

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: 7 (1983)

Heft: [2]: Alte Musik : Praxis und Reflexion

Artikel: Möglichkeiten der Besetzung des Basso continuo in der Kammermusik des Barock : Probleme der Kombination von Harmonie- und Melodieinstrumenten

Autor: Mueller, Hannelore

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869166>

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: 23.02.2026

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

MÖGLICHKEITEN DER BESETZUNG DES BASSO CONTINUO IN DER KAMMERMUSIK DES BAROCK

Probleme der Kombination von Harmonie- und Melodieinstrumenten

Die Frage nach der Besetzung der Baßstimme in Kompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts wird auch in unserer aufführungspraktisch interessierten und „aufgeklärten“ Zeit nur selten oder erst in zweiter Linie gestellt.

Meist versteht es sich heutzutage „von selbst“, daß zur Unterstützung des Tasten- oder Zupfinstruments ein gestrichenes oder geblasenes Melodieinstrument herangezogen wird – in begleiteten Solosonaten ebenso wie in allen andern kammermusikalischen Besetzungen.

Diese Verallgemeinerung einer einzigen Praxis wird weder der Klangfreudigkeit des Barock noch den stilistischen Besonderheiten einzelner Länder oder Epochen noch gar den persönlichen Absichten eines Komponisten gerecht.

Die differenzierte Instrumentierung der Baßstimme bildet den geschmackvollen Rahmen für ein buntes Bild, dessen Farben durch ihn erst richtig zum Leuchten kommen. Der Begleiter der Barockzeit war sich dessen ebenso bewußt wie seiner Verantwortung für die Darstellung des Inhalts des Bildes (um bei dem Vergleich zu bleiben). Ihm oblag es nicht nur, das harmonische Gefüge zu stützen und zu tragen, sondern vor allem auch melodische, rhythmische und expressive Impulse auszustrahlen und damit entscheidend beizutragen zum Ausdruck und zur Lebendigkeit der musikalischen Gestaltung¹.

Sinn und Ziel der vorliegenden Studie ist es, den Interpreten unserer Zeit wieder vertraut zu machen mit einigen der Hauptbesetzungsvarianten des Basso continuo im 17. und 18. Jahrhundert, wie sie sich aufgrund mehr oder weniger genauer Anweisungen auf Titelblättern, aus Generalbaßschulen, Instrumentalmethoden und zeitgenössischen Berichten ableiten und zusammenstellen lassen.

Heute wie damals spielen nicht nur künstlerische sondern oft auch praktische Erwägungen eine Rolle bei der Instrumentierung des Basses. Es ist deshalb besonders wichtig, möglichst viele Kombinationen zu kennen, um in jedem Fall zu einer ästhetisch befriedigenden Lösung zu kommen.

Das breiteste und zugleich farbigste Spektrum verschiedener Kombinationsmöglichkeiten schillert aus den originalen Titelanweisungen italienischer Kompositionen zwischen 1600 und 1700²:

Aus ihnen geht hervor, daß sich dem Interpreten in der Kammermusik grundsätzlich vier Besetzungsarten anbieten:

¹ Mehr darüber in Hannelore Mueller, *Wandel der Funktionen und der Spielweise des Violoncells von der Zeit der Renaissance bis zur Hochklassik*, Kapitel 5: „Ästhetik des Continuospiels auf Streichinstrumenten“ (in Vorbereitung).

² Zusammenstellung in Claudio Sartori, *Bibliografia della musica strumentale italiana*, Florenz 1952 und 1968.

- (1) Harmonieinstrument allein (auch „Instrumento da corpo“, „Instrumento perfetto“ oder einfach „Fondamento“ genannt).
- (2) Harmonieinstrument, ad libitum kombiniert mit einem Melodieinstrument („Ornamento“).
- (3) Harmonieinstrument, kombiniert mit einem Melodieinstrument.
- (4) Melodieinstrument allein.

Allerdings sind die Anweisungen der Komponisten selten so eindeutig, daß nur eine Möglichkeit der Ausführung in Frage kommt: So, zum Beispiel, wenn Partitur und Stimmen vollständig vorliegen und in allen Angaben genau übereinstimmen oder wenn eingestreute Hinweise und Bemerkungen eine ganz bestimmte Absicht deutlich werden lassen: „Cembalo tacet“, „Violoncello senza Cembalo“, o.a.³

Viel häufiger bleibt es dem Interpreten überlassen, „zwischen den Zeilen“ des Notentextes zu lesen und selbst herauszufinden, welche Lösung dem musikalischen Inhalt am ehesten gerecht wird.

Zur Vereinfachung der Übersicht, nicht aus stilistischen oder entwicklungshistorischen Gründen, wird im folgenden versucht, das Problem der Besetzung des Basso continuo systematisch chronologisch innerhalb der verschiedenen Länder Europas darzustellen.

Ohne besondere Anmerkung beziehen sich die angedeuteten Richtlinien vor allem auf die Formen der instrumentalen Kammermusik für Streicher. Die Begleitung des Gesangs (Kantaten, geistlich und weltlich, Oratorium, Oper, Arie, Lied etc.) ist Inhalt einer besonderen Studie⁴.

17. JAHRHUNDERT

ITALIEN

1600–1620 Der Basso continuo (seguate, generale) wird überwiegend von einem Harmonieinstrument allein ausgeführt („Instrumento da corpo“, „perfetto“, „fondamento“), und zwar von

- (a) Orgel,
- (b) Orgel oder einem andern Harmonieinstrument,
- (c) Cembalo, Spinett oder einem Zupfinstrument.

1613 erwähnt Amante Franzoni Servita die Möglichkeit der Kombination von Harmonie- und Melodieinstrumenten als „nuovo ordine“⁵.

1618 beschreibt Lorenzo Allegri die Mischung von Singstimmen

³ So lassen zum Beispiel Giovanni Battista und Antonio Bononcini in Arien mit Instrumentalbegleitung zur Erreichung eines besonderen Effekts das Cembalo oder die Orgel häufig pausieren: G. B. Bononcini in *Il fiore della eroine*, 1704; im Oratorium *La conversione di Maddalena*, 1701; A. Bononcini in *Il trionfo della grazia*.

⁴ cf. Anmerkung 1.

⁵ Amante Franzari Servita, *Apparato musicale di messa, sinfonie, canzoni, motetti*, opera quinta, Venedig 1613, auf der Titelseite: „Con la partitura de Bassi e un nuovo ordine con che si mostra come e con Istrumenti e senza si possa nell'Organo rappresentare.“

mit Violen oder Blasinstrumenten, wobei der Basso continuo (Orgel) nach Belieben mitspielen oder weggelassen werden könne⁶.

1620–1630 Die Besetzung des Basso continuo und vor allem die Verstärkung der Baßlinie durch ein Melodieinstrument wird mehr oder weniger freigestellt. Die Anmerkungen „se piace“, „ad libitum“, „con ogni sorte d'istromenti“ werden häufiger, beziehen sich aber im allgemeinen mehr auf das Melodie- als auf das Harmonieinstrument.

nach 1630 Der Melodiebaß erfüllt eine Doppelfunktion – als kantable Stütze der Harmonie wie als konzertierender Partner der Oberstimme. Die Verdoppelung des Fundaments wird dadurch sichergestellt⁷. (Diese Entwicklung führt später zu einer besonderen Form der Triosonate für zwei solistische Streichbässe und Basso continuo⁸ und zum Doppelkonzert für Violine oder Viola und Violoncello oder Viola da gamba.)

nach 1650 Einerseits wird die Besetzung differenzierter vorgeschrieben und die Instrumente werden genauer bezeichnet.

Andrerseits entstehen für den Interpreten neue Probleme durch häufigere und oft scheinbar willkürliche Freistellung der Besetzung der Baßstimme⁹.

Besonders die Bedeutung der Bindewörter „ò“ (ovvero) und „è“ ist nicht immer klar, obwohl vieles dafür spricht, daß sie, sprachlich unbegründet, sachlich meist dasselbe aussagen. (Häufig findet sich zum Beispiel auf der Partitur die Anmerkung „Organo ò Violoncello“ und in den Stimmen „Organo è Violoncello“, oder umgekehrt¹⁰.

Geht man davon aus, daß anfänglich die Ausführung des Basso continuo durch ein „Instrumento perfetto“ die Regel war, und berücksichtigt man ferner, daß das

⁶ Lorenzo Allegri, *Il primo libro delle musiche*, Venedig 1618, 1: „Ho voluto situare le Sinfonie spartite per commodità dell'Instrumenti perfetti come Liuto, Organo, e in particolare l'Arpa doppia. Si possono sonare co'l primo Soprano, e con dua Soprani, e'l Basso continuato, inmanchianza dell'altre parti; oltre con Viole, e Instrumenti di fiati co'l Basso continuato e senza.“

⁷ Giovanni Battista Fontanas *Sonate a 1. 2. 3. per il violino ...*, Venedig 1631/41, gehören zu den ersten Triosonaten mit obligater, teilweise vom Harmoniebaß unabhängiger Violoncellstimme. Siehe auch Hannelore Mueller, „Zusammenhänge zwischen Bau, Nomenclatur und Funktion des Instruments“, op. cit. (Anmerkung 1).

⁸ Giacobbo Basevi detto Cervetto (1682–1783 [sic]), *6 sonate a due violoncelli e basso*; Benedetto Marcello (1686–1739), *6 sonate a tre, due violoncelli o due viole da gamba e violoncello o basso continuo*, op. 2; Leopold Mozart (1719–1787), *Divertimento ex G à tre: due violoncelli e violone*; Ermenegildo Delcinque Romano, *18 sonate per tre violoncelli*, 1770.

⁹ Beispiele dafür sind Mauritio Cazzatis Tanzsammlung *Correnti per sonare nella spinetta, leuto ò tiorba; ovvero violino è violone*, Bologna 1662, und Pietro degl' Antoniis *Balletti, correnti, e arie diverse per violono [sic] e violone per camera, e anco per suonare nella spinetta, e altri instrumenti*, Bologna 1671. Dazu siehe auch Peter Allsop, „The Role of a Stringed Bass as a Continuo Instrument in Italian Seventeenth Century Instrumental Music“, *Chelys, The Journal of the Viola da Gamba Society of Great Britain* 8 (1978/79), 31–37.

¹⁰ Antonio Vivaldi, *Suonate da camera/a tre/due violini e violone o cembalo*, Venedig 1705; Titel: „Organo ò Violoncello“ – Stimmen: „Organo è Violoncello“.

Melodieinstrument zunächst nur zur Unterstützung der Harmonie herangezogen wurde, scheint ein Weglassen des „füllenden“ Tasten- oder Zupfinstruments kaum im Bereich des Möglichen zu liegen. „Organo ò Violoncello“ würde demnach immer bedeuten „Organo è [und] Violoncello“.

Nun gibt es aber doch einige Hinweise darauf, daß die Praxis der Begleitung ohne Harmonieinstrument, allein mit einem Melodieinstrument, nicht nur ausnahmsweise sondern unter gewissen Umständen sogar bevorzugt angewendet wurde: Der rasche, mit der Entwicklung des Violinspiels fast parallel verlaufende Aufstieg des Violoncells vom einfachen Baß- zum Soloinstrument im 17. Jahrhundert zeugt davon, daß die Spieler technisch ohne weiteres in der Lage waren, mit ein paar Doppelgriffen oder Akkorden eine Realisation der Bezifferung wenigstens anzudeuten¹¹.

Noch leichter dürfte dies den Gambisten gefallen sein – gehörte die Gepflogenheit des „Absetzens“ mehrstimmiger Sätze auf ihr Instrument und die akkordische Begleitung einer Solostimme doch schon seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts zu ihren wichtigsten Aufgaben¹².

Zu den ersten praktischen Beispielen für das Weglassen eines Harmonieinstruments in der Barockzeit gehören Claudio Merulo's vierstimmige Canzonen von 1615¹³ sowie die schon erwähnte *Sinfonie* von Lorenzo Allegri¹⁴.

In beiden Fällen übernehmen Melodieinstrumente in Alt-Tenorlage die Aussetzung des Basso continuo. Analog darf diese Art der Ausführung ohne Tasten- oder Zupfinstrument auch für ähnlich besetzte italienische Kammermusik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gewählt werden¹⁵.

Problematischer ist der Verzicht auf ein Harmonieinstrument bei der Begleitung solistischer Formen der Kammermusik.

Doch auch dabei kann man sich auf vereinzelte Quellenzeugnisse stützen: So verwendet Giovanni Battista Bononcini häufig einen Streichbaß ohne Tasteninstrument in seinen Kompositionen. Beispiele dafür sind seine *Arie a Violino e Violone, ovvero Spinetta* von 1671. Sie sind Obizzo Guidoni gewidmet, der den Violone „con non ordinaria agilità e maestria“ gespielt haben soll, und enthalten fol-

¹¹ Erste Solocellisten der Bologneser Schule: 1664 Giovanni Battista Vitali „Suonatore di Violoncino“ in San Petronio; siehe auch Eugene Enrico, „The Orchestra at San Petronio in the Baroque Era“, *Smithonian Studies in History and Technology* 35 (1976), 16, 60, und Anne Schnoebelen, „Cazzati vs. Bologna“, *MQ* 57 (1971), 26–39, sowie Hannelore Mueller, *Domenico Gabrielli, Bolognese (1659–1690)*. 1. Forschungsauftrag der Schola Cantorum Basiliensis (1969–1972) (Manuskript).

¹² Angelika Hammer, *Die Viola da gamba als Begleitinstrument des Sologesanges*, Hausarbeit zum ersten Staatsexamen für das erweiterte Lehramt, Hamburg 1976 (Manuskript).

¹³ Tarquinio Merula, *Il primo libro delle canzoni a quattro voci per sonare*, Venedig 1615. Über dem Inhaltsverzeichnis (verso-Seite des Titelblatts) findet sich folgende Anmerkung: „Benche per maggior facilità di tutti li Signori Organisti/vi sia posto il Basso Continuo alle presenti Canzoni/ laudo nondimeno il partirle.“

¹⁴ op. cit. (Anmerkung 6).

¹⁵ Carlo Farina (um 1600–ca. 1640), *Libro delle pavane*, Dresden 1626. Gasparo Zanetti, *Il scolaro*, Mailand 1645: „Per imparar a suonare di Violino e altri strumenti“. Beide Werke sind Beispiele für frühe Formen des reinen Streichquartetts.

gende Anweisung: „Man sollte daran denken, daß der Violone eine bessere Wirkung hervorbringt als das Spinett, da die Bässe eher dem ersteren als dem letzteren auf den Leib geschrieben sind“¹⁶.

Ferner berichtet Franck Thomas Arnold¹⁷, daß der Geiger Francesco Veracini zusammen mit dem Cellisten Lanzetti anlässlich des Festes „della Croce“ in Lucca ein Duo ohne Begleitung eines Basso continuo aufgeführt habe.

Auch der Piemontese Guignon und der Franzose Baptist Anet pflegten sich nur von einem Melodieinstrument (Fagott oder Viola da gamba) begleiten zu lassen, wie im *Mercur de France* vom April 1725 berichtet wird¹⁸. Die Reihe der praktischen Beispiele für die Begleitung eines Soloinstruments durch ein Melodieinstrument allein ließe sich in allen Ländern bis ins späte 18. Jahrhundert beliebig fortsetzen. Trotzdem handelt es sich um vereinzelte Ausnahmen, die durch ihre Besonderheit die Norm der Ausführung des Basso continuo durch ein Harmonieinstrument bestätigen.

Zusammenfassend läßt sich daher nur festhalten, daß sich die Freistellung der Verdoppelung der Baßstimme durch die Titelanweisung „ò“ und „è“ in erster Linie auf das mitspielende Melodieinstrument bezieht.

Im allgemeinen wird der Baß des Harmonieinstruments durch ein Melodieinstrument verstärkt, das heißt die schnell verklingenden gezupften Töne werden durch Streichen oder Blasen verlängert¹⁹. Auf besonderen, klar formulierten, meist affektbedingten Wunsch des Komponisten oder aus praktischen Gründen (zum Beispiel im Unterricht²⁰) kann auch einmal das Harmonieinstrument weggelassen werden. Ob und wie weit in diesem Fall das Melodieinstrument auch die Realisation der Bezifferung übernimmt, ist Thema einer besonderen Studie²¹.

Nicht verwechselt werden darf diese Form des Zusammenspiels zweier Melodieinstrumente, bei der es sich eindeutig um *begleitetes Solospiel* handelt, mit dem *Instrumentalduett*, bei dem beide Stimmen abwechselnd konzertieren und sich gegenseitig begleiten.

Italiens Führung ist in jeder Beziehung offensichtlich und richtungsweisend. Der Bologneser Domenico Gabrielli²² schreibt sowohl die ersten unbegleiteten Ricercari für Violoncello wie den ersten Kanon für zwei Solocelli (1689). Sein Schüler Giacomo Jacchini, der als Solist bis in die höchsten Lagen so gewandt, rein und schön gespielt habe, daß das Violoncello in seinen Händen einer Viola da gamba äh-

¹⁶ Peter Allsop, op. cit. (Anmerkung 9).

¹⁷ Franck T. Arnold, *The Art of Accompaniment from a Thorough Bass*, New York 1965, 328.

¹⁸ Hubert Leblanc, *Die Verteidigung der Viola da gamba*, Übersetzung von Albert Erhard, Kassel/Basel 1951, 20 (Vorwort des Herausgebers).

¹⁹ Agostino Agazzari, *Del sonar sopra 'l basso con tutti li stromenti*, Siena 1607 (Faksimile-Ausgabe *Bibliotheca musica Bononiensis* II/37, Bologna 1969), 9: „Il Violone come parte grave procede gravemente, sostenendo con la sua dolce risonanza l'armonia dell'altre parti.“

²⁰ Fast alle großen Methoden für Streichinstrumente enthalten Bearbeitungen der beliebtesten Melodien der Zeit als Duette für Schüler und Lehrer.

²¹ Hannelore Mueller, *Zum akkordischen Generalbaßspiel auf Streichinstrumenten unter besonderer Berücksichtigung der Begleitung des Recitativs* (in Vorbereitung).

²² Hannelore Mueller, *Domenico Gabrielli*, op. cit., 3. Lieferung, 2–4.

licher gewesen sei als einem „Basso“²³, wurde zu seiner Zeit doch ganz besonders geschätzt wegen seiner ausgeglichenen, kunstvoll improvisierenden Begleitung der Sänger²⁴.

Seit Giacomo Antonio Perti (1661–1756) gewinnen das Violoncello und die Viola da gamba große Beliebtheit als „mitkonzertierende“ Begleitinstrumente der Singstimme. Zahlreiche Arien aus dieser Zeit geben wertvolle Aufschlüsse über den Einsatz des Streichbasses in Italien: Aus dem Stimmenmaterial geht hervor, wo er das Harmonieinstrument verdoppelt, wo er pausiert und wo er – sehr selten – allein begleitet²⁵.

Trotz der starken Beeinflussung durch Italiens Musizierpraktiken ist die Frage der Baß-Besetzung in den andern Ländern Europas wesentlich unkomplizierter zu lösen.

ENGLAND

In England setzte sich die Viola da gamba während des ganzen 17. Jahrhunderts sowohl als Solo- wie als Begleitinstrument erfolgreich gegen das klangvollere Violoncello durch, dessen Ton verächtlich als „grob und rau“ beschrieben wird²⁶.

Das ist umso erstaunlicher, als schon Thomas Mace großen Wert legt auf ein starkes Fundament²⁷ und Roger North wiederholt auf die Wichtigkeit der Stützfunktion des Basses hinweist²⁸.

Noch 1659 berichtet Thomas Hill verwundert aus Italien, zwar sei die Instrumentalmusik, besonders das Violin- und Orgelspiel, besser, als er erwartet habe, aber die Viola da gamba sei überhaupt nicht im Gebrauch. Statt dessen verwende man eine viersaitige Baßgeige („Baß-Violin“)²⁹.

²³ Eberhard Preussner, *Die musikalischen Reisen des Herrn von Uffenbach*, 1712–1716, Kassel 1949, 73.

²⁴ Francesco Vatielli, „Primordi dell'arte del violoncello“, *Harmonia* 1 und 2, Rom 1913/14, 141.

²⁵ Giacomo Antonio Perti, *Laudate pueri*, Bologna 1691; Domenico Gabrielli, *Flavio Cuniberto*, Modena 1688, *Orride tenebre*, Bologna 1691, sowie *Allor che dal bel* und *E pur dolce*. Außerdem Oratorien, Kantaten und Arien des Wiener Barock: Werke von Marc' Antonio Ziani (ca. 1653–1715), Giovanni Battista Bononcini (1670–ca. 1750), Attilio Ariosti (1666–ca. 1740), Giovanni Valentini (1582/83 [?] – 1649) (mündlicher Hinweis von August Wenzinger). Einige der eingangs genannten Stücke sind in einer Neuausgabe zugänglich: D. Gabrielli in *Alte Meister des Belcanto*, Leipzig s.a., und G. A. Perti in *The Penn State Music Series* 10, s.l. 1966.

²⁶ Roger North *on music*, 1695–1728, London 1959, 274: „The base-violin is too short and strong, therefore harsh, whatever of organ or harpeggia there is.“

²⁷ Thomas Mace, *Musick's monument*, London 1676, Faksimile-Ndr., Paris 1958, 233: „One Small Weak-Sounding Bass-Viol, and 2 or 3 Violins, wheras one (in Reason) would think, that one Violin would bear up sufficiently against 2 or 3 Common-Sounding Basses ... (How Musick is Injur'd by Unsuitable, or Unequal Instruments and Numbers).“

²⁸ Roger North, loc. cit.: „Let the double base viol govern the basso continuo, and if one be not enough let there be more ...“

²⁹ W. A., A. F., A. E. Hill, *Antonio Stradivarius*, London 1902, New York 1963: „... The instrumental music is much better than I expected. The organ and the violin they are masters of, but the bass-viol they have not at all in use, and to supply it's place they have the bass-violin with four strings, and use it as we do the bass-viol.“

Diese Vorliebe der Angelsachsen für die Viola da gamba mag mitbewirkt haben, daß für sie die Verdoppelung der tiefsten Stimme der Partitur durch das Streichinstrument von Anfang an absolut selbstverständlich war. In der Kammermusik ebenso wie in größeren Besetzungen. Der unaufdringliche Klang der sechssaitigen Baßviola vermischt sich in idealer Weise mit dem Ton des Tasten- oder Zupfinstruments, verstärkt und verlängert ihn diskret, ohne seinen Charakter zu verändern.

Die leichte Bogenführung erlaubt zudem das problemlose Zufügen von Ornamenten und kleinen Diminutionen, ohne den Ablauf der Baßlinie zu stören. So verwendet schon Thomas Morley in seiner Sammlung von *Consort Lessons* (1599) eine Viola da gamba zur Verdeutlichung der Baßführung³⁰.

Sogar der Baß von Solostücken für Virginal wurde zeitweise durch eine in langgezogenen Strichen mitspielende Viola hervorgehoben³¹.

Triosonaten von Giovanni Coperario, John Jenkins, John Ward, William Lawes, Matthew Locke und anderen können in bezug auf die Besetzung den frühen italienischen Triosonaten zur Seite gestellt werden. Nur tritt an die Stelle des mit der Violine konzertierenden Violoncells die bewegliche Viola da gamba.

Im Gegensatz zu den italienischen Triosonaten wird jedoch der Baß selbst dann durch einen zweiten Streichbaß verstärkt, wenn die obligate Gambe die Baßlinie nie ganz verläßt — ein weiterer wichtiger Hinweis auf die Vorliebe der Engländer für ein kräftiges Fundament³².

Der stark stützende Baß erlaubt in der Folge auch dem Continuospieler am Tasteninstrument ein ausgesprochen vollgriffiges Aussetzen der Bezifferung. Vieltimmige Akkorde sind in den erhaltenen, originalen, englischen Basso-continuo-Stimmen keine Seltenheit. Dagegen wird der „korrekten“ Stimmführung erstaunlich wenig Wert beigemessen³³.

Erst gegen das Ende des 17. Jahrhunderts beginnt auch in England das Violoncello die Viola da gamba zu verdrängen. Aber auch dann noch bleibt die Verdoppelung, ja die Verdreifachung der Baßlinie durch Violoncello und Kontrabaß eine Selbstverständlichkeit: „Wenn das Violoncello die verzierten Bässe spielt und der Kontrabaß die fundamentalen Noten darunter übernimmt (zusammen mit dem Cembalo), ist jeder Ton deutlich und klar zu hören,“ versichert Johann Christoph Pepusch in *A Treatise on Harmony*, London 1730³⁴.

³⁰ Thomas Morley, *The First Book of Consort Lessons*, London 1599–1611, Neuausgabe, New York/London/Frankfurt 1959.

³¹ *Parthenia in-Violata or Mayden-Musicke for the Virginalls and Bass-Viol*, London 1624/25 (?), Faks.-Ndr., New York 1961.

³² John Jenkins, Suiten für Violine, Lyra Viol, Bass Viol und Cembalo. Dazu die Beiträge in *Chelys* 1 (1970) und 2 (1971) von Andrew Ashbee sowie die Verzeichnisse der Musik für Viola da gamba „The Viola da Gamba Society Provisional Index of Viol Music“ in *Chelys* 1 (1970) bis 8 (1978/79).

³³ Solo- und Triosonaten von John Jenkins, Giovanni Coperario, William Lawes und anderen. William Lawes verwendet im *Royall Consort* zwei Theorben zur Begleitung; Matthew Locke im *Little Consort* mindestens zwei, im *Broken Consort*, Teil I, sogar drei Theorben.

³⁴ Roger North, op. cit., 193: „... if the violoncello's and other such Bass-Instruments only, did play those divided Basses, and the Violone or Double Bass Play'd a Fundamental Bass under

Im Gegensatz zu der besonderen Vorliebe der Engländer für ein gewichtiges Fundament steht der Wunsch der Solisten und Komponisten nach Freiheit der Oberstimme(n): Der Untertitel zu Matthew Locke's *Little Consort* scheint darauf hinzuweisen: „to be performed either alone or with Theorbo's and Harpsechord“ („allein, oder mit Theorbe und Cembalo aufzuführen“). Von John Jenkins sind drei Fantasiensuiten für zwei Baßviolen in zwei verschiedenen Versionen erhalten: die eine mit einer bezifferten Continuostimme für die Orgel, die andere als Duett ohne Begleitung.

Zu Henry Purcell's *Twelve Sonatas for two Violins* ist die Begleitstimme erst nachträglich im Druck erschienen. Ob sich daraus aufführungspraktische Hinweise ableiten lassen, bleibt ebenso fraglich wie bei Marin Marais' *Premier Livre de pièces de viole*, dessen Solostimme drei Jahre vor der Generalbaßstimme erschien (1686/1689).

Deutlich beschreibt dagegen Christopher Simpson in *The Division-Viol or The Art of Playing ex tempore to a Ground* (III, § 1, 27) verschiedene Möglichkeiten der Begleitung einer Oberstimme:

„A Ground, Subject, or Bass, (call it which you please) is prick'd down in two several Papers; One for him is to play the Ground upon an Organ, Harpsechord, or what other Instrument may be apt for that purpose; ...“ („Ein „Ground“, Thema oder Baß (nenn es wie Du willst) wird auf zwei verschiedenen Blättern aufgezeichnet. Das eine davon dient dazu, den Baß auf der Orgel, dem Cembalo oder irgend einem andern dafür geeigneten Instrument zu spielen ...“).

DEUTSCHLAND

Erstaunlich lange wurden in Deutschland Viola da gamba und Violoncello nebeneinander, ja sogar miteinander sowohl als Solo- wie als Begleitinstrument verwendet: Ganz unter dem Einfluß Italiens schreibt Michael Praetorius 1619: „Es ist mir auch newlich aus Venedig zugeschrieben worden / daß die vornembsten Musici in Italia in den Ripieni mit allem Fleiß die Unisonos und Oktaven gebrauchen.“ (Gemeint sind Stimmverdopplungen im Unisono und in der Oktave.) Ferner „ist dies auch sonderlich zu merken / wenn 2 oder 3 Stimmen allein in den Generalbaß, den der Organist oder Lautenist vor sich hat ... gesungen werden; daß es gut / auch fast nötig sey / denselben Generalbaß mit einem Baß-Instrument, als Fagott, Dolcian oder Posaun, oder aber / welchs zum Allerbesten / mit einer Baßgeigen darzu machen last“³⁵.

Obwohl sich diese Bemerkungen auf große Besetzungen und vokale Kammermusik beziehen, so gelten sie doch auch für diejenigen Formen instrumentaler Kammermusik, bei denen der Baß selbständig melodisch geführt wird. Dagegen

Them, made up of what the Italians call Note Sostenute, a much finer and more agreeable Harmony would ensue, for Every Note would be clear and distinct in every part of the Composition.“ (Johann Christoph Pepusch, *A Short Treatise on Harmony*, London ²1731, 46s.)

³⁵ Michael Praetorius, *Syntagma musicum* 3, Wolfenbüttel 1619, Faks.-Ndr., Kassel etc. 1958 (*Documenta musicologica* 1/15), 97s.

bedürfen reine Stützbässe keiner Verdopplung durch ein Melodieinstrument. Eben-
sowenig der Baß in Triosonaten, in denen die Viola da gamba oder das Violoncello
nur teilweise obligate Partien übernimmt, um dazwischen immer wieder unisono
dem Harmoniebaß zu folgen.

Die klanglichen Möglichkeiten, die sich aus der Mischung oder der Gegenüber-
stellung der beiden Instrumentenfamilien „da gamba“ und „da braccio“ ergaben,
wurden in Deutschland ganz besonders geschätzt. So tritt an die Seite der Solo-
geige häufiger als in allen andern Ländern eine Viola da gamba³⁶. Matthias Kelz ver-
öffentlicht 1669 eine ganze Sammlung von Stücken für Violine und Viola da
gamba allein, *Exercitationum musicarum a Violino e Viola da Gamba Semicenturia
complectens*. Formal handelt es sich um begleitete Tanzsätze für Violine und Basso
continuo, dessen Realisation in diesem Fall wohl die Viola da gamba übernimmt.
Etwas später erscheint Dietrich Buxtehudes Triosonate für „Viola da Gamba, Vio-
lone e Basso“³⁷. Durch die besonders aparte Besetzung und die genaue Darstellung
der Partitur klärt sie eine ganze Anzahl aufführungspraktischer Probleme:

- (1) Beide Instrumente werden sowohl nach- als auch miteinander konzertierend
verwendet.
- (2) Die eigentlichen Soli werden nur vom Tasteninstrument begleitet – der Streich-
baß pausiert.
- (3) Im Ensemble spielt der Violone eine leicht ausgezierte Baßstimme – das Tasten-
instrument allein die Stützbässe.

Daraus geht eindeutig hervor, daß im Fall einer Baßverdopplung das Melodieinstru-
ment die „geschwinden“ Figuren, das Harmonieinstrument nur deren „Funda-
ment“ übernimmt. Eine Tatsache, die durch praktische Beispiele und Beschreibun-
gen in den Quellen für das ganze 17. und 18. Jahrhundert in allen Ländern Euro-
pas belegt wird (dazu die Anmerkungen 34, 38, 39 und 41). Ein Schulbeispiel für
die verschiedenen Möglichkeiten der Begleitung einer Singstimme ist Jakob Krem-
bergs *Musikalische Gemüthsergötzung* von 1689, die noch mehr als vierzig Jahre
später von Johann Gottfried Walther im *Musicalischen Lexicon* (1732) erwähnt
wird: „Jacob Kremberg, ein Chur-Sächsischer Cammer- und Hofmusicus, von War-
schau in Polen gebürtig, hat an. 1689 vierzig teutsche Arien (deren einige er selbst
gedichtet) à Voce sola è Cont. oder auch zugleich und besonders auf die Laute,
Angélique, Viola da Gamba und Citharra gerichtet, auf seine Kosten zu Dresden in
gross Folio unter dem Titel: Musicalische Gemüths-Ergötzung ediret ... Die Sing-
Stimme und der G. B. nurgedachten Werks bestehen aus gedruckten Noten; die

³⁶ Triosonaten für Violine, obligate Viola da gamba und Basso continuo u. a. von Dietrich
Buxtehude, Philipp Heinrich Erlebach, Daniel Hardt, Johann Kaspar Kerll, Johann Philipp
Krieger, Johann Adam Reinken, Heinrich Schmelzer, Theodor Schwartzkopf in einer gan-
zen Anzahl von Neuauflagen.

³⁷ Dietrich Buxtehude, *Sonata a due, Viola da Gamba, Violone e Basso*, veröffentlicht in DDT
11, Leipzig 1903, 176–185.

³⁸ Theodor Schwartzkopf, *Sonata* für Viola da gamba, Fagott, Violone und Cembalo, UB
Rostock, Ms. Mus. saec. XVIII 58, dazu siehe auch Hannelore Mueller, op. cit. (Anmerkung 22).

³⁹ Hannelore Mueller, „Die Kunst des Begleitens“, *Wandel der Funktionen*, op. cit. (Anmer-
kung 1).

Systemata aber der vier anderen Instrumente ... aus Teutscher Tabulatur im Kupfferstich“.⁴⁰ Interessant und aufschlußreich ist die Anordnung aller Stimmen untereinander auf einer Seite, die es ermöglicht, die Gambentabulatur laufend mit der Bezifferung in der Generalbaßstimme zu vergleichen und daraus für die eigene Praxis Anregungen zu entnehmen. Damit ist der Beweis erbracht, daß die Technik des *akkordischen Accompagnements* auf Streichinstrumenten, die im 16. Jahrhundert in ganz Europa angewendet wurde⁴² und die im 18. Jahrhundert in der *Begleitung des Recitatifs* vor allem in der Oper ihren Höhepunkt erreicht, auch während des 17. Jahrhunderts gepflegt wurde.

FRANKREICH

In Frankreich läßt die Vorherrschaft der Viola da gamba bis ins 18. Jahrhundert das Violoncello sowohl als Solo- wie als Begleitinstrument erst relativ spät an Bedeutung gewinnen. „Die Viola [= da gamba] hat in Frankreich brilliert von der Zeit an, da ihr Mr. de Sainte Colombe eine siebte Saite zugefügt hat, bis die Virtuosen Batistin Struck und ‚L’Abbé‘ das Violoncello glücklich in Paris einführten,“ berichtet Michel Corrette in seiner Celloschule von 1741⁴³.

Tatsächlich finden sich in der französischen Literatur erst vereinzelte Hinweise auf die kammermusikalische Verwendung des Violoncells zu einer Zeit, da in Bologna Domenico Gabrielli, genannt „Mingain dal Viulunzeel“ als Solocellist in San Petronio wirkt⁴⁴ und in England Henry Purcell ein Spottlied auf die Viola da gamba verfaßt: „Unter allen Instrumenten sticht die Gambe heraus durch ihre Stimmung und durch ihren wetzenden, schleifenden, wischenden, fegenden Ton und vor allem durch ihr Zischen, Säuseln und Schaben.“⁴⁵

⁴⁰ Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, Faks.-Ndr., Kassel/Basel 1953 (*Documenta musicologica* 1/3), 345.

⁴¹ Michel de Saint-Lambert, *Nouveau traité de l’accompagnement de clavecin, de l’orgue et des autres instruments*, Paris 1707, Faks.-Ndr., Genf 1971, VIII, 58: „Quand la mesure est si pressé que l’Accompagnement n’a pas la commodité de jouer toutes les notes, il peut se contenter de jouer et d’accompagner seulement la première note de chaque mesure, laissant aux Basses de Viole ou de Violon à jouer toutes les notes; ce qu’elles peuvent faire beaucoup plus aisément, n’ayant point d’accompagnement à y joindre.“

⁴² Franck T. Arnold, op. cit., 16, Anmerkung 12.

⁴³ Michel Corrette, *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de temps le violoncelle dans sa perfection*, Paris 1741, Faks.-Ndr., Genf 1972, Préface:

„La viole a brillé en France depuis que Ste. Colombe, Maître de viole a ajouté la 7^e Corde jusqu’à l’heureuse arrivée du Violoncelle à Paris par Mrs. Batistin Struck, et l’Abbé, tous les deux Virtuosi.“ (N. B.: Eine genaue Datierung der „Zufügung“ der 7. Saite ist historisch nicht belegt und praktisch wohl nicht beweisbar.)

Dazu auch Hannelore Mueller, „Das Violoncello und seine Wurzeln im 16. Jahrhundert“, *Wandel der Funktionen*, op. cit. (Anmerkung 1).

⁴⁴ Cf. Hannelore Mueller, *Domenico Gabrielli*, op. cit.

⁴⁵ Posthum ediert in *The Catch Club or Merry Companion*, London 1762, Faks.-Ndr., Ridge-wood (N.J.) 1965, I, 172, 50:

„Of All the Instruments that are, none with the Viol can compare. mark how the Strings their Order keep, with a whet and a sweep. But above all this still abounds, with a Zingle zing, an a zit zan zounds.“

Eine umfassende Übersicht über die verschiedenen Möglichkeiten der Besetzung einer Baßstimme wie auch über die Entwicklung der Streichbaßinstrumente zu mitkonzertierenden, mitsprechenden Partnern der Oberstimme(n) vermittelt Sébastien de Brossards umfangreiche Sammlung deutscher und französischer instrumentaler und vokaler Kammermusik zwischen 1680 und 1724. Sie enthält unter anderem Werke von Buxtehude, Krieger, Kelz, Nicolai, Scherer, Muffat, Clammer, Schmelzer, Kerll, Elisabeth de la Guerre, Rebel, Clérembault und Couperin, – eine ausführliche Beschreibung davon gibt Julie Anne Sadie in ihrer ausgezeichneten Studie *The Bass Viol in French Baroque Chamber Music*⁴⁶. Um die Jahrhundertwende bewegen sich die Viola da gamba wie zunehmend auch das Violoncello vermehrt unabhängig von der Baßlinie, die dann aber nur in den seltensten Fällen durch einen zweiten Streichbaß verdoppelt wird (François Couperin, „Sultane“; Georg Philipp Telemann, „Pariser Quartette“, Jean Baptiste Quentin, op. 11, 12, 15, 17; Louis Gabriel Guillemain, op. 12 [1743], op. 17 [1746]). Dasselbe gilt für die geteilten Baßstimmen in den frühen Violinsonaten des 18. Jahrhunderts: Arcangelo Corelli op. V (1700); Elisabeth de la Guerre (1707); Jean-Baptiste Senaillé le Fils (I, 1710; IV, 1721); Louis Francœur le Fils (I, 1715); Jean-Marie Leclair l'Ainé (I, 1723); Jacques Aubert (III, 1723).

Jean François Dandrieu soll als erster Franzose Kammermusik mit unabhängiger, ausdrücklich als solcher bezeichneten Violoncellstimme herausgegeben haben⁴⁷.

Aus dieser Besetzung entwickelt sich in der Folge einerseits die Triosonate für Violine, Viola da gamba oder Violoncello und Basso continuo, bei der teilweise ein zweiter Streichbaß zur Unterstützung des Cembalos herangezogen wird: Marin Marais, „La Gamme“ und „Sonnerie de Ste. Geneviève“ (1723); François Francœur le Cadet (1720); Jean-Marie Leclair (um 1728); Joseph Bodin de Boismortier (op. 50, 1734); andererseits das Trio für drei konzertierende Instrumente, in dem der Schwerpunkt jeweils je nach Komponist oder Wunsch des Auftraggebers auf dem einen oder andern Instrument liegen kann: François Dandrieu, *Suite de clavecin, mise en concert pour un violon ou flûte avec une basse de viole, un archilut* (Amsterdam, 1701); Jean-Philippe Rameau, *Pièces de clavecin en concert* (1741).

In den *Concerts Royaux* (1722) von François Couperin wird das Cembalo so sehr bevorzugt, daß die Mitwirkung der übrigen Instrumente freigestellt wird (Flöte, Violine, Viola da gamba).

Ähnlich verläuft die Entwicklung der vokalen französischen Kammermusik. Jean-Baptiste Morin, Michel Pignolet de Montéclair, Clérembault, Campra, Renier und Colin wird das Streichbaßinstrument sowohl als Unterstützung des Harmoniebasses wie als alleiniges Begleitinstrument („viole seule“), wie als konzertierender

⁴⁶ Sébastien de Brossard, *Elévations et motets à voix seule avec la basse continue*, Paris 1695, sowie der „Catalogue des livres de musique théorique et pratique, vocale et instrumentale, tant imprimée que manuscrite, qui sont dans le cabinet du Sr. Sébastien de Brossard, Chanoine de Meaux, et dont il supplie très humblement Sa Majesté d'accepter le don, pour être mis et conservé dans sa bibliothèque, fait et écrit en l'année 1724“ [Rés. Vm⁸ 21]. Julie Anne Sadie, *The Bass Viol in French Baroque Chamber Music*, Ann Arbor (Mich.) 1980, 5–20.

⁴⁷ Ibid., 154, Anmerkung 8.

Partner zur Singstimme eingesetzt⁴⁸. Jean Baptiste Stuck, der selbst Cellist war, soll als erster die Bezeichnung „violoncello“ in Kantaten verwendet haben⁴⁹. Nach Julie Anne Sadie⁵⁰ sind Viola da gamba, Violoncello und bis zu einem gewissen Grad sogar das Fagott als Continuo-Instrumente austauschbar. Aus Titel, Untertitel oder Bemerkungen im Text läßt sich allerdings die vom Komponisten gewünschte Besetzung meist unschwer ablesen.

Am Beispiel einer Marc-Antoine Charpentier zugeschriebenen Sonate für zwei Querflöten („Flûtes allemandes“), zwei Violinen („Dessus de Violon“), Viola da gamba („Basse de Viole“), Violoncello („Basse de Violon à cinq cordes“), Theorbe und Cembalo wird besonders deutlich, wieviel Wert der differenzierten Kombination von Ober- und Unterstimmen zukommt: Das „Tutti“ der acht Instrumente eröffnet und beschließt das Stück gemeinsam, unterbrochen von reizvollen „Soli“ mit den adäquaten Begleitinstrumenten. Zur Flöte treten Cembalo, Theorbe und Viola da gamba, zur Violine das Violoncello mit denselben Harmonieinstrumenten. Viola da gamba und Violoncello begleiten sich gegenseitig, ebenfalls unterstützt von Theorbe und Cembalo. Die Sonate ist um 1686 entstanden und soll unter Mitwirkung von Marin Marais in der Residenz der italienfreundlichen Duchesse de Guise aufgeführt worden sein⁵¹. Aufführungspraktisch ist das Werk ebenso aufschlußreich wie Dietrich Buxtehudes Trio für zwei Streichbässe und Continuo⁵² und Theodor Schwartzkopfs Suite für Viola da gamba, Fagott und Generalbaß⁵³.

Eindeutig sind die begleitenden Instrumente auch in den Kompositionen von Louis Couperin, Henry Dumont, Etienne Moulinié und anderen bezeichnet.

Eine anschauliche Darstellung der vielen Möglichkeiten, Baßinstrumente geschickt miteinander zu kombinieren, um einen bestimmten musikalischen Ausdruck darzustellen, gibt Julie Anne Sadie auf den Seiten 28 bis 48 ihrer schon erwähnten Dissertation.

Ein Problem der Baßverdopplung blieb bisher unerwähnt: die Folgen der Kombination von bebundeten (das heißt temperiert gestimmten) Instrumenten mit mitteltönig, ungleichschwebend temperiert oder noch anders gestimmten Tasteninstrumenten für die Intonation. Nur wenige Theoretiker und kaum ein Komponist gehen darauf ein, obwohl das Resultat besonders beim Transponieren oft qualvoll gewesen sein muß⁵⁴. Marin Marais verlangt zum Beispiel vom Continuospieler unter

⁴⁸ Ibid., 18.

⁴⁹ Ibid., 154, Anmerkung 8.

⁵⁰ Ibid., 28.

⁵¹ Ibid., 7.

⁵² op. cit.

⁵³ op. cit.

⁵⁴ Charles Guillet, *Institutions harmoniques*, Paris 1642, Österr. NB, Wien, Ms. Sm 2376, 473: „Par les discours précédents de la perfection et imperfection en l'Harmonie, on pourra remarquer, comme par une gradation descentente, que le concert des voix seules est le plus excellent de tous ... puis que la Voix préfère partout les consonances en leur perfection ... L'Instrument parfait, soit l'Orgue ou l'Epinette, suit immédiatement: égalant la Voix quant'à la perfection des consonances ... Leur meslange ensemble ne seauoit estre qu'excellent.

gewissen Umständen zwar die freie Transposition in jede Tonart⁵⁵ (eine Fähigkeit, die auch Jean Rousseau schon 1687 als selbstverständlich voraussetzt⁵⁶), erwähnt aber mit keinem Wort das Intonationsproblem. Möglicherweise wurden die schlimmsten Reibungen durch das beliebte und verbreitete Diminuieren des Streichbasses etwas gemildert⁵⁷. (Aus demselben Grund pflegten die Organisten des 16. und 17. Jahrhunderts die Windstößigkeit auf langen, ausgehaltenen Tönen durch Triller zu „verstecken“.)

18. JAHRHUNDERT

Im Verlauf des 18. Jahrhunderts setzt sich die Verdoppelung des Harmoniebasses durch ein Melodieinstrument als allgemein übliche Praxis in allen Ländern Europas durch und wird mindestens bis zum Aufkommen des Fortepianos beibehalten.

Ausnahmen sind Georg Philipp Telemanns Triosonaten, deren Baß ausschließlich stützende, niemals melodische Funktion ausübt. In diesem Fall nennt der Komponist die begleitende Stimme nicht „Basso“ oder „Basso continuo“, sondern deutlich „Cembalo“.

Die Wahl des Melodiebasses variiert bis zur Mitte des Jahrhunderts. In Italien hat die Viola da gamba schon lange dem Violoncello Platz gemacht, während sie in Frankreich und Deutschland noch immer bevorzugt zur Begleitung „zarter“ Instrumente wie Flauto traverso, Blockflöte und vor allem den Instrumenten der eigenen Familie herangezogen wurde⁵⁸.

Les Instruments temperez par la première Participation souffrans un peu d'amoidrissement de la perfection ... Le second Temperement [gemeint sind die bebundeten Instrumente] rend ses Instruments encore plus imparfait et partant leur Concert d'autant amoindri de bonté: car il souffrent les deux temperements ensemble: tellement que la perfection est en eux et etr'eux, raisonnablement alterée.

Mais si les Instruments des deux Temperamens sont sonnez ensemble; ils produiront une imperfection encore plus grand ... Que si on les accompagne des voix, elles seront obruées d'eux: et ne pourront retenir leur perfection ...“ (Im Original nicht hervorgehoben).

⁵⁵ Marin Marais, *Premier livre de pièces de viole*, Paris 1689, „Basse-continues des pièces à une et à deux violes“, „Avertissement“:

La première suite que l'on trouvera est composée sur le Dièze f, ut, fa, qui est fort agréable sur la Viole, et qui est assez en usage sur le Luth. Ceux qui ne voudront pas se donner la peine d'en jouer les Basse-continues sur ce Ton transposé, pourront aisément les jouer un demy Ton au dessus [gemeint ist das Tasteninstrument] et la Viole reglera son f, ut, fa sur le g re sol du Clavecin ... Mais ces avis sont hors de Saison, quand j'y pense, puisque présentement en France chacun transpose si facilement sur tous les tons et demi-tons.“

⁵⁶ Jean Rousseau, *Traité de la viole*, Paris 1687, Faks.-Ndr., Amsterdam 1965, 117: „Ceux qui s'attachent au Jeu de l'Accompagnement, & qui aiment le Concert, doivent sçavoir transposer à l'ouverture du Livre sur tous les Tons Naturels et Transposez.“

⁵⁷ Barbara Schwendowius, *Die solistische Gambenmusik in Frankreich von 1650 bis 1740*, Regensburg 1970 (*Kölner Beiträge zur Musikforschung* 59), 40–52.

⁵⁸ Joseph Bodin de Boismortier, *5 Sonates en trio*, Paris 1732, Titelblatt:
„Ces Sonates peuvent s'executer sur un Hautbois, un Basson et la Basse/ sur un Violon, un Violoncelle et la Basse/ ou sur une Flute traversière, une Viole et la Basse.“

Michel Corrette hebt in seiner Celloschule (1741) ausdrücklich als „neue Erkenntnis“ hervor, daß sich auch das Violoncello (und nicht nur die Viola da gamba) hervorragend mit einer Flöte verbinde⁵⁹. In seinem berühmten Brief an den Prinzen von Preußen versichert der Sohn von Antoine Forqueray, die dritte Stimme seiner neuen *Suite de pièce à trois violles* sei so leicht zu spielen, daß sie ohne weiteres von einem Violoncello ausgeführt werden könne⁶⁰.

Außergewöhnlich phantasievolle, den Affekt unterstreichende Kombinationen verschiedener Begleitinstrumente findet Michel Pignolet de Montéclair (1667–1737) in seinen Werken⁶¹.

Die Vorliebe für schwere, starke und tragende Bässe wird bestätigt im Vorwort zu den *Pièces de Viole avec la Basse continue* von Antoine Forqueray „Le Père“. Die Stücke sind Henriette de France gewidmet, sie wurden posthum ediert und ergänzt von Jean-Baptiste Forqueray („Le Fils“) (Paris 1747): „Es ist meine Absicht, mit diesen Stücken drei Personen zu unterhalten, das heißt, ein Konzert [= Ensemble] von zwei Violoncello mit Cembalo zu bilden.“

Der Cembalobaß wird durch die zweite Viole unterstützt, obwohl das Soloinstrument häufig selbst die Baßlinie mitspielt und im ganzen nie sehr hoch liegt. Das dadurch entstehende Übergewicht des Basses wird noch verstärkt durch des Komponisten Anweisung an den Cembalisten, mit der rechten Hand nie über die Lage der Soloviole zu greifen. Im Gegensatz zu den Bearbeitungen der gleichen Stücke für Cembalo allein seien in der Gambenfassung alle Bässe sehr einfach gehalten, „um Konfusionen zu vermeiden“⁶².

Von seinem Vater berichtet Jean-Baptiste Forqueray, er habe zwei verschiedene Instrumente gehabt: ein relativ kleines für das Solospiel, ein größeres für die Begleitung⁶³. Darin stimmt er überein mit Johann Joachim Quantz, der für das Accompanement ebenfalls ein schwereres Instrument und einen wuchtigeren Bogen empfiehlt⁶⁴.

⁵⁹ Michel Corrette, op. cit. (Anmerkung 43).

⁶⁰ Yves Gérard, „Notes sur la fabrication de la viole de gambe“, *Recherches* 2 (1961–1962), 165–171: Jean-Baptiste Forqueray, lettre 5, „A son Altesse Royale Monseigneur le Prince de Prussie“, ca. 1768:

„... J'ay ajouté, aux douze pièces seules, une suite de petites pièces à trois violes, qui ont été faite d'enseigner ... La Basse peut être jouée par un violoncelle ou un clavecin, mais elles seront mieux avec une troisième Viole pour Basse.“

⁶¹ Julie Anne Sadie, „Montéclair, The Viol Player's Composer“, *JVdGSA* 15 (1978), 41–50.

⁶² Antoine Forqueray, le père, *Pièces de viole*, Paris 1747, Faks.-Ndr., Genf 1976, „Avertissement“:

„Mon intention en donnant ces pièces au public étant d'amuser trois personnes a la fois, et de former un concert de deux Violes et un Clavecin; j'ai jugé a propos d'en faire la Basse très simple, afin d'éviter la confusion qui se trouveroit avec la Basse des pièce de Clavecin que j'ai ornée autant qu'ils m'a été possible.“

⁶³ Jean-Baptiste Forqueray, *Lettre*, op. cit.

⁶⁴ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flute Traversière zu spielen*, Berlin 1789, Faks.-Ndr., Kassel/Basel 1953 (*Documenta musicologica* 1/2), 212: „Von dem Violoncellisten insbesondere“:

„Wer auf dem Violoncell nicht nur accompagnieret, sondern auch Solo spielt, thut sehr

Im Rahmen eines kurzen Aufsatzes ist es nicht möglich, auf alle Probleme der Besetzung des Basso continuo einzugehen.

In unserer Studie sollten möglichst viele Fragen in bezug auf die Anwendung des Violoncells oder der Viola da gamba behandelt werden.

Zu kurz gekommen ist der Kontrabaß als Begleitinstrument in der Kammermusik. Wir verweisen in diesem Zusammenhang auf die umfassende Abhandlung von Alfred Planyavsky⁶⁵ und auf die *Méthodes pour apprendre à jouer de la Contrebasse à 3, à 4 et à 5 cordes, de la Quinte ou Alto et de la Viole d'Orphée* von Michel Corrette (Paris 1781)⁶⁶.

Erwähnt sei noch eine Gruppe von Solosonaten mit Begleitung eines „Basso“ aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts⁶⁷:

Die unbezifferte Baßstimme ist teilweise zwei- und mehrstimmig auskomponiert, sodaß sich eine Ausführung durch zwei Streichinstrumente anzubieten scheint. Dies umso mehr, als die vielen Tonwiederholungen im Baß auf dem Cembalo klanglich nicht befriedigen, auf Laute oder Gitarre meistens volumenmäßig nicht genügen und für eine Darstellung auf dem Fortepiano noch zu einfach gehalten sind. Die beste Lösung der Interpretation des „Basso“ ist auch hier wieder die Kombination von Streich- und Zupfbaß in der 8-Fuß Lage. Sehr fragwürdig dagegen ist die Wahl eines begleitenden Kontrabasses allein⁶⁸.

Eine Sonderstellung kommt der Begleitung des Rezitativs zu. Ihrer Bedeutung entsprechend wird sie nicht nur in den Generalbaßschulen des 17. und 18. Jahrhunderts sondern vor allem auch in den Violoncellmethoden bis weit ins 19. Jahrhundert behandelt.

Wir werden in einer besonderen Studie ausführlich darauf zurückkommen⁶⁹. Der Brauch des akkordischen Begleitens auf Streichinstrumenten hat sich vom 16. bis zum 19. Jahrhundert erhalten.

Theoretische und praktische Hinweise finden sich außer in den schon erwähnten Celloschulen in einem anonymen italienischen Manuskript des beginnenden 18. Jahrhunderts: *Modo, ò sia Regola per accompagnare il Basso Continuo per la Viola da Gamba*⁷⁰ und in zwei Beschreibungen der Zeit: Johann Mattheson berich-

wohl, wenn er zwey besondere Instrumente hat; ... Der zum Rapienspielen bestimmte Bogen muß auch stärker, und mit schwarzen Haaren, als von welchen die Saiten schärfer als von den weissen, angegriffen werden, bezogen seyn“.

⁶⁵ Alfred Planyavsky, *Geschichte des Kontrabasses*, Tutzing 1970.

⁶⁶ Faks.-Ndr., Genf 1977.

⁶⁷ Zu den repräsentativsten Beispielen dafür gehören u. a. Jean Tricklir, *Six sonates pour violoncelle et basse*, Paris o. J., Luigi Boccherini, *Sonata's pour le violoncelle*, London s.a., Xaver Hammer, *Sonaten „à Viola da Gamba con Violoncello“*, Schwerin um 1785.

⁶⁸ Schallplatteneinspielung *Virtuose italienische Kammermusik*, Telefunken 642 638.

⁶⁹ Michael Jappe, *Zur Begleitung des Secco-Rezitativs*, Diplomarbeit der Schola Cantorum Basiliensis, Basel 1969 (Manuskript); Arnold Schering, „Die bezifferten Violoncell-Rezitative“, *J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik* Leipzig 1936 (*Veröffentlichungen der Neuen Bach-Gesellschaft* 36,2), 106–121; Hannelore Mueller, *Zum akkordischen Generalbaßspiel auf Streichinstrumenten*, op. cit.

⁷⁰ Bologna, Civico museo bibliografico-musicale, Ms. D 117, 1–20.

tet in *Das Neu Eröffnete Orchestre* (Hamburg 1713): „Ihr [das heißt, der Viola da gamba] meister Gebrauch bey Concerten ist nur zur Verstärkung des Basses, und praetendieren einige gar einen General-Bass darauff zuwege zu bringen / wovon ich biss dato eine vollkommene Probe zu sehen / das Glück nicht gehabt habe“⁷¹.

Positiver äußert sich Eisel im *Musicus autodidaktos* oder „der sich selbst informierende Musicus“ (Erfurt 1738):

„Worzu wird eine Viola da Gamba gebraucht? ...

1) zur Verstärkung des Basses.

2) zur Concert-Stimme selbst.

3) zum General-Baß; obgleich dessen Execution von vielen negieret werden wollen, weil es ihnen impracticable erschienen, so giebt es dennoch Virtuosen, welches solches praestieren, dergleichen ich zu hören das Glücke gehabt.“⁷²

Zusammenfassend läßt sich zur Besetzung des Basso continuo im 18. Jahrhundert festhalten, daß die Ausführung durch eine Kombination von Tasten- oder Zupfinstrument mit einem Melodieinstrument die Regel war. Ausnahmen bestätigen auch hier die Norm: Persönlicher Geschmack, äußere Möglichkeiten, Unterrichtssituation (der Lehrer begleitet den Schüler, oder umgekehrt) und vor allem der Affekt eines Stückes können sowohl die Wahl der Instrumente als auch die Interpretation der Begleitung beeinflussen.

Nur wer sich mit allen Problemen des Continuospiels laufend auseinandersetzt, über die notwendigen technischen Voraussetzungen verfügt und diese im Bewußtsein der hohen qualitativen Anforderungen an die Meister der Barockzeit stilistisch gewandt und ästhetisch geschmackvoll im Rahmen der mannigfachen Aufgabenbereiche der begleitenden Streichinstrumente einzusetzen vermag, kommt selbst in den vollen Genuß des wahren „Accompagnements“ und vermittelt ihn auch seinen Mitspielern, den Solisten und dem Publikum.

⁷¹ Cf. § 21, 283.

⁷² Johann Philipp Eisel, *Musicus autodidaktos*, Erfurt 1738, Faks.-Ndr., Leipzig 1976, 43.