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: 18 (1994)

Artikel: "Was der späte General-Bass sey?" : einige Annäherungen

Autor: Rapp, Regula

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869096

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: 06.01.2026

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

„WAS DER SPÄTE GENERAL-BAß SEY?"
Einige Annäherungen[1]

von Regula Rapp

Schon am Ende des 18. Jahrhunderts, schon vor nunmehr zweihundert Jahren hätte unter der Überschrift „Was der General-Baß sey?" ein Symposium stattfinden sollen. Folgende Ausführungen von Johann Carl Friedrich Rellstab, dem Berliner Musiker und Musikschriftsteller, Schüler von Johann Friedrich Agricola und Carl Friedrich Fasch, wären bei diesem Anlaß sicherlich von Nutzen gewesen:

„Der Generalbaß wie er von den Alten getrieben wurde, war, der äußerste Unsinn; ein Studium, wozu man mehrere Jahre brauchte, um eine Wissenschaft zu lernen, deren Menge von Regeln, und eine zehnmal größere Anzahl von Ausnahmen, (und, die annoch demjenigen, der sie alle zu behalten und anzuwenden wußte, doch öfters im Stich ließen) den Clavierspieler zu den geschmacklosesten Trommeler machen mußten. Generalbaß muß aus den Regeln der Composition hergeleitet werden, blos nach Grundaccorden und Vorschlägen erkläret. Sein Name selbst ist Unsinn; er ist nichts als eine Begleitung, um die Schritte der Harmonien klar zu machen. Es kann keinen guten Accompagnisten geben, der nicht zugleich einen wahren Begriff vom vierstimmigen wahren Gang der Stimmen hat, und keinen vortreflichen, der nicht die Feinheiten der Composition inne hat ... Sonst war unsre Clavierbegleitung steif, holpricht, überladen, unsicher, und eine Arbeit wobei der Clavierspieler schwitzen mußte, um nur seine hundert tausend Regeln in Ausübung, und ein Ding hervorzubringen, woran weder Gott noch Menschen ein Wohlgefallen haben konten ... wir haben die Flügel mit Recht von unsrer jetzigen Music verwiesen, denn es würde unausstehlich seyn, auf einem monotonischen Instrumente, nun noch monotonische Cacophonie zu hören. Wir brauchen ihn nur noch bei Singmusiken zuweilen, und dabey ist das Accompagnement jetzt nicht mehr Wissenschaft, des Clavierspielers, sondern nur Hülfe des schwachen Sängers und man bedarf dazu weiter nichts als nur die Singstimme fleißig zu begleiten, in der Art wie dem Sänger am meisten geholfen wird ... Es ist nun schon einmal so in den Wissenschaften, man kommt immer von einer Extremität zur andern; ich kann auch wirklich nicht sagen, welche Art ich für die bessere halte, nur glaube ich gewiß daß die Art melodiös zu accompagnieren, für unsre jetzige Music die bessere sey; denn es würde unausstehlich seyn, wenn man nach der alten Manier verfahren, und

[1] Um der Lebendigkeit willen habe ich den Vortragscharakter meines Beitrags beibehalten, der den Abschluß des Symposiums „Was der General-Baß sey?" an der Schola Cantorum Basiliensis (22.–26. März 1993) bildete.

einen Accord vierstimmig nach einander, so oft solte anschlagen hören, da durch das Melodie mitspielen die Sache gut gemacht wird."[2]

Soweit der Beitrag von Friedrich Rellstab, der auf einem imaginären Generalbaß-Symposium am Ende des 18. Jahrhunderts gezeigt hätte, daß sein Autor dem Flügel der Fortschrittlichen zuzurechnen ist.

Uns helfen diese Aussagen weiter, indem sie einige wichtige Punkte nennen, die eine Gruppe von Komponisten und Musikschriftstellern damals als „die neue Art der Begleitung" propagierte. Bevor die Merkmale und Vorschriften dieser Richtung erläutert werden, sind jedoch einige Probleme zu benennen, die das Thema „Was der späte General-Baß sey?" so kompliziert gestalten.

– Was ist eigentlich unter dem Begriff „der späte General-Baß" zu verstehen? Von welchem Zeitraum ist die Rede, und welche Art von Musik betrifft das Phänomen?

Der Generalbaß war in der Aufführungspraxis der gesamten zweiten Jahrhunderthälfte mehr oder weniger wirksam, je nach Gattung und Kompositionsbeziehungsweise Aufführungsort. (Darüber hinaus gilt es zu unterscheiden zwischen Kirche und Kammer sowie zwischen lokalen und nationalen Gepflogenheiten.)

– Ist es richtig, daß es zwar ein Ende des Generalbaßzeitalters gab, das Ende der Generalbaßpraxis und -lehre jedoch nicht festgelegt werden kann, wie in Carl Dahlhaus' *Geschichte der Musiktheorie* zu lesen ist?[3]

Das heißt, daß es parallel zur „offiziellen" Epoche, der sogenannten Wiener Klassik, eine „inoffizielle" Epoche der Generalbaßpflege gab, die bisher noch kaum beachtet und untersucht worden ist.

– Was bedeutet das starke Ansteigen der Veröffentlichungen von Generalbaßschulen am Ende des 18. Jahrhunderts, wie ist die Fülle von Publikationen in allen Sprachen zu bewerten, die nur mit der Fülle von Anweisungen zu Beginn der Generalbaßzeit, kurz nach 1600 also, zu vergleichen ist?

Zwischen 1750 und 1790 und damit fast genau zu Wolfgang Amadeus Mozarts Lebzeiten waren über 30 verschiedene deutschsprachige Abhandlungen und Schulen zu diesem Thema auf dem Markt. Obwohl viele dieser Schriften wenig Eigenständiges enthielten und oft über lange Passagen schlicht voneinander abgeschrieben waren, zeugen die hohen Auflagen und die Verkaufszahlen von der Beliebtheit dieser Werke. Eine Hauptbedeutung liegt wohl in ihrer Funktion als Kompositionslehren und Reflexionen zur Ästhetik (im

[2] *Ueber die Bemerkungen eines Reisenden die Berlinische Kammermusiken, Concert, Oper, und Königliche Kammermusik betreffend von Joh. Carl Friedrich Rellstab*, Berlin, in Verlage der Musikhandlung des Verfassers. 1789. 35ff.

[3] Siehe Frieder Zaminer (Hrsg.), *Die Geschichte der Musiktheorie*, Band 11: Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Darmstadt 1989, 6: „Das Problem verschwand nicht, sondern wurde lediglich satztechnisch gleichgültig; und es gilt als historiographisch verläßlicher, zu zeigen, daß ein Sachverhalt nicht mehr existiert, als plausibel zu machen, daß er nicht länger relevant ist."

19. Jahrhundert hießen diese Elaborate dann Harmonielehren). Alle die unterschiedlichen Schulen müssten dringend gesondert betrachtet werden, obwohl oder gerade weil sie bis weit über die Wiener Klassik hinaus – salopp gesagt – „neben" der Musikgeschichte „herzulaufen" scheinen und nun vermutlich neuen, vorwiegend pädagogischen Zwecken gedient haben.[4] Natürlich gab es dazu schon im Jahr 1789 die Stimme Rellstabs, der feststellte, Johann Philipp Kirnberger mache sich durch seine *Grundsätze des General Basses* (Berlin 1781) „lächerlich". Auf der anderen Seite ist aber auch die *Anweisung zum Generalbaßspielen* von Daniel Gottlob Türk überliefert, die erst in ihrer fünften Auflage (Halle 1841) „zeitgemäße Verbesserungen und Zusätze" von Herrn „Dr. Naue" erfährt, der in seiner Vorrede zugeben muß: „Es ist ... in neuerer Zeit das Generalbaßspielen (das Generalbaßbegleiten der Tonstücke) weniger üblich ..." Diesem Tribut Naues an die neuere Zeit ist im Text auch der folgende sogenannte „Zusatz" zu verdanken: „Es ist zwar in diesem Lehrbuche in allen Beispielen der Gebrauch beobachtet ... bei den mit *piano* bezeichneten Stellen sich der dreistimmigen Begleitung zu bedienen, und wir können dies auch bei der gegenwärtigen neuen Auflage dieses Werks nicht füglich abändern, ohne der wesentlichen Gestaltung des Ganzen Eintrag zu tun; jedoch wollen wir hier ausdrücklich bevorworten, daß uns das Mittel, ein vorgeschriebenes piano durch Verringerung der Stimmenzahl zu erreichen, keineswegs jetzt noch angemessen erscheint, da uns hierzu anderweitige Mittel genug geboten sind, namentlich bei den besaiteten Tasteninstrumenten ..."[5]

– Wie ist bei einer Untersuchung des späten Generalbasses die zeitgenössische Theorie jenseits der Generalbaßschulen angemessen zu berücksichtigen? Was würde man überhaupt als zeitgenössische Theorie bezeichnen können angesichts der historischen Diskrepanz, die (immer) besteht zwischen der Praxis und ihrer theoretischen Aufarbeitung, und der möglichen „qualitativen" Diskrepanz zwischen normativen und deskriptiven Aussagen?

Peter Benary hat in seiner umfangreichen Abhandlung über *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts* für das späte 18. Jahrhundert zwar den Vorrang der Melodie vor der Harmonie als das Hauptanliegen der Theoretiker festgestellt[6], gleichzeitig jedoch herausgearbeitet, daß der basso continuo bis um 1800 als bestimmende Größe und als „vollkommenes Fundament" angesehen wurde und demzufolge der Zusammenhang zwischen Generalbaßlehre und Kompositionslehre besonders eng war.

[4] Fritz Oberdörffer stellt hierzu gar fest: „Den einschneidenden Stilwandel, der zuletzt in der Wiener Klassik gipfelt und der nicht ohne Einfluß auf die Praxis des Generalbaßspiels gewesen sein kann, lassen, je weiter das Jahrhundert zu Ende geht, die Generalbaßlehren immer weniger spüren." (in: *Der Generalbaß in der Instrumentalmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Kassel 1939, 2).

[5] Daniel Gottlob Türk, *Anweisung zum Generalbaßspielen*, 5. Auflage Halle 1841 (1. Auflage Leipzig und Halle 1791), XV und 109 (kursiv im Original).

[6] Peter Benary, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts* (Jenaer Beiträge zur Musikforschung, Band 3), Leipzig 1961, z.B. 81ff.

Betrachtet man ein Phänomen des 18. Jahrhunderts, dieses berühmten „tintenklecksenden saeculum", dann darf man über die Theoretiker keineswegs die weiteren Musikschriftsteller und Kritiker, die Berichterstatter, Biographen, Geschichts- und Geschichtenschreiber dieser Zeit vergessen. Hier seien aus der Fülle der Stellungnahmen zum Thema Generalbaß in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, des zur Rede stehenden Zeitraums, nur zwei kurze Beispiele angeführt: In der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom Oktober 1799 argumentiert der Herausgeber Johann Friedrich Rochlitz in einem Brief „Ueber die Abschaffung des Flügels aus den Orchestern" für die Beibehaltung des basso continuo-Tasteninstruments, vorzugsweise des Pianoforte, da dieses das Stimmen der Instrumente erleichtere und darüber hinaus das „vorzüglichste Hülfsmittel" darstelle, „die Fülle der Harmonie zusammen zu halten" – ein Argument, das aus der Praxis kommt und auf die Praxis zielt.

Unter den *Wahrheiten, die Musik betreffend – gerade herausgesagt von einem teutschen Biedermann* findet sich im Jahr 1777 dagegen die Behauptung „Kein Stück kann ohne Generalbaß vollkommen ausgeübt werden ... Wer dafür hält, der Flügel sey bey Orchestern gar nicht nöthig, der giebt deutlich zu verstehen, daß er von der ganzen Sache nichts verstehe!"[7]

Nachdem die offenen Fragen und Probleme benannt worden sind, die bei der Bearbeitung des Themas „Der späte Generalbaß" auftauchen, soll dieser nun konkret, sollen Ziffern und Musik erörtert werden.

Rellstab nennt 1789 in seinem eingangs zitierten „Beitrag" gegen die alte Art der Generalbaßbegleitung einige wesentlichen Punkte eines veränderten Generalbaßgeschmacks. Er beschreibt die von ihm so genannte „Art melodiös zu accompagnieren" kurz gefaßt folgendermaßen: Die Begleitung muß aus den „Regeln der Composition hergeleitet" sein. Sie muß den „vierstimmigen wahren Gang der Stimmen beachten", sie ist „nicht mehr Wissenschaft" und das Gegenteil von „steif, holpricht, überladen". Das „Melodie mitspielen" ist wichtiger als „einen Accord vierstimmig nacheinander anschlagen".[8]

Die theoretischen Regeln, die zu diesen Merkmalen gehören, finden sich in einer der bedeutenden Abhandlungen über den Generalbaß aus jenen Jahren: Sie ist in Johann Joachim Quantz' *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* aus dem Jahr 1752 eingebaut. Quantz' Regeln wurden nicht nur rezipiert und neu aufgelegt und abgeschrieben und verbreitet, sie sind auch dadurch gekennzeichnet, daß sie den Generalbaß auf der Höhe der Zeit beschreiben – die „Art melodiös zu accompagnieren".

Was Quantz „Von dem Clavieristen insbesondere" (so der Titel des Abschnitts) zu sagen hat, macht gleich der erste Satz deutlich: „Nicht alle, die

[7] *Wahrheiten, die Musik betreffend – gerade herausgesagt von einem teutschen Biedermann.* Frankfurt am Main 1777, 28f.

[8] Siehe oben.

den Generalbaß verstehen, sind auch deswegen zugleich gute Accompagnisten."[9] Als erste „allgemeine Regel" greift Quantz diejenige vom „allzeit vierstimmigen" Spiel an: „... wenn man aber recht gut accompagniren will, thut es oft bessere Wirkung, wenn man sich nicht so genau hieran bindet; wenn man vielmehr einige Stimmen wegläßt, oder wohl gar den Baß mit der rechten Hand, durch eine Octave höher, verdoppelt."[10] (Diese Meinung teilt Quantz durchaus mit anderen „modernen" Autoren wie Abbé Vogler oder Carl Philipp Emanuel Bach, der für diese und ähnliche Forderungen den schönen Begriff von den „Feinigkeiten" der Begleitung geprägt hat.[11])

Ein weiterer von Quantz besonders betonter Punkt ist die dynamische Gestaltung der Begleitung: Tadelnswert ist der Clavierist, „... wenn er das Piano und Forte mit dem Solospieler nicht zu gleicher Zeit ausdrücket; sondern alles ohne Affect, in einerley Stärke spielet."[12] Demnach versteht sich fast von selbst, daß der Autor gleich im Anschluß an diese Stelle das Pianoforte als basso continuo-Instrument dem Flügel, d.h. dem Cembalo vorzieht.[13]

Daß es sich hier um neue, ungewohnte Forderungen an den Clavieristen, um eine neue Ästhetik der Begleitung handelt, dessen ist sich Quantz durchaus bewußt. Er gesteht im folgenden zu, daß man sich „... nur erst ein wenig, ohne Vorurteil, an diese Art zu accompagniren gewöhne[n]" muß. Daraufhin fächert der Autor die dynamischen Unterschiede von pianissimo bis fortissimo auf und beschreibt ihre praktische Umsetzung auf dem Instrument; diese dynamischen Schattierungen sind für die Gestaltung einzelner Dissonanzklänge in der Begleitung heranzuziehen – fein säuberlich gesteigert.[14]

Die Regel, daß die rechte Hand des Begleiters nicht zu hoch liegen und möglichst unter der Melodiestimme bleiben sollte, ist in anderen Generalbaßschulen eher selten zu finden. Diese Regel dient bei Quantz der „Helligkeit" der Hauptstimme (um einmal ein Postulat, das seit Quantz und dann bis zum Ende des Jahrhunderts immer wieder auftaucht, positiv auszudrücken, das Postulat, niemals die Hauptstimme zu „verdunkeln"[15]).

Von der gängigen Generalbaßpraxis in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, soweit sie uns bekannt ist, unterscheidet sich auch das nächste Verbot: Demnach „klingt es nicht so gut, wenn er zu einer jeden Note mit der rechten Hand anschlägt".[16] In diesem Paragraphen ist zwar stets von einem Adagio-

[9] Johann Joachim Quantz, *Versuch über die wahre Art die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752 (Reprint Kassel usw. 1983), 223. Der gesamte Abschnitt (VI des XVII. Hauptstücks) umfaßt die Seiten 223 bis 238.

[10] A.a.O., 224.

[11] Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753 (Reprint Leipzig 1981), z.B. Teil 2, 2; siehe auch Teil 2, 268 „Von den gewissen Zierlichkeiten des Accompagnements".

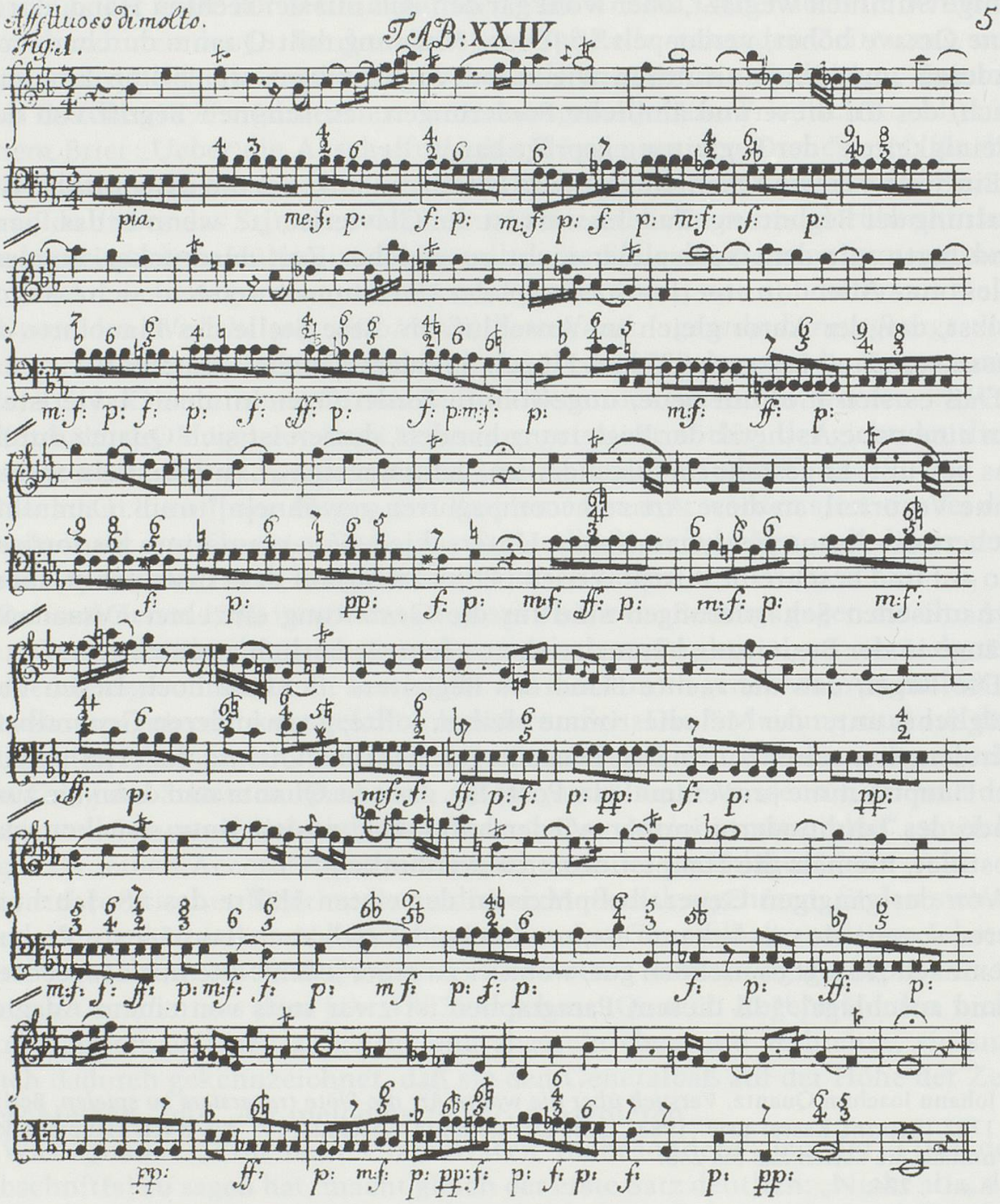
[12] A.a.O., 225.

[13] A.a.O.

[14] A.a.O., 228f.

[15] A.a.O., 233f.

[16] A.a.O., 235.



Notenbeispiel 1: J.J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, Anhang, Tab. XXIV.

Satz die Rede; dies ist darin begründet, daß Quantz als Beispiel für die neue Art zu accompagnieren ein Adagio für seine Beispielsammlung im Anhang des *Versuchs* komponiert hat. Er bemerkt ausdrücklich: „Ob nun wohl, in geschwinden Stücken, nicht alles nach der Strenge, die bey dem Adagio erfordert wird, beobachtet werden kann: so kann doch das meiste von dem, was zu der Discretion und dem Ausdrucke gehöret, auch bey dem Allegro angewendet werden."[17] Und noch einmal wird eine wesentliche Forderung wiederholt: „...nach Maaßgebung der Hauptstimme, Note vor Note" soll sich der Clavierist an der Melodiestimme ausrichten, soll er begleiten. Diese Art der Begleitung soll keine Ergänzung, kein Komplement, keine Vervollständigung zu einem gedachten Ganzen sein; dies und alles andere ist der zentralen Forderung, „bey allen Fällen sich der Hauptstimme [zu] bequemen", untergeordnet.[18] Betrachtet man die von Quantz eigens niedergeschriebene Komposition, so kommt man unweigerlich zu dem Schluß, daß sich ein derart rasches und ausgefeiltes Nacheinander extremer dynamischer Unterschiede, ein Hauptanliegen des Autors, in der Tat nur auf einem Pianoforte ausführen läßt.[19]

Von dieser kurzen Komposition aus Quantz' Feder einmal abgesehen: Worauf sollten Quantz' Regeln, die hier nur skizziert sind, bezogen werden? Auf alle Musik nach 1752, die Ziffern aufweist?

Damit ist ein weiteres Problem angeschnitten: Von wem stammen die Ziffern in den Noten, speziell in den Drucken aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, und was haben sie – über die konkrete aufführungspraktische Vorschrift hinaus – zu bedeuten?

Zu diesem einen Punkt liegen einige wenige musikwissenschaftliche Arbeiten vor. Diese Untersuchungen sind jedoch nicht in erster Linie darum bemüht, die „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen" zu zeigen, die parallelen Erscheinungen zu benennen; sie dienen vielmehr der Untermauerung gegensätzlicher Thesen und können danach zwei Richtungen zugeordnet werden, für die jeweils ein Beispiel genannt sei.

Die Anhänger der einen Richtung postulieren, daß der Generalbaß sich schon viel früher aus der Musik des 18. Jahrhunderts verabschiedet habe, als dies bisher angenommen wurde. Zu diesen Autoren gehört Ludwig Finscher mit seinen *Studien zur Geschichte des Streichquartetts.*[20] Dagegen vertritt Fritz

[17] A.a.O., 237.

[18] A.a.O.

[19] A.a.O., 231: „Auf einem Pianoforte aber, kann alles erforderliche am allerbequemsten bewerkstelliget werden: denn dieses Instrument hat vor allem, was man Clavier nennet, die zum guten Accompagnement nöthigen Eigenschaften am meisten in sich: und kommt dabey blos auf den Spieler und seine Beurtheilung an. Auf einem guten Clavichord hat es zwar eben dieselbe Beschaffenheit im Spielen, nicht aber in Ansehung der Wirkung; weil das Fortissimo mangelt."

[20] Ludwig Finscher, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts*, Kassel usw. 1974, darin: „Stilgeschichtliche Wandlungen. Die Lösung vom Generalbaß", 106–125.

Oberdörffer in seiner Arbeit *Der Generalbaß in der Instrumentalmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts*[21] die Auffassung, daß sich der Generalbaß noch sehr viel länger gehalten hat, als allgemein angenommen wird.

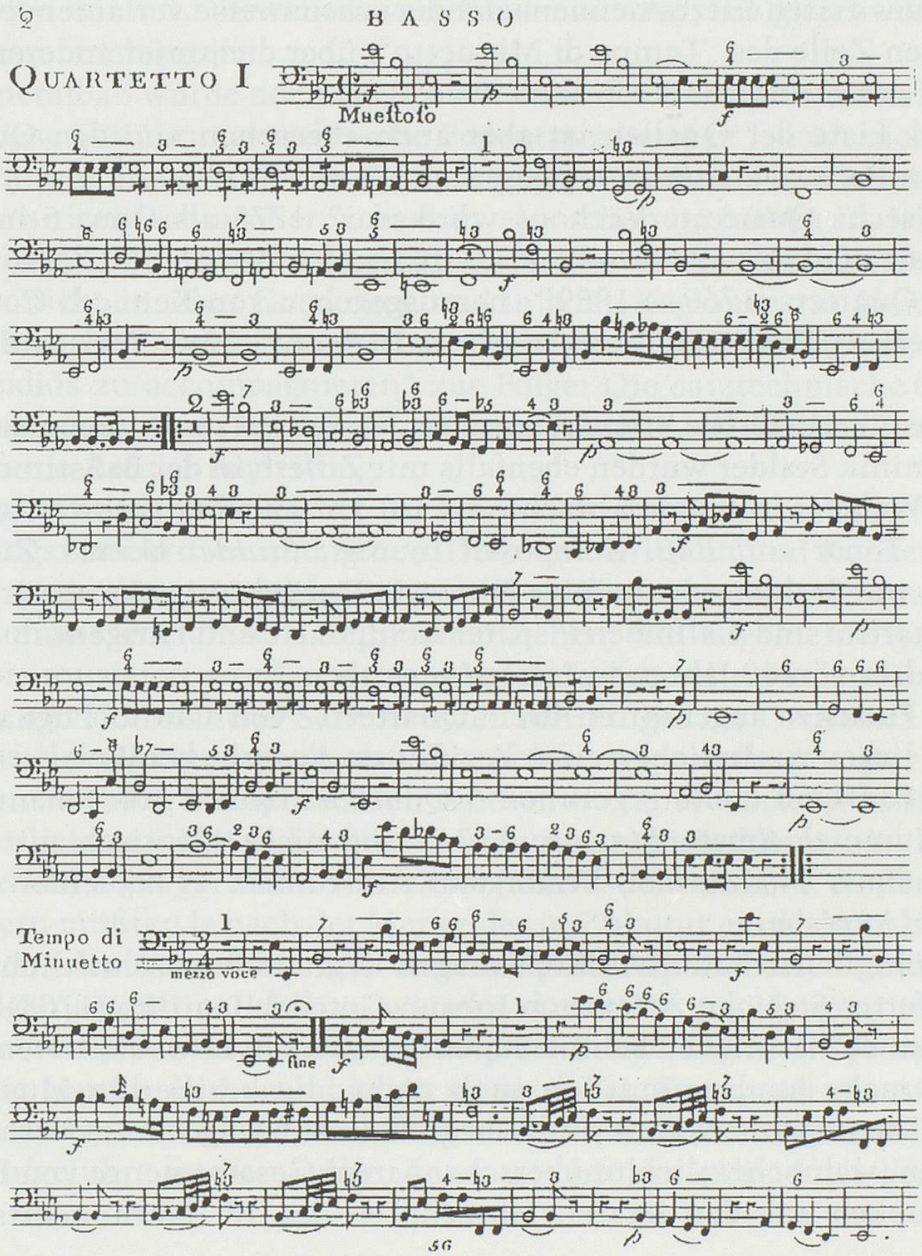
Beide genannten Autoren sind sich darin einig, daß erstens zwischen dem Generalbaß als kompositionstechnischer Notwendigkeit und dem Generalbaß als Aufführungspraxis zu unterscheiden ist und daß zweitens die Rolle der Verleger nicht hoch genug eingeschätzt werden kann: Die meisten Ziffern in Drucken aus der zweiten Jahrhunderthälfte stammen mit großer Wahrscheinlichkeit von den Verlegern, die sich dadurch einen größeren Kundenkreis erhofften, auch wenn diese Ziffern in manchen Werken – kompositionstechnisch betrachtet – nicht mehr erforderlich oder sinnvoll waren.

Oberdörffer hat in Berlin gewirkt und geforscht. Leider sind die meisten bezifferten Kammermusikwerke, die er in seiner Arbeit von 1939 anführt, im Zweiten Weltkrieg verloren gegangen. Darunter befanden sich so interessante Ausgaben wie Pietro Locatellis Trios Opus 3 „6 Sonatas for two German flutes or two Violins with a Thorough Baß for the Harpsichord or Violoncell, London, Walsh, ca. 1730–35“: Im Schlußsatz einer der Sonaten trägt die Baßstimme – laut Oberdörffer – den Zusatz „Un Basso senza Cimbalo“ und ist gleichwohl beziffert.[22] Ebenfalls nicht mehr einzusehen sind Luigi Boccherinis Trios für zwei Violinen und Violoncello, als Opus 10 bei Hummel in Berlin 1776 erschienen und durchweg beziffert – nach Oberdörffer selbst in den Passagen, in denen die Cello-Stimme sehr hoch geführt ist oder die Stimme der zweiten Violine gar übersteigt.[23]

Ludwig Finscher hat in seinen *Studien zur Geschichte des Streichquartetts* eine „Liste der Quellen mit beziffertem Baß“,[24] eine Liste mit bezifferten Streichquartett-Ausgaben von 14 Komponisten von Abel bis Vanhal, veröffentlicht, um zu zeigen, daß es sich hierbei um ein quantitativ sowie historisch eingrenzbares Phänomen handelt. Dennoch erhebt sich die Frage, ob diese Aufstellungen – die von Finscher und auch die von Oberdörffer – erstens vollständig und zweitens angemessen bewertet worden sind. – Hier wäre eine gründliche Überprüfung dringend notwendig. Ich habe circa einhundert frühe Drucke von Sinfonien und Kammermusik (Divertimenti, Trios etc.) aus der Feder Boccherinis, Dittersdorfs, Schoberts, Michael und Joseph Haydns (alle in den beiden Häusern der Berliner Staatsbibliothek) durchgesehen und nicht eine einzige Ziffer gefunden. Als ich mich darüber hinaus jedoch speziell um Drucke von Streichquartetten bemühte, jener hehren Gattung, die für uns nach Goethe die Unterhaltung zwischen vier vernünftigen Leuten darstellt, bin ich bald fündig geworden:[25]

[21] Siehe oben, S. 117.
[22] Oberdörffer, a.a.O., 15.
[23] A.a.O., 15f.
[24] Finscher, a.a.O., 113f.
[25] Mein herzlicher Dank gilt Herrn Bernhard Päuler und Frau Yvonne Mörgeli, Winterthur, die mir Einblick gewährten in ihre reiche Sammlung von frühen Streichquartett-Drucken.

Pierre Vachons *Six Quartettos for two Violins, a Tenor and Baß Opera VI,* 1776 bei Napier in London herausgekommen,[26] sind durchweg aufs sorgfältigste beziffert. Der französische Geiger und Komponist Vachon (1731–1803) zählt neben Francois-Joseph Gossec (1734–1829) und Joseph Boulogne Saint-Georges (1739–1799) zu den ersten französischen Streichquartett-Komponisten und zu den profiliertesten dieser Gattung in seiner Heimat.



Notenbeispiel 2 aus: P. Vachon, *Six Quartettos for two Violins, a Tenor and Baß, Opera VI,* London 1776.

Die Analyse des Quartetts Op. 6 Nr. 1 zeigt, daß die Stimmen durchaus selbständig und gleichberechtigt geführt sind (von einigen Viola-Partien im ersten Satz abgesehen). Das gilt auch für die Baßlinie, die nicht m e h r baß- oder generalbaßtypische Elemente, kurz „fundamentale" Züge aufweist, als das für Baßlinien in den Kammermusikwerken dieser Zeit üblich ist.[27] Daß einige Passagen an Musik aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts erinnern und vertraut wirken, hat auch etwas mit den Notenwerten im Verhältnis zur Satzbezeichnung sowie mit baßtypischen Intervall-Verbindungen und Baßgängen zu tun. Hier könnte man zum Beispiel die Achtelketten in der zweiten Akkolade des ersten Satzes nennen oder die schrittweise verlaufenden Viertel in der ersten Zeile des „Tempo di Minuetto", über die (unter anderem) mehrmals die 6 notiert ist.

Finschers Liste der Quellen ist aber auch abgesehen von den Quartetten Opus 6 von Pierre Vachon zu ergänzen:

Weitere sechs Quartette Vachons wurden ca. 1775 als Opus 5 in London gedruckt; sie sind seit 1990 im Band 10 („Chamber Music IV: Classical String Duos and Quartets (1769–c.1859)", herausgegeben von Kenneth Cooper) der Garland Series „Three Centuries of Music in Score", New York und London, zugänglich.

Die sechs überlieferten Streichquartette des Schweizer Komponisten Franz Xaver Dominik Stalder wurden ebenfalls mit Ziffern in der Baßstimme veröffentlicht: Welcker in London brachte sie ca. 1770 als *Six Quartettos for two Violins, a Tenor and Baß. Composed by Sig.r Stalder* heraus. Zu diesem Zeitpunkt war Stalder schon einige Jahre tot. Der gebürtige Luzerner, Schüler von Sammartini und Galimberti, später Komponist und Dirigent in Paris, ist 1765 im Alter von 40 Jahren in Luzern gestorben.

Die bei Finscher angeführten drei „Quartetti" von Giulio Pugnani (ohne Opuszahl) liegen zusätzlich in einer bezifferten Ausgabe bei Welcker (London, um 1763) vor. Und die angegebenen *6 Quatuors opus 3* von Johann Baptist Vanhal (Hummel Amsterdam um 1774) sind nicht identisch mit den *Six Quatuors* Opus 4 (Hummel, Berlin und Amsterdam 1779), einer ebenfalls bezifferten Ausgabe.

In der Königlichen Biliothek Kopenhagen liegt ein handschriftliches, ebenfalls beziffertes Streichquartett von Johann Gottlieb Janitsch (1708–1763).[28]

Diese „Funde" lassen den Schluß zu, daß noch nicht alle bezifferten Streichquartett-Drucke (und vermutlich auch nicht alle bezifferten Musikdrucke sonstiger Gattungen) bekannt sind.Wie groß diese Menge ist im Verhältnis zu der riesigen (wahrscheinlich unüberschaubaren) Gesamtmenge von Kammermusik-Drucken aus den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, ist im

[26] Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz Sign. DMS 215341.

[27] Siehe zum Stichwort Generalbaß / Fundament auch Wolfram Steinbeck, *Das Menuett in der Instrumentalmusik Joseph Haydns*, München 1973, Einleitung 7ff und Kapitel I, 30ff.

[28] Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Dominik Sackmann, Basel.

Moment nicht zu sagen. Erst wenn klar ist, ob diese Anzahl von bezifferten Drucken quantitativ ins Gewicht fällt, kann entschieden werden, wie der Generalbaß als aufführungspraktisch wirksames Phänomen in dieser Phase zu bewerten ist.

Eine weitere dringende Frage, auf die hier nicht eingegangen werden kann, ist die nach den Unterschieden in der Entwicklung der Gattungen; nicht aus jeder Gattung ist der Generalbaß gleich schnell „verschwunden".[29]

Abschließend soll hier die Musik, die im ausgehenden 18. Jahrhundert *mit* Generalbaß aufzuführen war, behandelt werden. Bei der Beantwortung dieser Frage treffen wir auf Dilemmata verschiedenster Art, die gleichwohl miteinander zusammenhängen:

Der Generalbaß wurde noch lange nach Ende des Generalbaßzeitalters praktiziert. Diese aufführungspraktische Bedeutung hatte er jedoch nicht in allen Gattungen und allen Regionen Europas gleichermaßen. Der Generalbaß war aus kompositionstechnischer Sicht teilweise schon im frühen 18. Jahrhundert überflüssig, da sich der Schwerpunkt des Satzes auf die Melodie verlagerte – wiederum nicht in allen Gattungen und in allen Regionen zur gleichen Zeit. Die Dominanz der Melodie hatte eine veränderte Generalbaßpraxis, eine neue „Art melodiös zu accompagnieren" zur Folge: Die satztechnische Änderung verlängerte sozusagen „künstlich" die alte Praxis oder – anders formuliert – sie schuf eine Art der Begleitung.

Auch im Schrifttum herrschte für lange Zeit ein Nebeneinander von alten Ausführungsvorschriften und neuen Theorien. Kritiken und Konzertberichte dokumentieren die unterschiedlichsten Praktiken – ob mit oder ohne Flügel, mit oder ohne Generalbaß – und verdeutlichen, daß allgemeine Regeln, was damals wie musiziert worden ist, wohl nicht aufgestellt werden können. Die Emphase, mit der manche Schriftsteller den Flügel im Orchester ablehnen oder verteidigen, zeigt jedoch, daß der Ablösungsprozeß zu seiner Zeit problematisiert worden ist. Schließlich scheint die für die Generalbaßfrage relevante überlieferte Musik (hier wurde nur das Problem der Drucke angesprochen) noch gar nicht vollständig untersucht zu sein. Andere Drucke ohne Ziffern müßten je nach der Menge der in Zukunft entdeckten bezifferten Abschriften oder Ausgaben unter diesem neuen Aspekt betrachtet werden.

Eine allgemeingültige Lösung, wie mit diesen offenen Fragen umzugehen ist, gibt es zumindet beim jetzigen Stand der Forschung nicht. Jeder einzelne Fall müßte geprüft und entschieden werden: Die Frage, mit einer wie auch immer besetzten und ausgeführten basso continuo-Begleitung ein Stück angemessen aufgeführt werden sollte, kann nur höchst individuell beantwortet werden.

[29] Siehe dazu einige Bemerkungen in: Oberdörffer, a.a.O., Einleitung, 1ff, und Kapitel 1 „Allgemeine Besetzungsfragen in der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts", 7ff.

Folgende Kriterien sind dabei zu bedenken:

1. Die überlieferten Quellen, Abschriften und Drucke: Ist das Werk in einer bezifferten Version erhalten? Wo ist diese Abschrift entstanden, der Druck erschienen, und von wem stammen die Ziffern: vom Komponisten oder vom Verleger oder von einer dritten Person?

2. Die Vollstimmigkeit des Satzes: Das ganze 18. Jahrhundert hindurch gilt in der Theorie allein der vierstimmige Satz als vollständig. In allen Generalbaßschulen wird immer wieder darauf hingewiesen, daß der Generalbaß der harmonischen Komplettierung dient.

3. Die Gattung: Gehört die Komposition zu einer Gattung, in der sich der Generalbaß lange gehalten hat[30] oder gar zur Oper, zu weltlicher oder geistlicher Vokalmusik, die bis weit über die Jahrhundertgrenze hinaus mit basso continuo aufgeführt und vom Tasteninstrument aus geleitet wurden?

4. Die aufführungspraktischen Gepflogenheiten im Umkreis der Entstehung eines Werks ebenso wie die Gepflogenheiten am Ort der Aufführung:[31] Diese Gebräuche sind sowohl wichtig für die Entscheidung Generalbaß ja oder nein, als auch für die Entscheidung: Wenn Generalbaßbegleitung, welches Tasteninstrument, Cembalo oder Pianoforte?

Daß bei der Berücksichtigung aller genannten Punkte eine vertretbare und sinnvolle Entscheidung gefällt werden kann, dafür möchte ich zum Schluß kurz ein Beispiel anführen. Der amerikanische Musikwissenschaftler James Webster ist mitverantwortlich für eine Gesamt-Neueinspielung aller Haydn-Symphonien mit der Academy of Ancient Music unter der Leitung von Christopher Hogwood. Webster begründete seine Entscheidung, die Symphonien – ganz gegen ältere Regeln der Aufführungspraxis – ohne basso continuo-Tasteninstrument einzuspielen, folgendermaßen:[32]

a) Im Raum Wien-Ungarn-Böhmen war es bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts üblich, daß der erste Geiger die Kammermusik leitete, während Theater- und Kirchenaufführungen vom Tasteninstrument aus dirigiert wurden wie fast überall in Europa. Die (frühen) Haydnschen Symphonien gehören zum Genre Kammermusik. Ihr „Geburtsort" ist Esterhaza, und die originale Streicherbesetzung weist drei erste Geigen, drei zweite Geigen, je eine Viola, ein Violoncello und einen Kontrabaß auf.

b) In den Personalakten der Esterhazy-Kapelle ist keine Anstellung eines Cembalisten belegt, das heißt, der Continuo wurde, wenn er denn erklang, von Haydn selbst gespielt. Man weiß aber auch, daß Haydn die erste Geige spielte und in dieser Position seine Aufgabe als Kapellmeister wahrnahm.

[30] Siehe hierzu Finscher, a.a.O., 108f.

[31] Siehe hierzu a.a.O., 111.

[32] James Webster, „On the absence of keyboard continuo in Haydn's symphonies", in: *Early music*, hrsg. von N. Kenyon, Vol. XVIII, London 1990, 599–608.

c) Schließlich lassen verschiedene Quellen den Schluß zu, daß das Cembalo in England damals eine besondere Rolle gespielt hat – und von den berühmten Londoner Symphonie-Aufführungen unter Haydns Leitung wurde bisher immer auf die Notwendigkeit eines Generalbasses geschlossen: Doch gibt es – um nur ein Argument Websters zu nennen – von der prominenten Symphonie Nr. 98 mit dem ebenso berühmten kleinen Cembalo-Solo keine einzige „kontinentale " Quelle, die einen Cembalopart enthielte, einschließlich des von Haydn autorisierten Aufführungsmaterials für Österreich. Die Generalbaß-Variante war demnach allein auf die Aufführungspraktiken und -bedingungen in England zugeschnitten.

Bei all dem räumt Webster ein, daß seine „negative These", wie er sie nennt, nicht bewiesen werden kann, sie beruht vielmehr darauf, daß einfach zu viele Hinweise auf eine notwendige Tasteninstrument-Begleitung fehlen. Seine positive „Beweisführung" beschränkt sich auf die „Vor-Londoner" Symphonien und auf Aufführungen außerhalb Londons.

Das Gebiet des Generalbasses im ausgehenden 18. Jahrhundert ist nach wie vor unüberschaubar; es gibt noch viel zu entdecken und zu erforschen. Wie auch immer die Forschungsergebnisse aussehen werden, sie müssen individuell, am einzelnen Werk geprüft und hinterfragt werden. Alle diese Ergebnisse in die historisch orientierte Aufführungspraxis einfließen zu lassen, das scheint mir eine lohnenswerte Aufgabe zu sein.