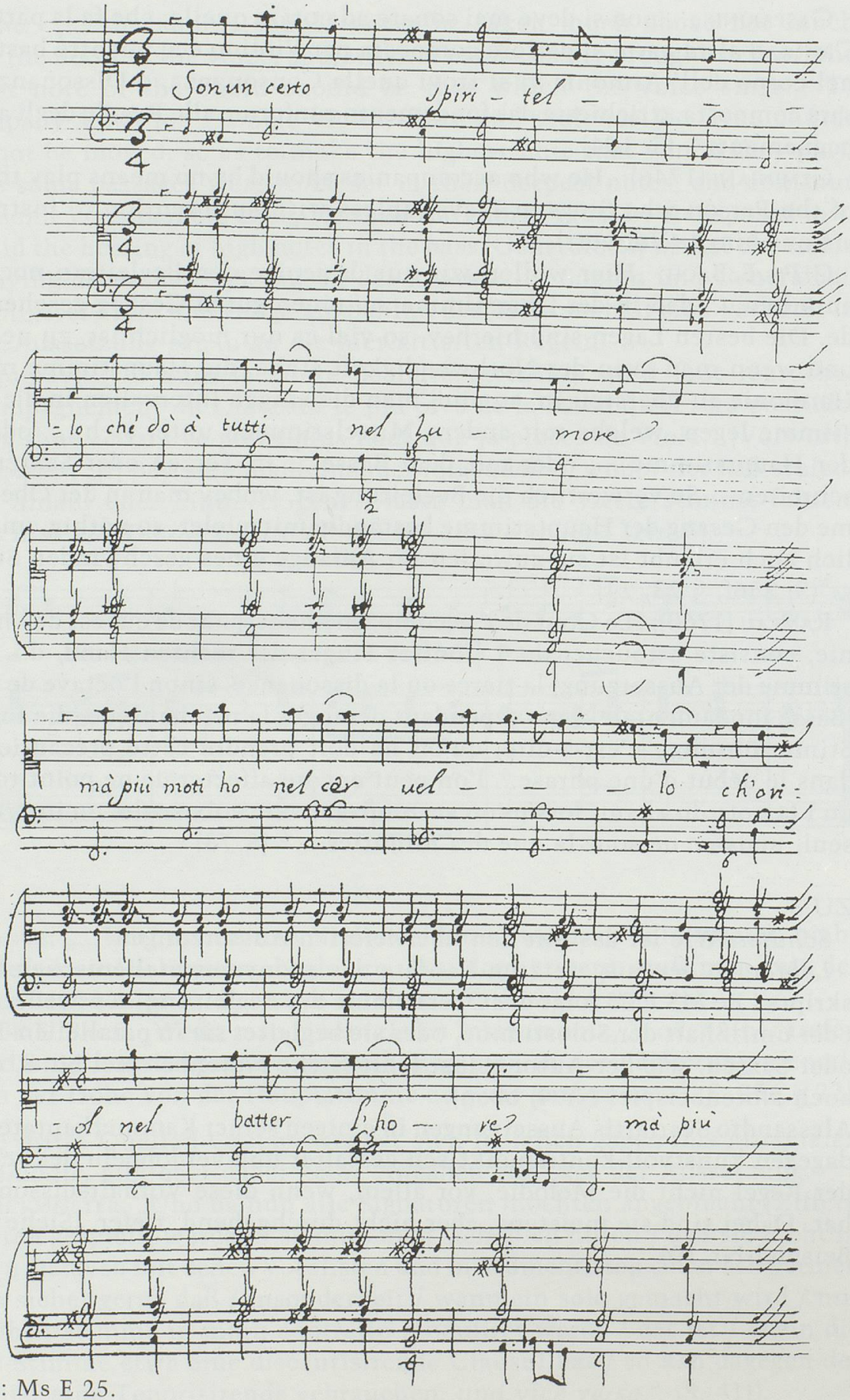
Rameau (1760): „Le Gout de l' accompagnement, pour ce qui est de l'harmonie, consiste à toucher du 1 [fünfter Finger der rechten Hand, d.i. Oberstimme der Aussetzung] la tierce ou la dissonance, sinon l'octave de la B.F. [Basse fondamentale] sans cependant déranger la méchanique [die logische Stimmführung], c'est-à-dire, qu'on ne doit prendre cette précaution que dans le début d'une phrase... l'on peut encore affecter de ne point toucher du I la note du chant, lorsqu'on accompagne une voix seule, un instrument seul; mais ce ne sont-là que des minuties ..." (S. 73)

ZU 3.

Schüler: Wie ist das mit den überlieferten Aussetzungen?

Lehrer: In der ausgesetzten Kantate des anonymen italienischen Manuskripts I Bc MS *E 25* folgt die Oberstimme der Begleitung – entweder genau oder umrißhaft der Solostimme, oder sie begleitet sie in parallellen Terzen oder Sexten, wie der Autor selbst lehrt (siehe Notenbeispiel Nr. 8, unten, auch Notenbeispiel Nr. 4, oben).

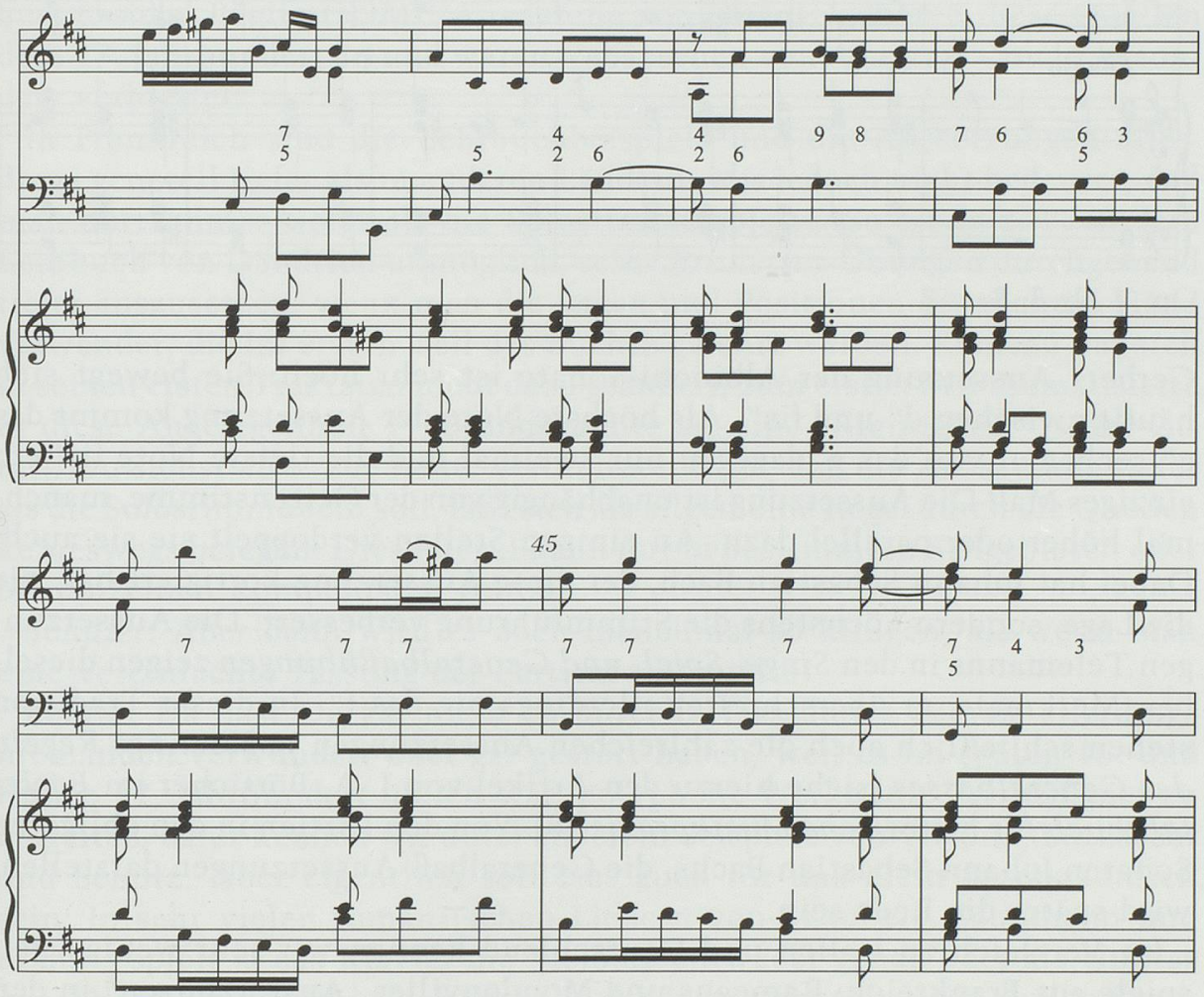
Alessandro Scarlattis Aussetzungen in einigen seiner Kammerkantaten sind dagegen kunstvoll kontrapunktisch gestaltet und verdoppeln deswegen in der Regel nicht die Melodie, vor allem, wenn diese Vorhaltsdissonanzen hat. Dabei sind sie meistens, aber nicht durchgehend, tiefer. (Siehe unten Beispiel Nr. 10)


Son un certo spiri - tel -
= lo ché dò à tutti nel fu - more -
mà più moti hò nel cor uel - - - lo ch'ori:
= ol nel batter l'ho - re mà più

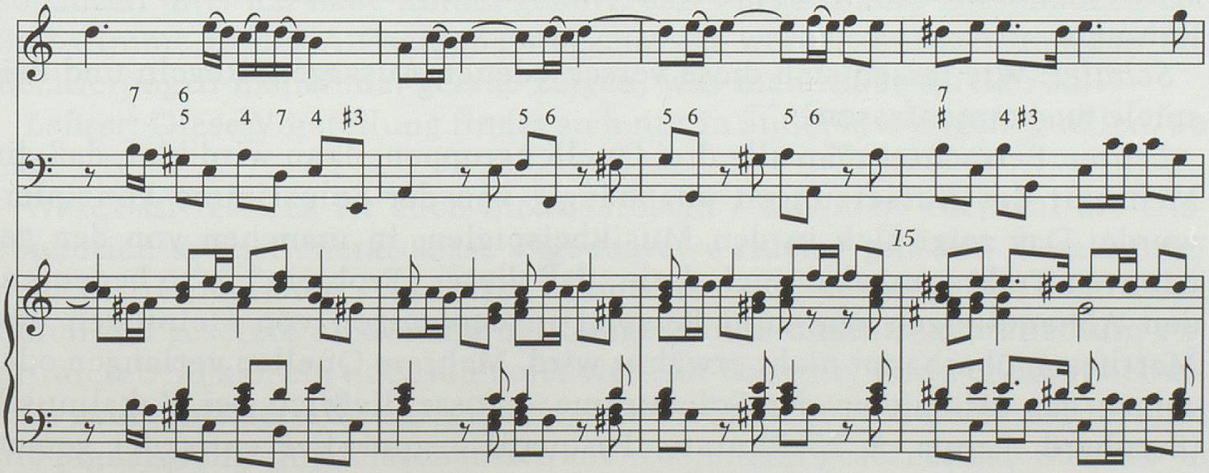
Bsp. 8: Ms E 25.

Die Begleitung in Tonellis Aussetzungen von Corellis Geigensonaten Opus V ist komplett unabhängig von der Geigenstimme, ihre Lage ist häufig höher, an einigen Stellen sogar deutlich höher:

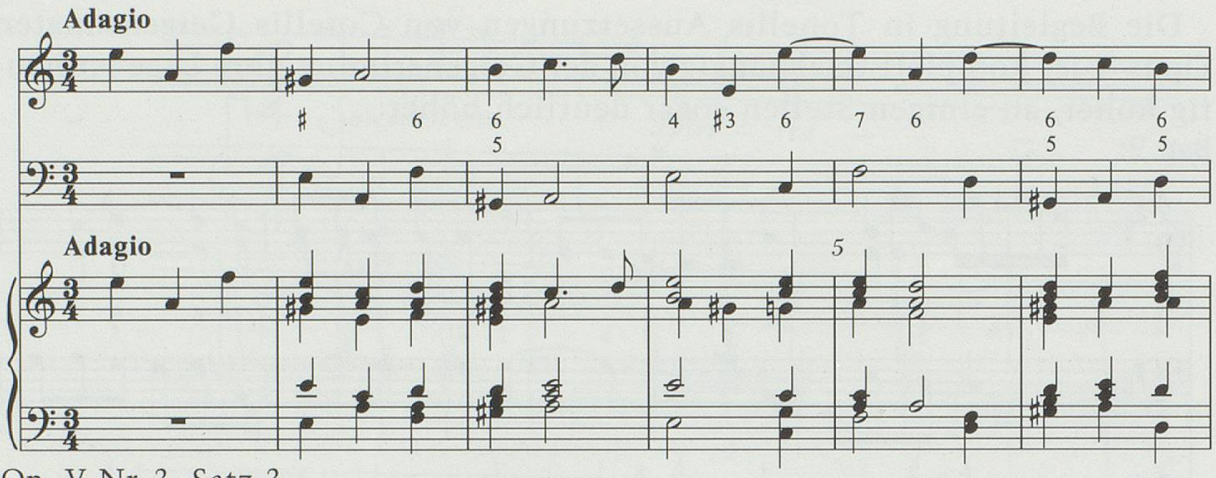
Bsp. 9:



Op.V Nr. 1, Satz 5.



Op.V Nr. 3, Satz 1.



Op. V Nr. 3, Satz 3.

Gerbers Aussetzung der Albinoni-Sonate ist sehr hoch: Sie bewegt sich häufig zwischen d″ und fis″. Als höchste Note der Aussetzung kommt das g″ sechsmal vor, das g′ dagegen nur zweimal und die tiefste Note fis′ ein einziges Mal! Die Aussetzung ist unabhängig von der Geigenstimme, manchmal höher oder parallel dazu. An einigen Stellen verdoppelt sie sie auch. Dabei hat Johann Sebastian Bach, der diese Aussetzung korrigiert hat, nie die Lage, sondern höchstens die Stimmführung verbessert. Die Aussetzungen Telemanns in den *Singe- Spiel- und Generalbaßübungen* zeigen dieselben Merkmale, er überschreitet allerdings nie das f″. In dieser Tradition stehen schließlich auch die zahlreichen Aussetzungen in Heerings *Regeln des Generalbasses* (siehe hierzu den Artikel von J.-A. Bötticher im *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 18). Von den Partien in den obligaten Sonaten Johann Sebastian Bachs, die Generalbaß-Aussetzungen darstellen, wird später die Rede sein.

Im Vergleich zu Italien und Deutschland kennen wir sehr wenige Beispiele aus Frankreich: Rameaus und Mondonvilles „Aussetzungen" in den obligaten Stücken zeigen die Tendenz, tiefer als die Solostimme oder in ihrer Lage zu sein – mit etlichen Ausnahmen. Anders als in den italienischen und deutschen Beispielen halten sich die Ausnahmen hier jedoch im Rahmen.

Schüler: Wie lassen sich diese verschiedenen Aussagen, Regeln und Beispiele zusammenfassen?

Lehrer: Betrachtet man alle drei Quellengruppen, dann wird klar, daß die Mehrheit der Aussetzungen unabhängig von der Solostimme konzipiert wurde. Das zeigt sich in den Musikbeispielen, in manchen von den genannten Traktaten, aber auch darin, daß dieses „Problem" in so bedeutenden Abhandlungen wie zum Beispiel in denjenigen von Heinichen und Mattheson überhaupt nicht erwähnt wird. Mehrere Quellen verlangen oder zeigen das Mitspielen der Solostimme – ausschließlich bei Vokalmusik (Bernhard, Penna, E 25 Kantate, Pasquali) –, und dies entweder genau, etwas vereinfacht oder umrisshaft oder zumindest in der gleichen Lage.

Speziell bei einem tiefen Instrument oder einer tiefen Stimme muß die Aussetzung tief gehalten werden (Viadana, Praetorius, Penna, Telemann, Forqueray, C.Ph.E. Bach, Quantz). Nur eine absolute Minderheit der Quellen lehrt das Unterschreiten der Solostimme (jedoch nicht immer konsequent, siehe Poglietti). Mit Ausnahme von Quantz gehören diese Quellen dem 17. Jahrhundert an und waren – abgesehen von Agazzari – nicht besonders verbreitet.

In Frankreich sind die Lehrbuchbeispiele und die Aussetzungen allerdings generell tiefer als in anderen Ländern, was jedoch nicht bedeutet, daß man dort immer tiefer als die Solostimme spielte. So ist es z. B. in dem Lehrbuch von Dandrieu unmöglich, seine *Brunettes*-Übungen durchgehend tiefer auszusetzen, wenn man die Lagen und Positionen der rechten Hand verwendet, die im ersten Teil des Buches gelehrt werden. Rameau hat sich in seinen ersten Traktaten nicht dazu geäußert; zum ersten Mal thematisierte er diese Angelegenheit 1760 und nannte sie eine „Kleinigkeit" (siehe Zitat). Du siehst also: Die heute verbreitete Regel, daß die Aussetzung tiefer als die Solostimme sein soll, läßt sich als allgemeine Regel durch die Quellen keineswegs belegen. Diese Regel kann nur in bestimmten Stilgebieten oder bei einzelnen Komponisten gelten.

Schüler: Aber dann wird es doch manchmal so klingen, als wenn man eine vereinfachte Fassung der Partitur mitspielte?

Lehrer: Da hast Du gar nicht so unrecht. Das dürfte damals allerdings niemanden verwundert oder gar gestört haben, weil es im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert üblich war, polyphone Werke mit Partiturspiel zu begleiten; dafür kennen wir unter anderem Beispiele von Vittoria, Luzzaschi und Schütz. Aber eigentlich sollte es auch für uns nicht so erstaunlich sein: In sehr vielen romantischen Liedern von Schubert, Schumann und Brahms spielt ja das Klavier die Melodie entweder genau oder als Umriss mit. Diese Praxis gilt jedoch nicht in der Instrumentalmusik, in den Sonaten für Violine – oder für ein anderes Soloinstrument – und Klavier.

Schüler: Spielt man bei diesem quasi-Partiturspielen dann auch die Dissonanzen mit? Ich habe immer gehört, daß Vorhalte und Dissonanzen der Solostimme in der Aussetzung weggelassen werden müssen und daß die Bezifferungen manchmal gerade zeigen, was man *nicht* spielen soll?

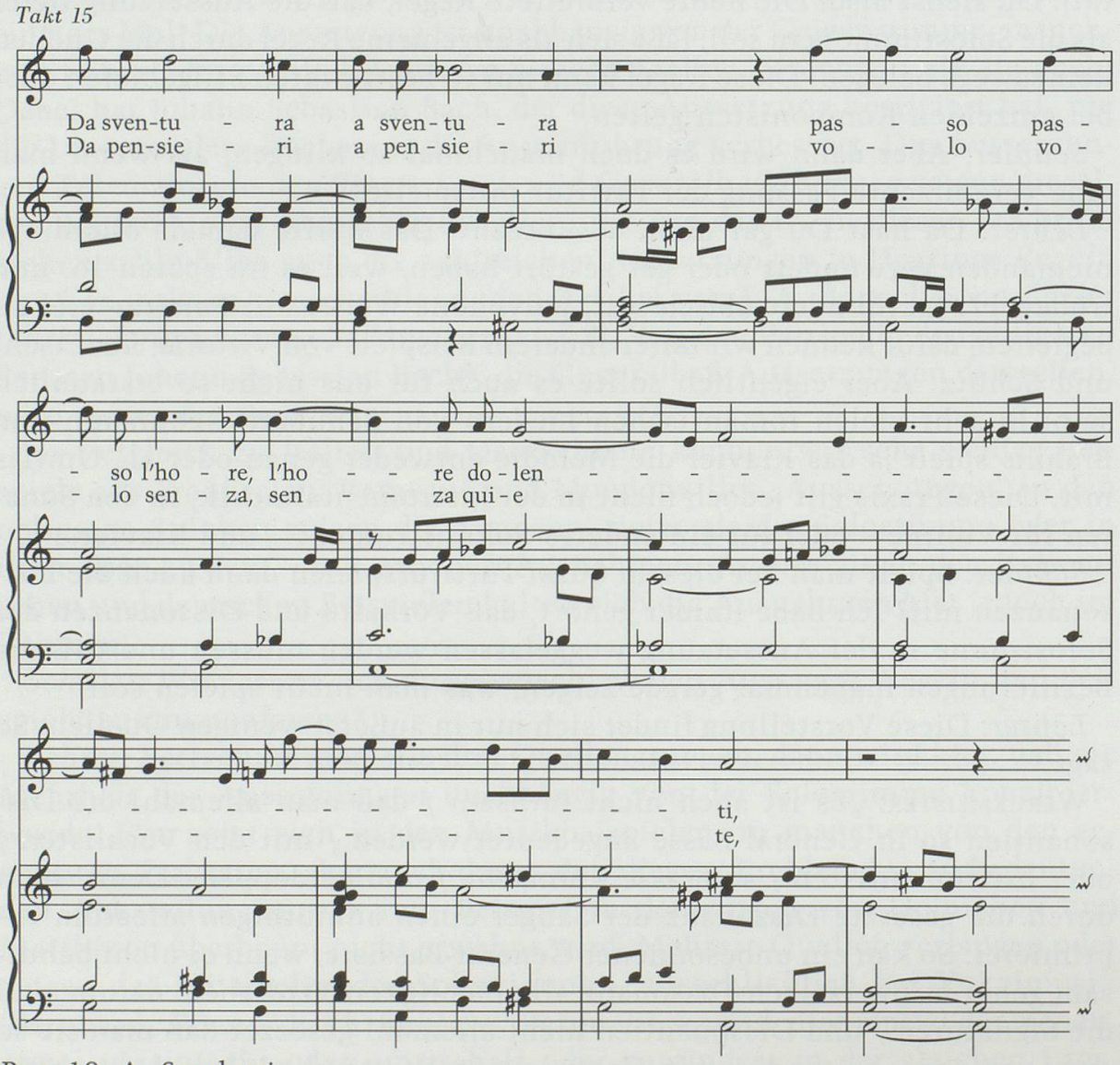
Lehrer: Diese Vorstellung findet sich nur in äußerst wenigen Quellen. So sagt

Werckmeister: „Es ist auch nicht rathsam / daß man allemahl die Dissonantien so in General-Basse angedeutet werden / mit den Vocalisten / oder Instrumentisten / so crasse hinmache / und verdoppele: Denn wenn durch die gesetzte Dissonanz der Sänger einen anmuthigen affectum exprimieret: So kan ein unbesonnener General-Bassiste, wenn er nicht behutsam gehet mit derselben Dissonanz alle Liebligkeit verderben: darum sind die Signaturen / und Dissonantien nicht allemahl gesezzet daß man sie so crasse mit mache sondern ein Composition-Verständiger kan dadurch se-

hen / was des Autoris Meinung sey / und wie er nichts dagegen bringe wodurch die Harmonia verletzet werde." (S. 42, § 70).

Dabei ist zu bemerken daß Werckmeister hier kein allgemeines Verbot der Verdoppelung von Dissonanzen aufstellt, sondern sich nur auf den Fall einer „anmuthigen" Dissonanz bezieht. Übrigens muß man sich fragen, wie das zu befolgen ist, wenn man nur nach einer bezifferten Baßtimme spielt. In den Ziffern kommen ja häufig Dissonanzen vor, die nicht in der Solostimme stehen.

Mir ist nur ein einziges auf diese Art ausgesetztes Beispiel der Zeit bekannt, und es stammt bemerkenswerterweise aus Italien: die oben besprochene Kantate *Da Sventura...* von A. Scarlatti. In ihr ist das Prinzip Werckmeisters eigentlich vorhanden; es ist gleichwohl einleuchtend durch die kontrapunktische Schreibweise bedingt, von der ja bei Werckmeister nicht die Rede ist. Auf dem Manuskript Scarlattis steht wohl nicht umsonst: „Fatto per il suo studio."



Bsp. 10: A. Scarlatti.

Dazu kommen noch die Bemerkungen folgender Autoren:

NIEDT: „Wann der Sänger oder Instrumentist die Zahlen welche über dem General-Baß gesetzt sind / singet oder spielet / so ist es eben nicht nöthig / daß der Organist selbige dazu nimmt / sondern kan nur die bloßen Tertien /darnach sichs schicken wil / dazu schlagen; Oder wil er etwas künstlichers dazu machen / stehts in seiner eignen Beliebung." (Kap. VI, Reg. 8).

QUANTZ: „Wenn der Baß in langsamen Stücken etliche Noten auf einerley Tone zu wiederholen hat, welche mit $\begin{smallmatrix}5&6&7&6&5\\3&4&5&4&3\end{smallmatrix}$, ud. gl. beziffert sind, da dem vermuthlich die Haupstimme die obersten Ziffern in ihrem Gesange hat: so klingt es gut, wenn der Accompagnist die obersten Ziffern in der Tiefe spielet ... Solches wird nicht nur harmoniöser klingen, sondern auch mehr einem Trio als Solo ähnlich werden. Will er aber nur die untersten Ziffern spielen, und die, welche die Haupstimme hat, gar weg lassen; so ist es noch besser." (S. 234)

Schüler: Was meint denn die große Mehrheit der Autoren?

Lehrer: Sie verlieren entweder kein Wort über das Weglassen von Dissonanzen oder bestimmter Ziffern, oder sie betonen, daß alles möglichst mitgespielt werden muß. Zum Beispiel

BOYVIN: „... pourvu que l'Harmonie soit complette, qu'on ménage bien les Accords parfaits, *qu'on accompagne les Dissonances*, & qu'on les sauve reguliérement, l'oreille doit être contente."(Chapitre troisième S. 6)

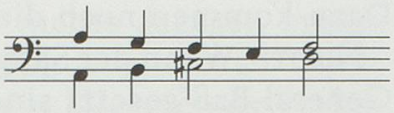
GASPARINI: „... mentre basta, che nel corpo dell'Armonia vi si trovi quella Consonanza, o Dissonanza, che sarà composta, o richiesta dal fondamento conforme alle Regole degli accompagnamenti." (S. 104)

HEINICHEN: „Daß die Signaturen [Bezifferungen] ... aus der darüber stehenden Stimme zu suchen seynd. Und dieses gehet vornehmlich die Resolutiones und Dissonantien an / welcher nirgends anders als aus der darüber stehenden Stimme hergehohlet werden können." (Heinichen redet hier vom Accompagnement nach einer unbezifferten Baßstimme.)

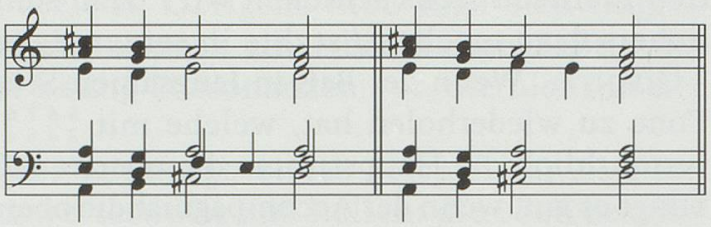
„Hingegen lasse man es seyn / daß von einem Incipienten [Anfänger] diejenige 7. und 9. gar nicht observiret werden / welche ihm die Vocal-Stimme nicht angegeben hat. ... Jedoch muß man auch aus dergleichen vergönneten Freyheiten kein Asylum ignorantiae machen. Denn derjenige /... [der] sich zu dergleichen General-Bassen zu Theatralischen Sachen angewehnen will; der muß sich auch zugleich dahin gewehnen / daß er so wohl bei einem Solo die eintzige /als auch insonderheit bey voller Music allezeit zum wenigsten die obere Stimme ... dergestalt accurat in die Ohren fassen / Daß er alle darselbst vorkommende Dissonantien, Resolutiones und Signaturen / so viel es möglich ist genau zu exprimiren suche auf seinem Clavier." (1711, S. 186, 191–92.) 1728 betont er (S. 771–72) die gleichen Prinzipien, die eindeutig eine Art vereinfachtes, „zusammenfassendes" Partiturspiel darstellen, wie auch Gasparini es vorsieht.

Ein auffallend treffendes Beispiel hierfür siehst Du im Manuskript E 25 (Kap. XVII). Der anonyme Autor verlangt, daß die betonte Vorschlagsnote in der Melodielinie auch in der Aussetzung enthalten ist:

Bsp. 11: MS E 25, Kap. 17 (Melodie und Baß)



Accompagnemento



Die zeitgenössischen Aussetzungen wie Tonelli und Gerber zeigen ebenfalls, daß Dissonanzen im allgemeinen verdoppelt wurden und daß die Harmonien vollständig waren. Die Aussetzung von Kirnberger zum dritten Satz des *Musikalischen Opfers* steht ebenfalls eindeutig in dieser Tradition. Sie wird heute aufgrund ihrer verdoppelten Dissonanzen und hohen Lagen meistens stark kritisiert und nicht ernst genommen. (Vgl. P. Williams in seinem Artikel im *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 18, S. 79.)

Ist es nicht erstaunlich, daß viele der heutigen Generalbaß-Spieler und -lehrer ihre ästhetischen Vorstellungen mit zwei relativ unbedeutenden Autoren wie Werckmeister und Niedt begründet haben, die beide für Anfänger schrieben, einem begrenzten Stilgebiet angehörten und nie ein hohes musikalisches Niveau vertraten? Dazu kommt auch Quantz (*den* hat heutzutage jeder gelesen!), der aber den neuen galanten, dynamischen, „feinen" Generalbaß repräsentierte. Dagegen wurden so bedeutende Autoren wie Heinichen, Mattheson, Geminiani, Muffat, der anonyme Autor von *E 25*, Penna, Gasparini und sogar Bach einfach nicht zur Kenntnis genommen.

Schüler: Gibt es noch andere Konsequenzen aus dieser Art „Partiturspiel"?

Lehrer: Aus dem Partitur-Spiel als Begleitung polyphoner Werke im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert, über das wir bereits gesprochen haben, entstand auch die Praxis der Verdoppelung von Fugenthemen: In fugierten Sätzen spielt der Generalbaß-Spieler die Themeneinsätze der verschiedenen Stimmen mit, bis der Baß einsetzt. Erst dann fängt er an, den Generalbaß auszusetzen. Diese Praxis ist eine logische Folge des alten Basso Seguente-Satzes, in dem die jeweils am tiefsten klingende Stimme dem Generalbaß als Baßstimme diente. Das bedeutet: Auch wenn nur eine einzige hohe Stimme erklang, wurde sie vom Generalbaß-Instrument mitgespielt. Ich denke, das in vielen Quellen geforderte Verdoppeln von Fugeneinsätzen ist ein „Überbleibsel" dieser alten Praxis.

Schüler Welches sind denn diese Quellen?

Lehrer: Hier gibt es wieder Lehrbücher auf der einen Seite und praktische Beispiele (Editionen und Aussetzungen der Zeit) auf der anderen:

Quellen zur Verdoppelung von Fugenthemen:

1. Traktate und Lehrbücher
(Wo nur Autor und Jahreszahl angegeben sind, finden sich die vollständigen Quellenangaben in unserer ersten Übersicht (S. 222f.)

L.G.da Viadana, Venedig 1602, Vorwort: regola Quinta
M. Praetorius 1619, III S.138, Regel 4. (Übersetzung von Viadana)
L. Penna 1672, S.187–188
A. Poglietti 1676, (bei Federhofer S.11)
B. Bismantova, *Compendio Musicale* 1677 (M.S.) S. 83
D. Speer, *Grundrichtiger Untericht*, Ulm 1687, S. 47
F.E. Niedt, I 1700, Kap. X,
J.D. Heinichen, 1728, S. 515–17, Regel 1–4,
C.A.Thieme / J. S. Bach, 1738.
G. Paolucci, *Arte pratica di Contrappunto*, Venezia 1766, S.94

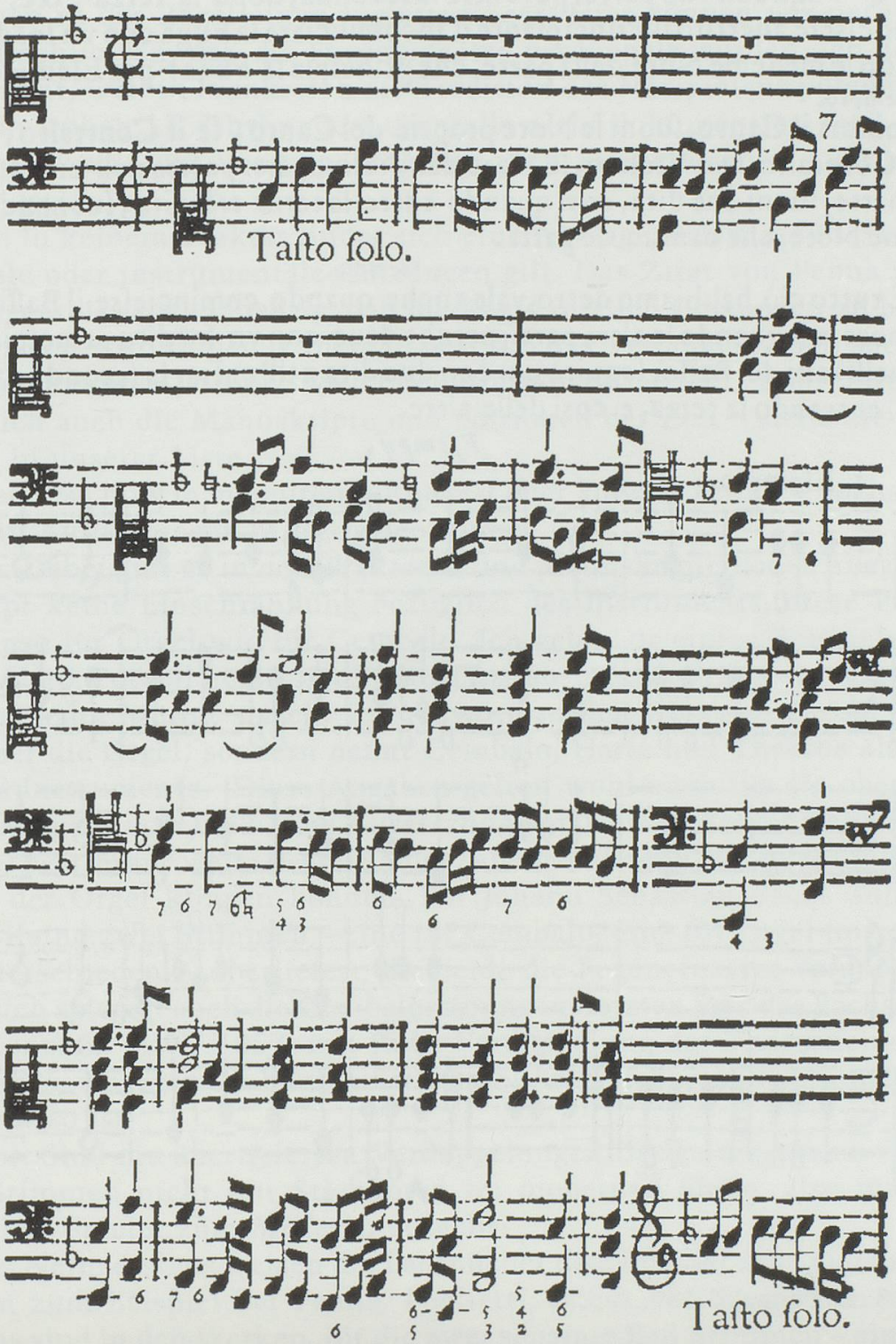
2. Editionen, Manuskripte und Aussetzungen der Zeit mit ausgeschriebener Verdoppelung.
(Aufgrund der fast unüberschaubaren Menge – vor allem im 17. Jh. – wird hier nur eine kleine Auswahl der wichtigsten gegeben.)

G. Frescobaldi, *Il primo libro delle Canzoni*, Roma 1628
B. Montalbano, „Sinfonie ad uno, e doi Violini, a doi e Trombone con il partimentoper l'Organo, Palermo 1629
G.B. Fontana, *Sonate a 1, 2, 3 per il Violino, o Cornetto, Fagotto, Chitarone, Violoncino...*, Venezia 1641 (posthum. ed.)
H. Purcell, *Sonnata's of III Parts: Two Viollins And Basse: To the Organ or Harpsichord*, London 1683
G. Muffat, *Armonico Tributo*, Rom/Salzburg 1682
A. Tonelli, Aussetzungen zu den Violinsonaten op. 5 von Corelli, 1725 (?)
N. Gerber / J. S. Bach, Albinoni-Aussetzung, ca 1726
J. S. Bach, Überarbeitung von J.K. Kerll: Sanctus (BWV 241)
Sancus in G (BWV 240)
Konzert in F-Dur für Cembalo, 2 Blf. und Streichern (BWV 1057), 3. Satz.
G. F. Händel, *Messiah*

Schüler: Wie wird das Verdoppeln in den Lehrbüchern erklärt?
Lehrer: Ich zeige Dir hier Beispiele von Heinichen und Penna

... damit wir Gelegenheit bekommen, einem Anfänger noch einige zurück gebliebene Erinnerungen zu geben, welches folgende seyn mögen:

1) Findet man in besagten Exempel zweymahl die Unterschrifft der Worte: Tasto solo. In welscher Sprache werden die hölzern Claves auf dem Clavicembal, Orgel, ꝛc. Tasti genennet; von tastare, anrühren, anfühlen, also deuten die Worte: Tasto solo, so viel an, daß man solle dieselben Noten mit einzeln Clavibus, oder einzeln Fingern, ohne ferneres Accompagnement, so lange fortspielen, biß eine andere Stimme, oder ein anderer Musicalischer Schlüßel eintritt.
2) Siehet man allda zu unterschiedenen mahlen nur zwey Stimmen über einander gesetzet, welches bedeutet, daß man in solchen Fällen niemahls mehr dazu spielen soll, als was da stehet.
3) Ist überhaupt bey allen im General-Basse, eintretenden Discant-Alt-und Tenor-Schlüsseln zu merken, daß man niemahls dergleichen Bassette (wie bey dem ordinairen Basl-Schlüssel zu thun erlaubet) in fortgehenden 8ven unter sich verdoppeln solle. Wohl aber kan man,
4) Die Harmonie über dem Basset mit beyden Händen (jedoch nach Discretion der vielen oder wenigen dazu spielenden und singenden Stimmen) so vollstimmig tractiren, als es die Gelegenheit, und der noch übrige Raum der obersten 8ven im Claviere zulässet.



Bsp.12: J.D. Heinichen, Pag. 515f.

Del Suonare Fugato à Capella. Capitolo Quintodecimo.

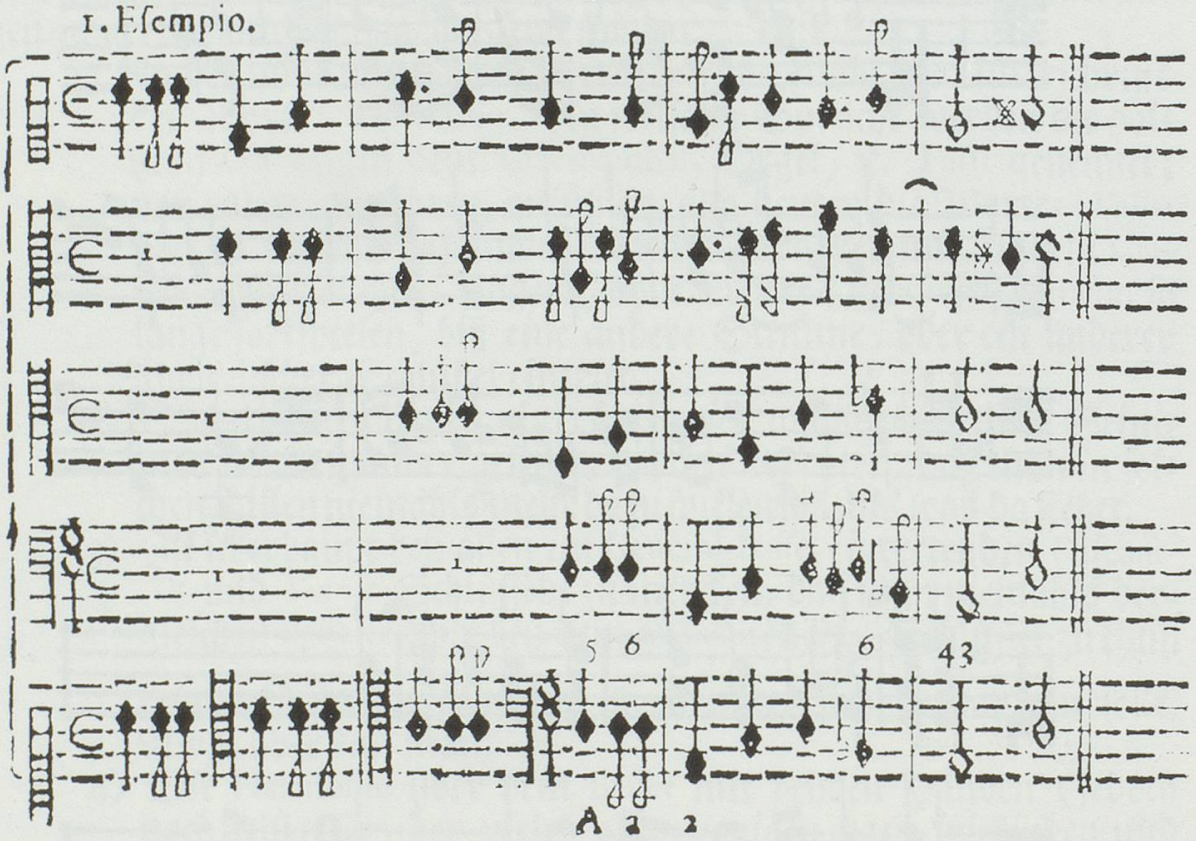
NElle Compoſizioni à Capella, (ò ſottile, ò groſsa, che ſia) ſi comincia la Fuga con vna parte, poi entra la ſeconda, dopo la terza, &c; dunque deue eſsere auertito il Principiante d'incominciare la Fuga con vn ſol dito, ſuonando le medeme Note della parte, che principia la Fuga; per Eſempio, ſe in-
1. Eſempio.
comincia il Canto, ſuoni le Note proprie del Canto, ſe il Contralto, le Note del Contralto, ſe il Violino, le Note del Violino, &c. poſcia nell'entrar la ſecõda parte, ſuoni due dita, così quando entra la terza trè dita, ſuonando le medeme Note, che cantano le parti.

2. Eſempio.

E tutto ciò, habbiamo detto, vale anche quando cominciesse il Baſſo e poi il Tenore, e ſeguendo le altre parti, perche deue con vn ſol dito principiar la Fuga nelli taſti del Baſſo, ſeguire poi con due dita nell'entrar la ſeconda parte, con trè, entrando la terza, e così delle altre.

Eſempij.

1. Eſempio.



Bsp. 13: L. Penna, S. 187.

Schüler: Warum finde ich zu diesem Thema überhaupt keine französischen Quellen?

Lehrer: Weil es ganz einfach keine gibt, die das Verdoppeln besprechen, was wohl bedeutet, daß es in der französischen Musik nicht praktiziert

wurde. Übrigens spielte ja die Polyphonie in der französischen Musik im Verhältnis zur italienischen und deutschen Kompositionspraxis auch keine große Rolle; lediglich im zweiten Teil einer französischen Ouvertüre findet man in der Regel einen fugierten Satz. Hier können wir natürlich nicht ausschliessen, daß die Fugeneinsätze verdoppelt wurden. Ich denke es aber nicht, weil in Frankreich die Tradition des Mitspielens polyphoner Musik im frühen 17. Jahrhundert ebenfalls nicht dokumentiert ist.

Schüler: Wurde die Verdoppelung bei allen musikalischen Gattungen angewendet?

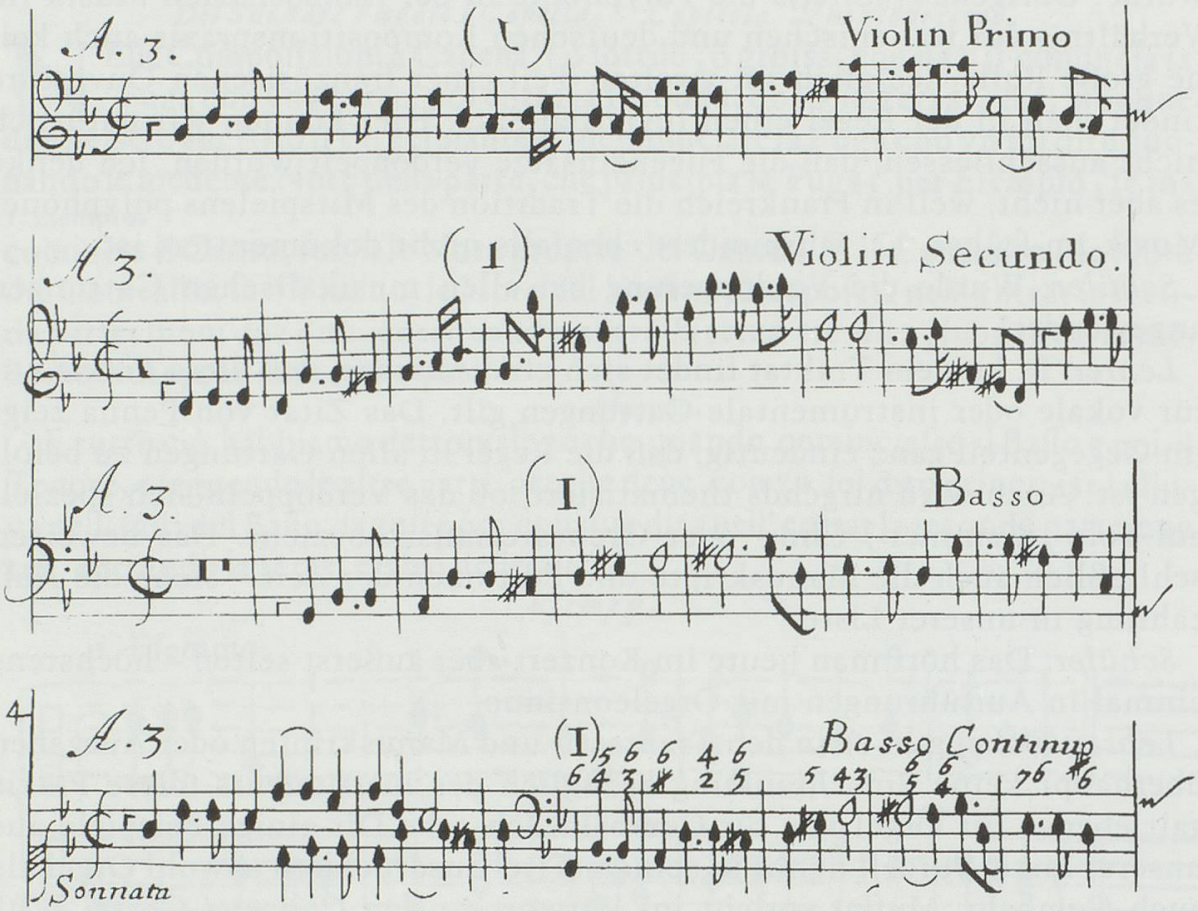
Lehrer: In keinem Traktat findet sich eine Aussage, daß diese Praxis nur für vokale oder instrumentale Gattungen gilt. Das Zitat von Penna zeigt im Gegegenteil ganz eindeutig, daß die Regel in allen Gattungen zu befolgen ist. Auch wird nirgends thematisiert, ob das Verdoppeln sich speziell auf Solo-, Kammer-, Chor- oder Orchestermusik bezieht. Das beweisen schließlich auch die Manuskripte und Editionen der Zeit – siehe die Aufzählung in unserer Liste.

Schüler: Das hört man heute im Konzert aber äußerst selten – höchstens einmal in Aufführungen mit Orgelcontinuo.

Lehrer: Dabei gibt es in den Traktaten und Manuskripten oder Ausgaben überhaupt keine Einschränkung bezüglich des Instruments; diese Praxis galt ebenso für Orgel wie für Cembalo. Ich gebe Dir einige Beispiele aus unserer Liste: Purcell nennt in seinem Titel ausdrücklich sowohl Orgel als auch Cembalo. Muffat spricht im Vorwort zu den *Concerti Grossi* 1701 nicht über die Orgel, sondern nennt Cembalo, Harfe und Theorbe als Generalbaß-Instrumente. (Diese Angaben gelten wohl auch für die oben genannte Ausgabe von 1682.) Die Aussetzung von Gerber ist wahrscheinlich für Orgel bestimmt, weil sie viele lange, übergebundene Noten enthält, die nur auf der Orgel klingen können. Für Johann Sebastian Bachs *Sanctus* BWV 241 sind zwei Stimmen – eine für Cembalo, eine für Orgel (mit kleinen Unterschieden) – überliefert, die beide die Fugeneinsätze verdoppeln. Schließlich spiegelt auch die Cembalostimme im letzten Satz des Bachschen F-Dur-Konzerts (BWV 1057) mit ihrer Verdoppelung der Themeneinsätze diese Praxis, wogegen im letzten Satz des 5. Brandenburgischen Konzertes dem nicht so ist.

Schüler: Sind die überlieferten Verdoppelungen in den originalen Generalbaß-Stimmen nicht nur Stichnoten im modernen Sinne, also für den Generalbaß-Spieler zum *Mitlesen* gedacht?

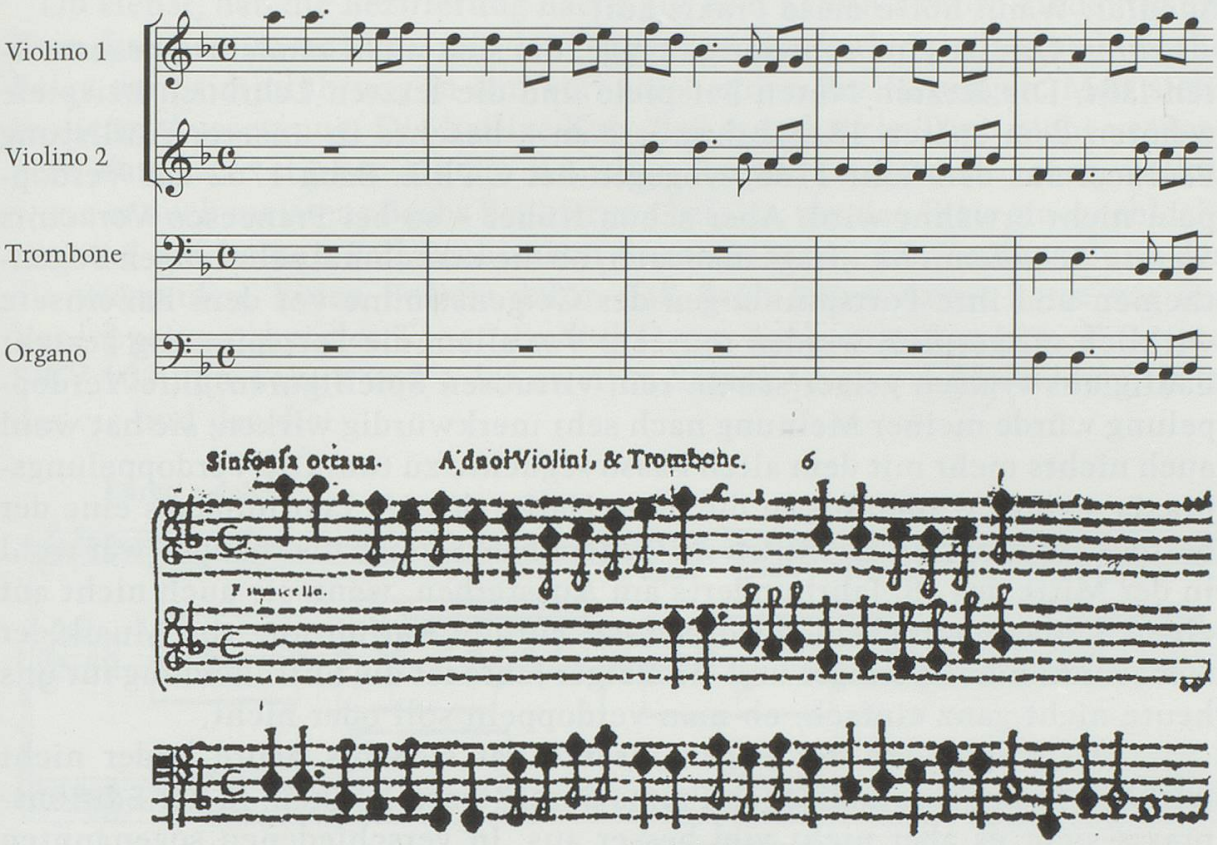
Lehrer: Nein, erstens weisen die Lehrbücher deutlich auf das *Spielen* hin, wie man zum Beispiel bei Penna, Poglietti, Niedt und Heinichen sieht. Zweitens sind in den Werken, für die zwei separate Baß-Stimmen – eine für das Violoncello und eine für das Tasteninstrument – gedruckt worden sind, in der Cellostimme bis zum Einsatz des Basses Pausen, in der Basso continuo-Stimme dagegen die Themeneinsätze der anderen Stimmen notiert – siehe Purcell:



Bsp. 14: H. Purcell, 1683.

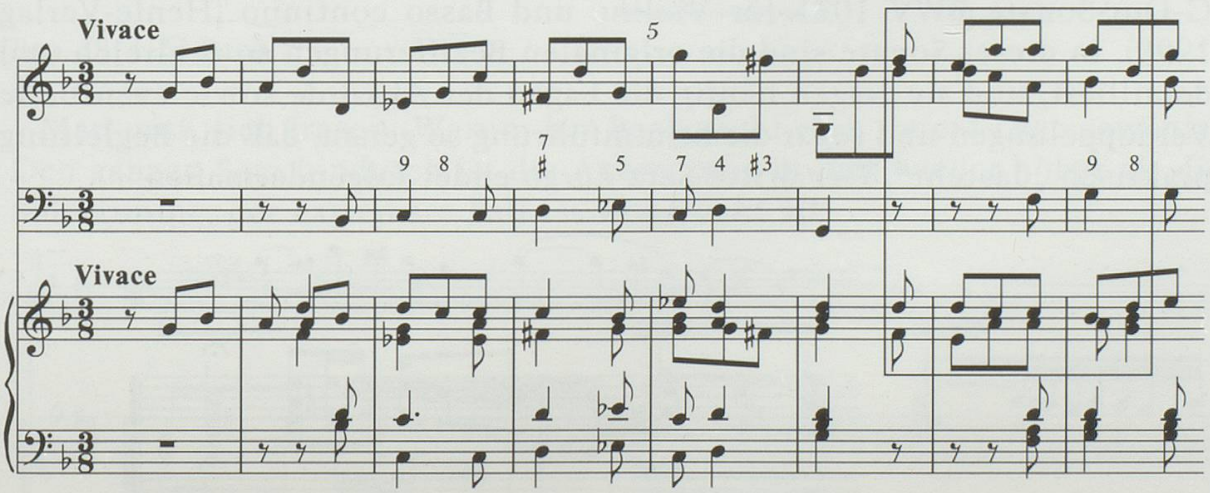
Wären diese Einsätze als Stichnoten gedacht, müßte man daraus schließen, daß der Organist schlechter zählen konnte als der Cellist! Das meint offensichtlich R. Fiske, wenn er im Vorwort zu seiner Ausgabe dieser Purcell-Trios meint: „The Basso Continuo notes at the beginning of these fugal movements are almost certainly cues showing the keyboard player where to come in. Such passages are nearly always a short-hand version of the violin parts, and in this score they appear in small notes (with the addition of editorial rests) because I believe they should not be played. However there are places where the ‚cue' briefly provides an indipendent bass (III 149, IV 25–6, VII 31–2, IX 83); the implications of such passages are not clear. It is also curious that occasional notes in the ‚cues' should be figured." Die „heilge Kuh" scheint mir hier sogar stärker als die praktische Vernunft zu sein.

Mein drittes Argument ist das wichtigste: Sowohl in Drucken als auch in Manuskripten von Aussetzungen findet man zuweilen Vereinfachungen der Themeneinsätze zum Beispiel bei solchen Stimmkreuzungen, die für das Auge und die Hand unbequem sind, wie das folgende Beispiel zeigt:



Bsp. 15: B. Montalbano, 1629.

Du siehst auch, daß die hier zitierte moderne Partiturausgabe *nicht* die originalen Verdoppelungen in der Orgelstimme aufnimmt, Tonelli dagegen hat die Intervalle der Oberstimme umgekehrt, um eine tiefere Lage in der Aussetzung zu erreichen:



Bsp. 16: A. Tonelli / Corelli op. V Nr. 5, Satz 2.

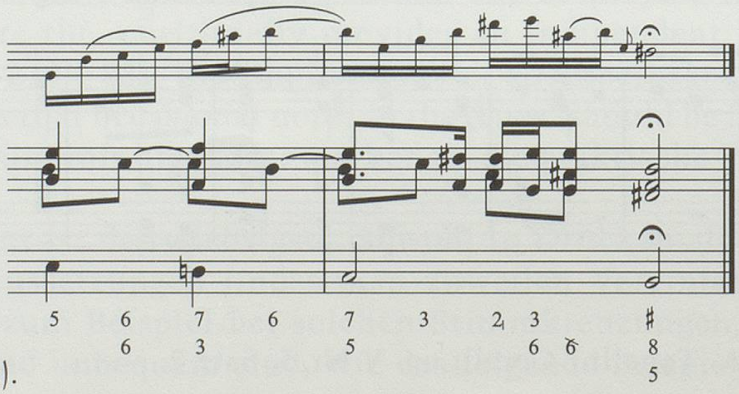
Schüler: Wann hörte diese Praxis auf?

Lehrer: Das ist eine schwierige Frage, die sich nicht eindeutig beantworten läßt. Die letzten Noten-Beispiele und die letzten Lehrbuch-Beispiele gehören dem späten 18. Jahrhundert an – beachte in unserer Auflistung Paolucci aus dem Jahr 1766, wogegen bei C.Ph.E. Bach 1762 das Verdoppeln nicht erwähnt wird. Aber schon früher – so bei Francesco Veracinis *Sonate Accademiche* – fragt man sich, ob die manchmal sehr langen Fugenthemen und ihre Fortspinnungen der Geigenstimme vor dem Baßeinsatz wirklich mitgespielt werden müssen: Vor allem die Fortspinnung besteht häufig aus typisch geigerischen, rein virtuosen Spielfiguren. Ihre Verdoppelung würde meiner Meinung nach sehr merkwürdig wirken, sie hat wohl auch nichts mehr mit dem alten Basso seguente zu tun. Die Verdoppelungspraxis – von ca. 1600 bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts eine der bestdokumentierten Praktiken im Generalbaß-Bereich überhaupt – war wohl in der Mitte des 18. Jahrhunderts am Aussterben, wenn sie auch nicht auf einen Schlag unmodisch geworden ist. Für die Aufführung von Musik der siebzehnhundertvierziger und –fünfziger Jahre ist die Entscheidung für uns heute nicht ganz einfach, ob man verdoppeln soll oder nicht.

Das Mitspielen der Fugeneinsätze hat sich bis heute leider nicht wirklich in der musikalischen Praxis durchsetzen können, in der Editionspraxis sieht es aber nicht viel besser aus: In verschiedenen sogenannten wissenschaftlichen oder Urtextausgaben sucht man vergebens nach den in den Manuskripten oder Originaldrucken vorkommenden Verdoppelungen wie oben bei Montalbano (Beispiel Nr. 15). Diese Ausgabe ist 1994 erschienen!

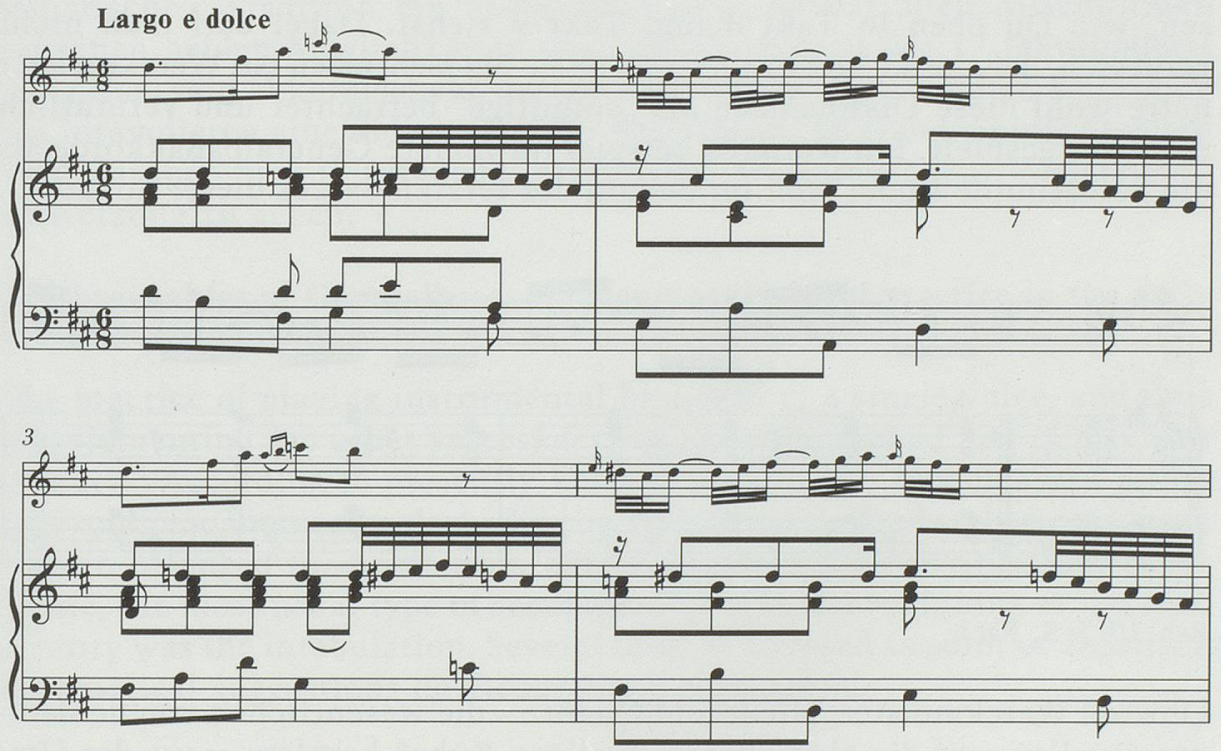
Schüler: Allmählich sehe ich ein, warum hier von „heiligen Kühen" die Rede ist.

Lehrer: Zum Schluß möchte ich Dir zeigen, daß Johann Sebastian Bach ein „miserabler" Generalbaß-Aussetzer gewesen ist – gemessen an all diesen „heiligen Kühen": zuerst mit einem Beispiel aus der Urtextausgabe der G-Dur-Sonate BWV 1021 für Violine und Basso continuo (Henle-Verlag 1990). In dieser Sonate sind die originalen Bezifferungen so zahlreich und detailliert, und sie zeigen häufig die Lagen der Akkorde sowie eventuelle Verdoppelungen und sogar die Stimmführung so genau, daß die Begleitung praktisch „dasteht". Der dritte Satz *Largo* endet folgendermaßen:



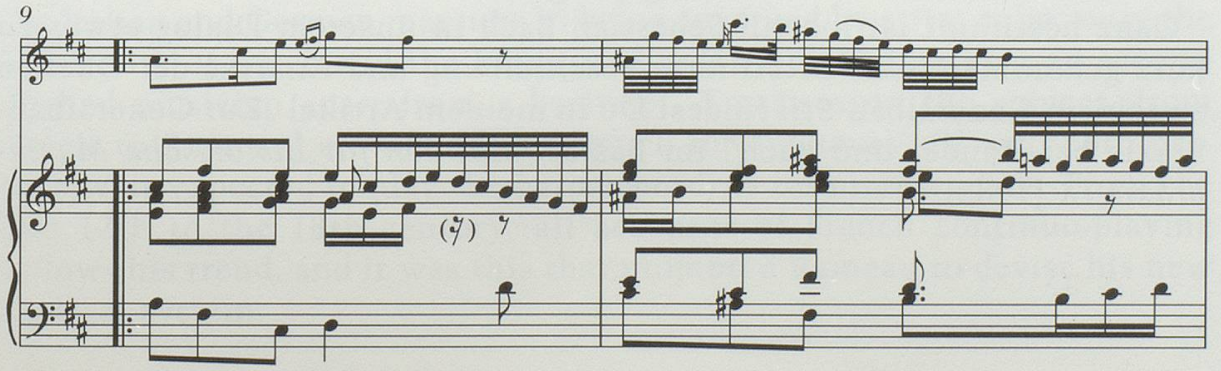
Bsp. 17: J. S. Bach (GB-Aussetzung Henle-Verlag, Stuttgart).

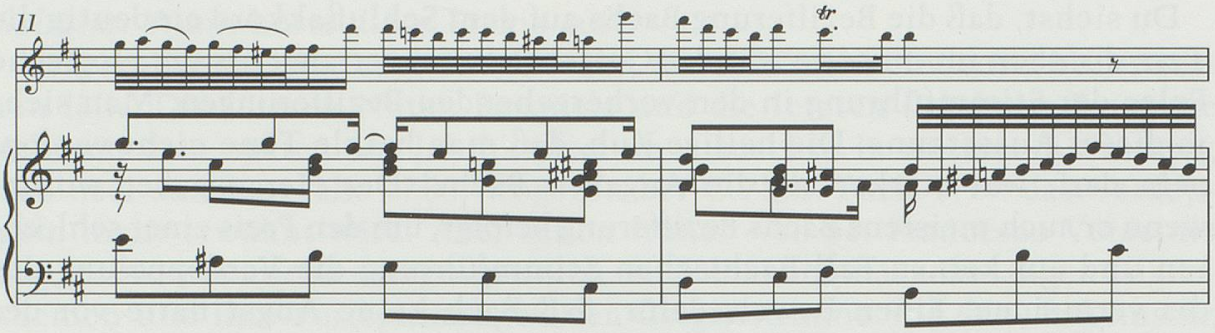
Du siehst, daß die Bezifferung Bachs auf dem Schlußakkord eindeutig die Terz dis oben im unisono mit der Geigenstimme verlangt als eine logische Folge der Stimmführung in den vorhergehenden Bezifferungen. Man sieht in dieser Aussetzung: Die heilige Kuh, daß man heikle Töne nicht verdoppeln darf, war stärker als die Angaben Bachs! Der Herausgeber wollte, wenn er auch meistens Bachs Bezifferung befolgt, um den Preis einer schlechten und auf keinen Fall Bachischen Stimmführung die Verdoppelung des dis vermeiden. Einen Beweis dafür, daß Bach keine Angst hatte vor der Verdoppelung „heikler Töne," findest Du in der berühmten h-moll-Sonate BWV 1030: In Takt 2 und 4 des zweiten Satzes *Largo e dolce* verdoppelt er das cis und das dis:



Bsp. 18: J. S. Bach.

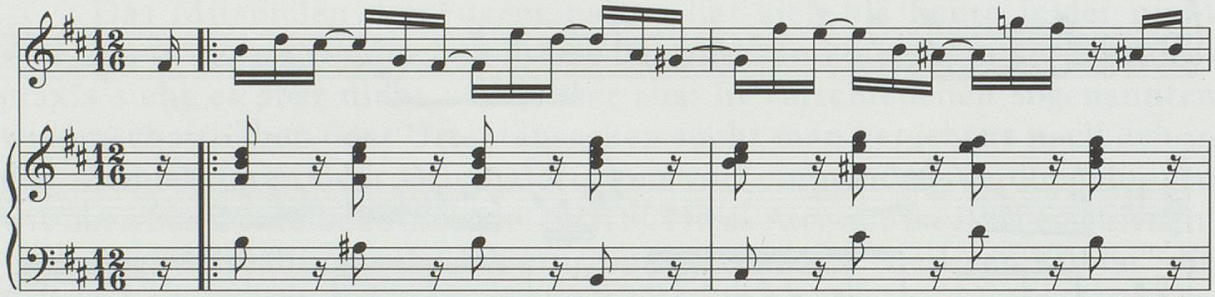
Man muß sich fragen: Warum hat Bach nicht eine tiefere Lage gewählt? Den ganzen Satz hindurch ist die Aussetzung immer wieder höher als die Solostimme, der extremste Fall ist wohl Takt 10:





Bsp. 19: J. S. Bach.

Auch Dissonanzen werden von Bach ausgesetzt und nicht etwa weggelassen, wie Du oben in Takt 3 und Takt 9 siehst. Dabei darf man nicht vergessen, daß dieser Satz mit *Largo e dolce* überschrieben ist: Werckmeister hätte wohl diese Dissonanzen als „anmutige" betrachtet und vermutlich nicht mitgespielt. Ein weiteres Beispiel für höhere Generalbaßakkorde als die Solostimme findet sich im Beginn des letzten Satzes dieser Sonate.



Bsp. 20: J. S. Bach.

Obwohl Werckmeister, Niedt und Quantz – die wesentlichen von denjenigen Quellen, auf die sich unsere „heiligen Kühe" berufen, – aus der Umgebung von Bach stammen, zeigen die „Aussetzungen" in den obligaten Sonaten und zum Beispiel die von ihm korrigierte Aussetzung Gerbers, daß er wahrscheinlich den eher harmonisch vollständigen und von der Solostimme unabhängigen Generalbaß im Sinne Heinichens und Matthesons und vieler italienischer Autoren gepflegt hat.

Ganz bestimmt ist Johann Sebastian Bach in unserem Dialog etwas zu kurz gekommen: eine detaillierte Beschreibung und Analyse der Quellen zu seinem Generalbaß-Stil findest Du in meinem Artikel „Zur Generalbaß-Praxis bei Händel und Bach" im Basler *Jahrbuch für historische Musikpraxis IX* (1985).