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)

Rubrik: ["Was der General-Bass sey?" Beiträge zu Theorie und Praxis II]

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: 31.08.2025

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

DIE ANFÄNGE DES GENERALBASSES ODER: DIE PRAXIS DES BEGLEITENS IM ITALIENISCHEN FRÜH-BAROCK

von Augusta Campagne

Der Begriff Generalbaß, Italienisch Basso Continuo, ist um 1600 entstanden. Der Generalbaß-Spieler hat seit dieser Zeit eine eigens für ihn geschriebene Stimme, aus der er die andere(n) Stimme(n) begleitet. Das Ziel dieses Artikels ist es, die Anfänge dieser Praxis in Italien zu beschreiben sowie einige praktische Ideen zur Diskussion zu stellen, auf welche Arten man über einem Baß spielen kann. Hierbei geht es vor allem um die Begleitung auf Tasteninstrumenten in der Zeit bis etwa 1630.

Dem Name Basso Continuo begegnen wir zum erstenmal bei Lodovico Grossi da Viadana in seinen Cento Concerti Ecclesiatici (Vincenti, Venedig 1602).[1] Bei anderen Komponisten finden sich andere Namen, wie etwa Basso per l'Organo, Basso generale, Basso principale, Basso seguente, Basso seguito, oder auch einfach nur Basso.

In Italien sind die ersten unabhängigen instrumentalen Bässe mit eigener Stimme, aus der man begleitet, gegen Ende des 16. Jahrhunderts überliefert. Im Jahre 1594 oder 1595 begegnen die ersten Zeichen in diesen gedruckten Bässen, nämlich ♯ und ♭.[2] Die ersten *bezifferten* Bässe sind in *Le Musiche ... sopra l'Euridice* (Florenz 1600) von Jacopo Peri (und Giulio Caccini) und in *Rappresentatione di anima e di corpo* (Rom 1600) von Emilio De'Cavalieri überliefert.[3] In Deutschland wird diese Praxis etwas später übernommen: Der erste gedruckte „bassus generalis" stammt von 1600, die ersten bezifferten Bässe von 1611.[4]

Bevor die Frage erörtert wird, aus welcher Tradition heraus der Generalbaß entstanden ist, scheint es mir wichtig darauf hinzuweisen, daß Italien in dieser Zeit keine politische Einheit bildete und daß es daher sehr eigenständige regionale Traditionen gab. So konnten mehrere neue Entwicklungen parallel zueinander verlaufen. Neapel beispielsweise war eine der größten und lebendigsten Städte Europas und gehörte zum spanischen Königsreich. Hier wurden die Werke für Tasteninstrumente in vierstimmiger

[1] *Cento Concerti Ecclesiastici a Una, a Due, a Tre, & Quattro voci. Con il Basso continuo per Sonar nell'Organo. Nova inventione commoda per ogni sorte de Cantori, & per gli Organisti. Di Lodovico Viadana. Opera Duodecima*, Venedig 1600.

[2] Siehe Max Schneider, *Die Anfänge des Basso Continuo und seiner Bezifferung*, Leipzig 1918, 69.

[3] Siehe Schneider, op. cit., 74.

[4] Siehe Otto Kinkeldey, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1910, 212 und 214.

Partiturnotation herausgegeben. Auch die einzige italienische Zifferntabulatur – sie stammt von Antonio Valente (1576) – entstand in Neapel. Rom und Florenz liegen demgegenüber näher am Vatikan und wurden daher von der kirchenmusikalischen Reform nach dem Ende des Konzils von Trient (1564) stärker beeinflußt. Hier haben sich einerseits zwar die Monodie und verwandte Entwicklungen zuerst durchgesetzt, aber anderseits hat sich die Polyphonie in Palestrinas „stile antico" am längsten gehalten. In Venedig, das weit entfernt von Rom liegt und das sich in seiner machtvollen Geschichte immer wieder mit dem Vatikan zerstritt, ist die Polyphonie zwar am längsten erhalten geblieben, dafür aber in progressiver Form, wie zum Beispiel in der instrumentalen Canzona (alla francese). Hier findet man auch viele mehrstimmige Basso-Stimmbücher, in denen zwei oder mehr Stimmen in Partiturform übereinander gedruckt sind.

Obwohl es natürlich einen regen Austausch zwischen den verschiedenen Stadtstaaten und Republiken gegeben hat, ist doch ein beträchtlicher Stilunterschied zwischen Mittelitalien und dem Italien nördlich des Apennins erkennbar, was auch in den Quellen, die über Generalbaß sprechen, zum Ausdruck kommt.

Das Begleiten im 16. Jahrhundert

Es entsprach, soweit wir wissen, dem Ideal der Renaissance, daß beim Spiel eines auskomponierten Werkes auf Instrumenten, die später Continuoinstrumente genannt werden, nach Möglichkeit die ganze Komposition hörbar wurde. Zu diesem Zweck war das Intavolieren – zu Deutsch „Absetzen" – für einen Tasteninstrumentalisten essentiell. Darauf wird in den wichtigsten Schulen des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts immer wieder hingewiesen, und hier vor allem dann, wenn es um das Erlernen der „Fantasia", um die Improvisation geht.[5]

Ein Organist oder Cembalist mußte gut improvisieren können, und dafür brauchte er profunde Kenntnisse im Kontrapunkt. Daß diese Improvisationskunst am Anfang des 17. Jahrhunderts nicht mehr von allen Spielern im ausreichenden Maße beherrscht wurde und daß dies neben anderem mit dem Entstehen des Generalbasses und des neuen Stils zusammenhing, sagt Adriano Banchieri im Jahre 1609: „Bald wird es zwei Klassen von Spielern geben, die einen Organisten, die das Spielen aus Partituren und die Fantasia (das Improvisieren) beherrschen, und die anderen Bassisten, die, von totaler Faulheit besiegt, zufrieden sind, einfach den Baß zu spielen."[6]

[5] Siehe Kinkeldey, op. cit., 13, 54.

[6] Adriano Banchieri, *Conclusioni nel Suono dell'Organo*, Bologna, 1609, 25; Facs.-Ed. Forni, Bologna, 1981: „ ... fra poco tempo vi saranno dui classe di suonatori, parte organisti, cioe quelli, che praticheranno le buone spartiture, & fantasie, & altri bassisti, che vinti da totale ifingardaggine si contentiranno suonare semplicemente il Basso ..."

Auch Girolamo Diruta spricht über zwei Klassen von Spielern: Die einen spielten auf dem Cembalo Tänze, die anderen auf der Orgel „Musik". Die Cembalisten spielten schlecht Orgel und die Organisten könnten keine Tänze spielen und ließen das Cembalo schlecht klingen.[7] Auch dieser Mißstand ist auf das Konzil von Trient zurückzuführen, denn dort war das Musizieren von Tänzen in der Kirche verboten worden.

Über die Erwartungen, die man damals an einen guten Improvisator stellte, wissen wir nur wenig, immerhin aber so viel, daß ein Organist in der Lage sein sollte, in den verschiedenen Kompositionsgattungen sowohl solistisch als auch im Zusammenspiel zu improvisieren. Wie dies beim Begleiten in der Praxis klang, darüber lassen sich aus den Beschreibungen und aus den überlieferten Werken nur vage Schlüsse ziehen.[8]

Diego Ortiz beschreibt in seinem *Trattado de glosas* (Rom 1553) zwei Arten des Zusammenspiels von Violone und Cembalo, bei denen Improvisation verlangt wird:

1. Auf der Basis der „Fantasia", die sich lehrbuchmäßig nicht darstellen läßt, weil jeder gute Spieler es auf seine Art macht. Beide Spieler diminuieren abwechselnd über wohlgeordneten Konsonanzen des Cembalisten und improvisieren Fugen nach den üblichen kontrapunktischen Regeln.[9]

2. auf der Basis eines Cantus Firmus im Baß des Cembalos, der von Konsonanzen und einigen passenden Kontrapunkten begleitet wird. Auch über Tenores kann man in dieser Art begleiten.[10]

[7] Girolamo Diruta, *Il Transilvano*, Venedig 1593, 5v; Facs.-Ed Forni, Bologna 1983.

[8] Über die Begleitung von einem Falsobordone (in dieser Zeit die Deklamation eines Textes auf einem Akkord) könnte man Spekulationen anstellen, da diese verwandt sind mit den Toccaten und Intonazionen, zum Beispiel der Gabrielis (siehe Tim Carter, *Music in late renaissance and early baroque Italy*, London, 1992, 174), und die erste Bemerkung von Schütz, der ja ein Schüler von Giovanni Gabrieli war, im Vorwort zu der *Auferstehungs-Historie*, Dresden 1623: „Es ist aber der Organist, ... zuerindern, daß so lange der falsobordon in einen thon weret, er auff der Orgel, oder Instrument, mit der Hand immer zierliche und appropiirte leuffe oder passaggi darunter mache, welche diesem Werck, wie auch allen andern falsobordonen die rechte art geben, sonsten erreichen sie ihren gebührlichen effect nicht." Man könnte versuchen, Passaggi und Läufe, wie sie in den Toccaten und Intonazionen vorkommen, bei Falsobordone-Stellen anzuwenden.

[9] Diego Ortiz, *El Primo Libro*, Rom 1553, 26; Facs. Ed. S.P.E.S., Firenze 1984: „Fantasia non si puo mostrare, che ciascuno buon suonatore la suona di sua testa e di suo studio & uso. ma ben diro quel che si richieda per suonarla. La fantasia che sonera il Cimbalo sia di consonanze ben ordinate ove entri poi sonando il Violone con alcuni leggiadri passaggi, e quando el Violone si trattiene in alcune tirata overo archate piane. allhora il Cimbalo gli risponda a proposto. & insieme faccino alcune fughe belle havendo risguardo e rispetto l'un all'altro, come suol haversi nelli Contraponti di consierto."

[10] Ibidem, 30: „Este canto llano ... se ha da poner enel Cymbalo por donde esta apuntado por contrabaxo, acompanandole con consonancias y algun contrapunto al proposito de la Recercada que tanera el Violon ... y avierta el lector que desta manera de taner ay otros exemplos sobre tenores en lo ultimo deste libro por satisfazer a diferentes gustos ... "

Als dritte Art nennt Ortiz eine Praxis, bei der der Violone nach der Vorlage eines Madrigals, einer Motette oder eines anderen Werkes diminuiert, das vom Cembalisten intavoliert wird.[11]

Wie schon Ortiz angibt, wurden in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts viele Werke der Vokalpolyphonie intavoliert, vor allem Motteten, Madrigale und Chansons. Aus der Intavolierung von Chansons ist dann die rein instrumentale „Canzona alla Francese" oder auch „Canzona da sonar" entstanden.[12] Auch homophone Werke wurden intavoliert: so erschienen im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts Drucke von mehrstimmiger populärer Musik wie Villanellen, Napolitanen und Canzonetten. Auch von „Arie" (strophischen Gesängen) und – später – Solomadrigalen findet man Intavolierungen. Spieltechnisch sieht das so aus, daß eine Hand in der Regel die ggf. mit Akkorden unterlegte Melodie ausführt, während die andere Hand griffmäßig – oft mit vielen parallelen Quinten und Oktaven – begleitet; dies gilt vor allem für den Fall, daß der Satz griffmäßig angenehm liegt, also meist am Schluß einer Phrase. Derartige Intavolierungen sind den Tänzen und Ostinatobaß-Variationen (Tenores) im Stil sehr ähnlich.[13]

Im Gegensatz zu vielen spanischen und deutschen Werken zeigen die italienischen Intavolierungen polyphoner Werke im Hinblick auf die Genauigkeit gegenüber der Vorlage eine gewisse Unbekümmertheit. Es werden Noten hinzugefügt oder weggelassen, und es entsteht ein „Griffspiel", wobei die konsequente Stimmigkeit[14] und die Selbständigkeit der einzelnen Stimmen verloren geht. Die Notation der Klavierwerke in einer Ziffern- oder Buchstabentabulatur, wie sie in Deutschland und Spanien üblich war, machte es möglich, genaue Stimmführung und Stimmverdoppelungen wiederzugeben. In Italien verwandte man demgegenüber schon bei den ersten Drucken für Tasteninstrumente eine mensurale Notation, die unserer modernen Klaviernotation ähnlich ist. Man hatte meist fünf Linien im oberen System und fünf bis acht Linien im unteren, wodurch die Verteilung der Noten auf die beiden Hände zum Ausdruck kam. Die individuelle Stimmführung ist dabei oft nicht mehr zu erkennen, und die Harmonie entsteht nicht mehr nur durch die je eigene Bewegung der Stimmen, sondern sie bekommt eine eigene Funktion.

Diese Entwicklung führt meinens Erachtens zur Entstehung des Generalbasses in der polyphonen Musik. Die Mittelstimmen verlieren in der Intavolierung an Wichtigkeit, ihre polyphone Rolle wird weniger deutlich (vor

[11] Ibidem, 35: „Hase de tomar el Madrigal, o Motete, o otra qualauier obraque quisiere tanner, y ponerla enel cimbalo, como ordinariamente se suele hazer ..."

[12] Siehe Luigi Ferdinando Tagliavini, „Die italienische Orgelmusik vom Codex Faenza bis Giovanni Gabrieli", in: Walter Salmen, *Orgel und Orgelspiel im 16. Jahrhundert*, Innsbruck 1978, 75.

[13] Siehe zum Beispiel Biblioteca Nazionale Centrale, Florenz, Ms. *Magl. XIX.* 115.

[14] Siehe Tagliavini, op. cit., 72.

allem beim Begleiten mehrchöriger Musik), und der Baß wird immer mehr zum Fundament, wobei der Rhythmus vereinfacht und die harmonische Funktion wichtiger wird. Die Generalbaß-Stimme ist den anderen Stimmen nicht mehr melodisch und rhythmisch ebenbürtig, sondern entwikkelt sich in eine Richtung, die den Bässen, wie sie in der Tanzmusik üblich waren, näher kommt. Dieser Prozeß vollzog sich im Verlauf mehrerer Jahrzehnte innerhalb bestimmter, keineswegs aller Gattungen.

Die Arten der Begleitstimmen

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts finden wir – erstmals seit dem Druck von Ortiz aus dem Jahre 1553 – Begleitintavolierungen und Begleitpartituren. In der Druckfassung der Musik zu den Florentiner Intermedien von 1589 zu *La Pellegrina* (Florenz 1591) sind einige Solomadrigale überliefert, zu denen es im 9. Stimmbuch eine vierstimmige Partitur ohne Text gibt. Aus Aufführungsbeschreibungen wissen wir, daß diese Stimmen – etwa im Falle von „Godi turba mortal" und „Dunque fra torbid'onde" im 6. Intermedium – von einem Chitarrone ausgeführt wurden. Zwei Chitarronen und die Sängerin selbst auf dem „Leuto grosso" waren bei „Dalle piu alte sfere" aus dem 1. Intermedium vorgesehen. Die Begleitung ist polyphon, aber rhythmisch nicht besonders kompliziert, und die Gesangsstimme wird in einer unverzierten Fassung mitgespielt.[15]

Begleitintavolierungen

In den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts brachte der Drucker Simone Verovio in Rom mehrere Sammlungen geistlicher und weltlicher Musik in Kupferstichtechnik heraus. Dieses neue Verfahren ermöglichte es ihm, Musik zu veröffentlichen, die mit dem normalen Blockdrucksystem, bei dem jede Note einzeln gedruckt werden mußte, nur schwer zu realisieren war. Auf zwei Seiten findet man die Stimmen – meistens sind es drei – separat notiert, und darunter oder daneben ist sowohl eine Lautentabulatur als auch eine (transponierte) Intavolierung für Cembalo angeordnet, wobei die Oberstimmen meist genau abgesetzt, manchmal aber auch diminuiert sind.[16]

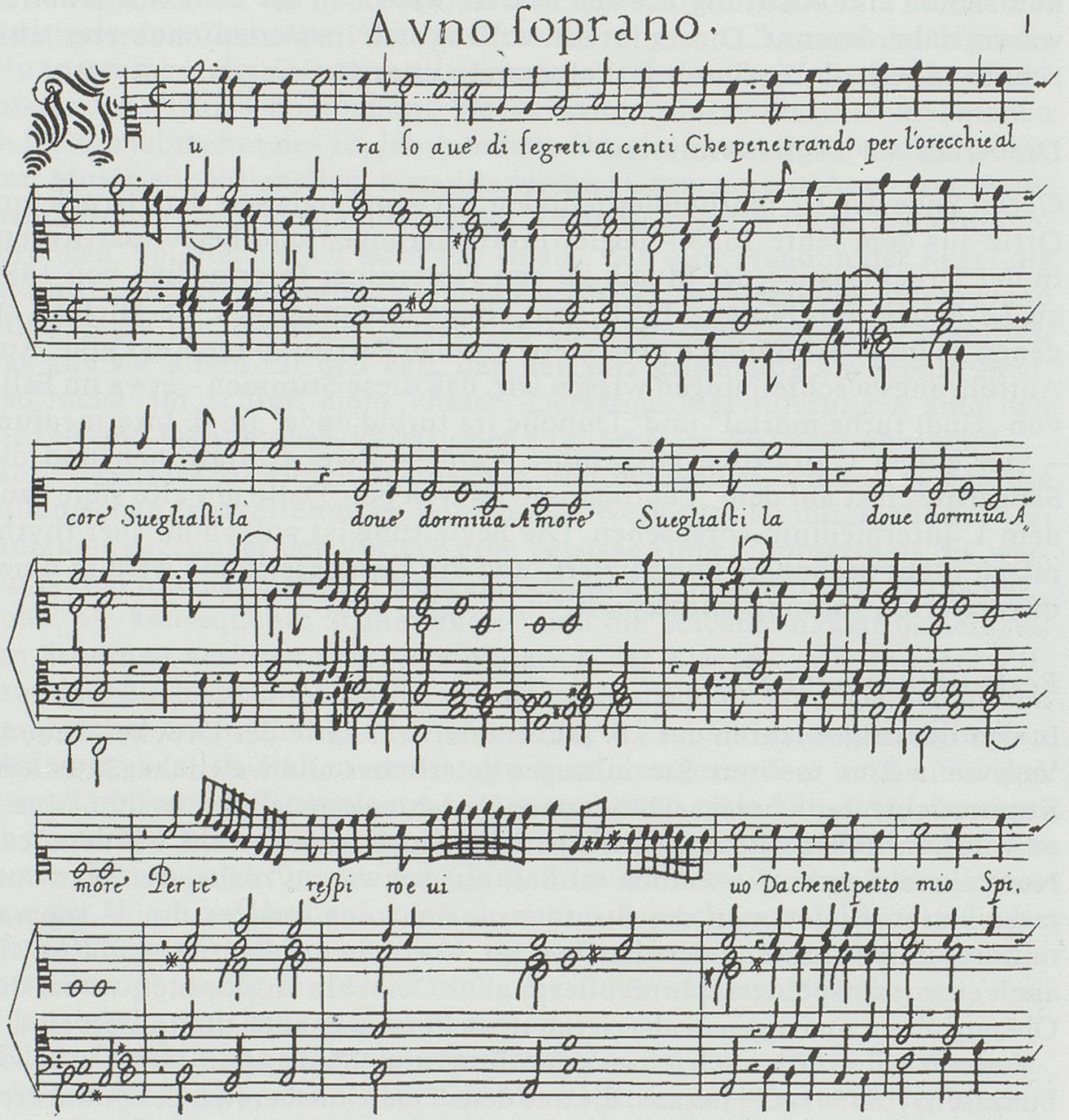
Verovio gab 1601 auch eine Sammlung von Madrigalen von Luzzasco Luzzaschi (1545–1607) heraus, die aus dem Traditionsbereich des „Concerto delle Dame" in Ferrara stammen.[17] Diese Musik ist zwischen 1580 und

[15] In D. P. Walker (ed.) *Les Fetes du mariage de Ferdinand de Medicis et de Christine de Lorraine*, Florence 1589; i. *Musique des intermedes de „La pellegrina"*, Paris 1986.

[16] Z.B. Simone Verovio, *Diletto spirituale*, Rom 1585, und *Lodi della Musica*, Rom 1595, Facs. ed. Forni, Bologna 1971.

[17] Luzzasco Luzzaschi, *Madrigali*, Rom 1601, Facs.-Ed. S.P.E.S., Florenz 1979.
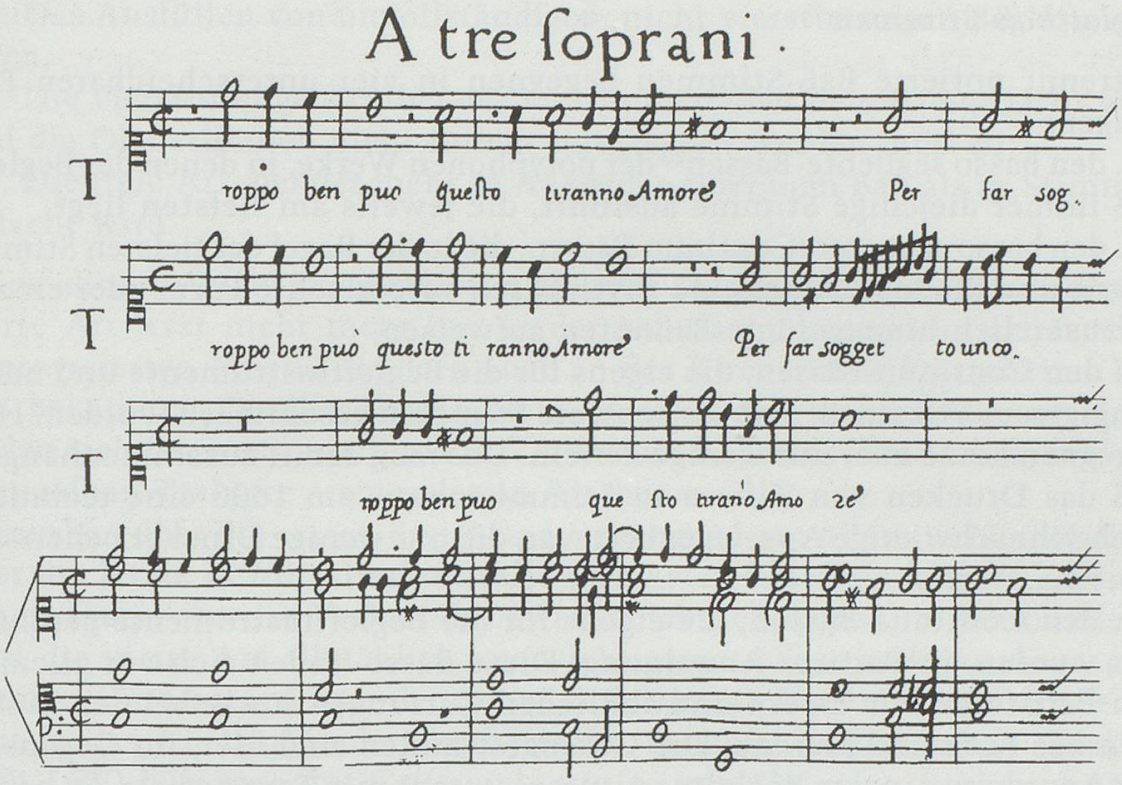
1597 geschrieben worden. Man weiß, daß die drei Sängerinnen sich selber auf Harfe, Gambe und Laute begleiteten und daß sie auch von einem Arciliutospieler und Luzzaschi selbst am Cembalo begleitet wurden.[18]



Beispiel 1: Aura soave (a uno soprano)

Luzzasco Luzzaschi, *Madrigali per cantare e sonare*, Rom, 1601, Facs.-Ed., S.P.E.S., Florenz 1980.

[18] Adriano Cavicchi, Prefazione in Luzzascis *Madrigali*, Brescia/Kassel 1965, 9, (Momnumenti di Musica Italiana).



Beispiel 1b: Troppo ben puo (a tre soprani)

Luzzasco Luzzaschi, *Madrigali per cantare e sonare,* Rom, 1601, Facs.-Ed., S.P.E.S., Florenz 1980.

An den Intavolierungen unter den Gesangsstimmen sieht man, daß die Oberstimmen immer in einer unverzierten Fassung mitgespielt werden, daß es auch in den Mittelstimmen ab und zu Imitationen gibt und daß die vierstimmige Begleitung auf beide Hände verteilt ist.

Begleitpartituren

Neben diesen Begleitintavolierungen finden sich in Norditalien auch viele Begleitpartituren.[19] In der Kirchenmusik lassen sich drei Arten solcher „Basso per Organo"-Stimmen unterscheiden:

1. Es stehen – dies meist bei mehrchöriger Musik – zwei oder drei Bässe übereinander.
2. Baß und Sopran oder auch Baß und die wichtigste(n) Oberstimmen(n) sind übereinander notiert.
3. Es gibt eine richtige Partitur, wobei alle (d.h. bis zu vier) Stimmen übereinander in der Art, wie ich es schon an Hand der Intermedien von 1589 beschrieben habe, übereinander notiert sind.

Diese Partituren mit Oberstimmen sind manchmal vereinfacht, also ohne Verzierungen, und manchmal genau abgesetzt.

[19] Für eine Übersicht siehe: Imogene Horsley, „Full and short scores in the accompaniment of italian church music in the early Baroque", *JAMS* 30 (1977) 466–499.

Begleitbaß-Stimmen

Getrennt notierte Baß-Stimmen begegnen in vier unterscheidbaren Fassungen:

1. den basso seguente-Bässen[20] der polyphonen Werke, in denen der Begleitbaß immer diejenige Stimme ausführt, die jeweils am tiefsten liegt;
2. den basso seguente/Continuo-Bässen, die in der Regel der tiefsten Stimme folgen und die manchmal eine rhythmisch vereinfachte Form oder einzelne zusätzlich hinzugefügte Baßnoten aufweisen;
3. den Continuo-Bässen, die eigens für die Begleitinstrumente und unabhängig vom Vokalbaß, also als separate Stimmen geschrieben wurden. Hier begegnen keine oder nur wenige Ziffern. Das mag damit zusammenhängen, daß das Drucken von Ziffern in Stimmbüchern um 1600 eine technisch noch sehr schwierige Angelegenheit war, die nur wenige Drucker beherrschten;[21]
4. den Continuo-Bässen, die eigens für die Begleitinstrumente geschrieben wurden, in Partitur-Anordnung. Diese Bässe finden sich vor allem in den Partituren von Opern und ähnlichen Gattungen sowie bei den Monodien aus Rom und Florenz. Die Gesangsstimmen sind hier, im Gegensatz zur Anordnung in den Begleitpartituren, immer mit Text notiert. Es begegnen je nachdem sehr viele, sehr wenige oder keine Ziffern.[22]

Die Arten des Begleitens

Ab 1602 sind erstmals seit Ortiz wieder Quellen überliefert, die Anleitungen geben, wie man über einer Baß-Stimme zu begleiten hat. Es lassen sich mehrere Arten unterscheiden:

1. Die aus der Renaissance überlieferte Art, das Intavolieren oder Partiturspiel. Noch 1622 findet man in Italien Quellen, die besagen, daß das Intavolieren dem Continuospiel vorzuziehen sei. Diese Quellen stammen fast ausschließlich aus Norditalien.

[20] Basso seguente ist hier als Begriff verwendet, wie wir ihn im 20. Jahrhundert definieren.

[21] Imogene Horsley, op. cit., 494.

[22] Daß es in einem Stimmbuch nicht immer nur eine Art von Baßnotation gibt, beweist der Druck von geistlichen Werken aus dem Jahre 1610 von Claudio Monteverdi, *Sanctissimae Virgini, Missa senis vocibus ad ecclesiarum choros, ac Vespere pluribus decantada* (Venedig 1610), in G. F. Malipiero (ed.), *Tutte le opere di Claudio Monteverd*, Vol. XIV, Asola,1932. Im Basso generalis der Vespro della Beata Vergine finden sich: Baß/Sopran Begleitpartitur: „Domine ad adiuvandum"; Begleitpartitur: „Laudate Pueri", „Pulcra es", „Laetatus sum", „Sonata sopra Sancta Maria" (zweistimmiger Teil); Basso seguente: „Ave Maris Stella" (mehrstimmige Teile); Basso seguente/Continuo Baß: „Dixit dominus", „Nisi dominus", „Audi coelum" (fünfstimmiger Teil), „Lauda Jerusalem", „Sonata sopra Sancta Maria" (außer dem zweistimmigen Teil); Continuo Bässe: „Nigra sum", „Audi coelum" (einstimmiger Teil), „Ave Maris Stella" (einstimmiger Teil); dreistimmige Partitur: „Duo Seraphim" (dreistimmiger Teil); vierstimmige Partitur: „Duo Seraphim" (vierstimmiger Teil).

2. Das Ausfüllen von unvollständigen, nicht vierstimmigen Begleitpartituren.

3. Die vierstimmige Art, bei der in Stimmen über dem Baß gedacht wird und die Oberstimmen nicht immer mitgespielt werden müssen.

4. Die freie Art, bei der mehr in Akkorden über dem Baß als in Stimmen gedacht wird.

Keine dieser Arten ist wirklich neu. Neu ist aber, daß die akkordische vierte Art jetzt nicht mehr nur in der populären, tanzorientierten, eher improvisierten Musik, sondern auch in der Kirchenmusik erscheint. Die uns bekannten Quellen dieser Zeit, die über den Generalbaß sprechen, finden sich fast ausschließlich in Vorworten zu geistlicher Musik, und die Generalbaß-Traktate stammen von Kirchenmusikern.

Angaben über die ersten drei Arten findet man vor allem in Norditalien, über die letzte in Mittelitalien. Alle vier Arten bestehen längere Zeit nebeneinander, aber im Verlauf des zweiten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts wird die vierte Art allmählich zur wichtigsten. Dies markiert einen prägnanten Unterschied zum deutschen Stil, wo das Denken in Stimmen bis weit in das 18. Jahrhundert vorherrscht. In vielen italienischen Quellen nach 1630 begegnet das Griffspiel, wie es von Galeazzo Sabbatini 1628 beschrieben wird,[23] aber auch in Italien bleiben polyphone Begleitarten bestehen.[24]

Für die zunehmende Dominanz des Generalbasses gegenüber der Intavolierung gibt Agostino Agazzari in seinem Traktat *Del Sonare sopra'l Basso* drei Gründe an.[25] Dieser sei angebracht

1. wegen des modernen Stiles des „cantar recitativo" und des Komponierens;

2. wegen der Bequemlichkeit – das Intavolieren bezeichnet er als schwierig und langweilig;

3. wegen der Menge und Verschiedenheit der Werke, die für ein „conserto" (Zusammenspielen) notwendig sind. Er meint, ein Organist bräuchte eine größere Bibliothek als ein Doktor der Rechtswissenschaft, müßte er alle Werke, die in Rom während eines Jahres in einer Kirche gespielt werden, intavolieren.[26]

Der wichtigste Grund für die Entstehung des Generalbasses ist demnach wohl der „Neue Stil." Agazzari gibt an, daß für die alten Werke, die voller

[23] Siehe zum Beispiel: Francesco Gasparini, *L'Armonico pratico al Cimbalo*, Venezia 1708, 24; Facs.-Ed. Broude Brothers, New York 1967, oder *Regole per accompagnare sopra la parte*, I-Rc MS Rl.

[24] Siehe die ausgeschriebenen Aussetzungen von Alessandro Scarlatti in seiner Cantata *Da sventura a sventura*, I-Nc 34.5.2.

[25] Agostino Aggazari, *Del Sonare Sopra ‚L Basso con tutti li Stromenti e dell'uso loro nel conserto*, Siena, 1607; Facs.-Ed. Forni, Bologna, 1985, 10.

[26] Aggazari, op.cit., 12.

Fugen und Kontrapunkte seien, der Generalbaß nicht passend sei, aber er meint auch, daß es diesen altmodischen Stil wegen der in ihm herrschenden „Konfusion" gar nicht mehr gäbe.[27] Das mag vielleicht für Rom gelten, wo er den größten Teil seines Lebens (1578–1640) tätig war, nicht aber für Norditalien und die dortige Kirchenmusik um 1607, wie die entsprechenden Quellen zeigen.

Das Intavolieren oder Partiturspiel

Die 1., die typische Renaissance-Art des Begleitens, bei der alle Stimmen mitgespielt werden, wird von Girolamo Diruta (1561–?) in *Il Transilvano* beschrieben.[28] Im 4. Buch des zweiten Teiles, das – in Dialogform geschrieben – noch 1622 neu aufgelegt wurde, beantwortet er die Frage, nach welcher Regel man zum Basso generale spielen kann, auf folgende Weise: „Man kann keine sichere Regel geben, weil man, ohne die Komposition zu sehen, nicht wissen kann, was die anderen Stimmen über dem basso generale spielen, und deswegen wird man viele fehlerhafte Dissonanzen machen ... Wenn man sich dieser Faulheit nicht hingibt, setze man die Stimmen in Partitur und spiele alle Stimmen, und dann wird es schön anzuhören sein ..."[29]

Auch Viadana sagt im Vorwort zu seinen *Cento Concerti Ecclesiastici*, er habe sie nicht deswegen ohne Intavolierung herausgegeben, weil er die Mühe scheute, sondern um es den Organisten einfacher zu machen. Nicht alle seien im Stande, eine Intavolatura vom Blatt zu spielen, sie könnten sich jedoch so eine Intavolierung selber machen, „was, um die Wahrheit zu sagen, viel besser ‚spricht.' "[30] Giovanni Domenico Rognoni Taeggio, ein Mailänder Organist, sagt 1605 ausdrücklich, daß „in jedem Fall die Partitur besser ist als der ‚basso continuato'."[31] Bernardino Bottazzi gibt 1614 einige Regeln über das Intavolieren,[32] und Tarquinio Merula, Organist in

[27] Agazzari, op.cit., 11.

[28] Girolamo Diruta, *Seconda Parte del Transilvano Dialogo diviso in Quattro Libri*, Venedig, 1609; Facs.-Ed. Forni Bologna, 1983, Libro Primo.

[29] Diruta, op. cit., Libro Quattro, 16:„Non si puo dar regola sicura, atteso che non si puo sapere senza vedere le consonanze, che fanno l'altre parte sopra quel Basso generale: e di qui viene che si commettono tanti errori di dissonanze: ... Si che non vi date a questa poltonaria, partite li canti, e suonate tutte le parti, che farete bel sentire ..."

[30] Viadana, op.cit..Vorwort in C. Sartori, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, Florenz 1952,1968, 111–115: „Sesto. Che non si e fatta la Intavolatura a questi Concerti, per fuggir la fatica, ma per rendere piu facile il suonargli a gl'Organisti, stando che non tutti suonarebbero all'improviso la Intavolatura, e la maggior parte suonaranno la Partitura, per esser piu spedita: pero, potranno gl'Organisti a sua posta farsi detta Intavolatura, che a dirne il vero parla molto meglio."

[31] Giovanni Dominico Rognoni Taegio, *Canzoni a 4. & 8. voci*, Mailand, 1605. Vorwort in Sartori, op.cit.126: „... conoscendo che in ogni caso meglio e il Partito che il Basso continuato."

[32] Bernardino Bottazzi, *Choro et Organo Primo Libro*, Venedig 1614. Vorwort in Sartori, op.cit., 194.

Cremona und Bergamo, schreibt 1615 in die Basso generale-Stimme seiner Canzonen: „Auch wenn es, weil es für den Organisten einfacher ist, einen Basso Continuo zu diesen Canzonen gibt, würde ich empfehlen, sie in Partitur zu setzen."[33] Cesare Zoilo, ein römischer Kapellmeister, hätte seine Madrigale von 1620 lieber ohne Begleitung aufgeführt, aber wenn man sie so begleitete, wie es heutzutage üblich sei, wäre es besser, sie vor allem bei den zweistimmigen Stellen in Partitur zu setzen. Das allerdings ist drucktechnisch nicht möglich gewesen.[34]

Das Spielen einer Begleitpartitur

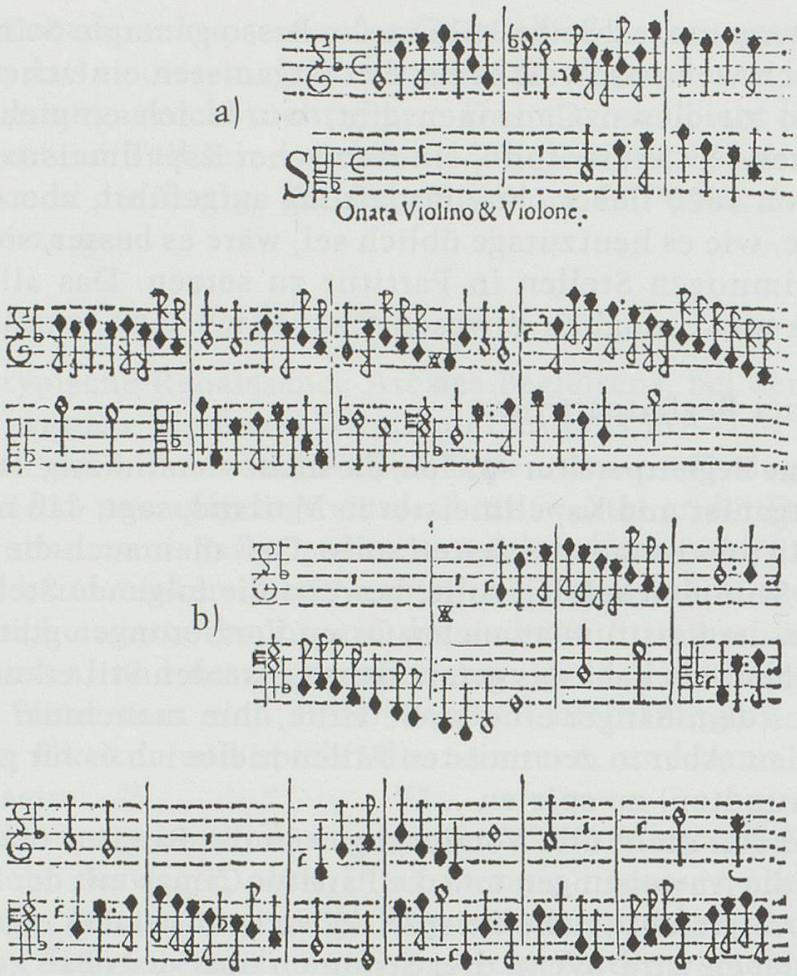
Wie soll man eine Begleitpartitur spielen, die nicht vierstimmig ist? Giovanni Paolo Cima, Organist und Kapellmeister in Mailand, sagt, daß man sie mit angenehmen Mittelstimmen begleiten solle. Daß man auch die in der Partitur notierten Stimmen spielen solle, beweist die folgende Stelle: „... und auch wenn es in der Partitura an vielen Orten Verzierungen gibt, wie sie in der Stimme stehen: ich habe das getan, damit man den Stil erkennen kann. Außerdem ist es dem Sänger eine große Hilfe, ihm manchmal die Verzierung vorzuspielen. Aber in den meisten Fällen hielte ich es für gut, nur den ‚fermo' (den Grundton) zu spielen ..."[35]

Allerdings werden nicht alle Verzierungen in die Partitur übernommen, und wenn man die Anweisungen und die Partitur Cimas mit der Intavolatur von Luzzaschi vergleicht (siehe Beispiel 1), sieht man, daß eigentlich das Gleiche beschrieben wird: Wenn drei Stimmen über dem Baß gesetzt sind, spielt man diese – meist ohne Verzierungen – zusammen mit dem Baß; gibt es es eine oder zwei Oberstimmen, spielt man sie gleichfalls mit dem Baß und fügt die fehlenden Mittelstimmen bis zur Vierstimmigkeit hinzu. Dabei sollten die Mittelstimmen, wie Luzzaschi demonstriert, den Außenstimmen ungefähr ebenbürtig sein. Mit guten Kontrapunkt-Kenntnissen und einem guten Ohr wird man schnell die anderen Einsätze finden können, wenn es sich um ein vierstimmiges polyphones Stück handelt, so daß das Resultat ungefähr wie eine Intavolierung klingt.

[33] Tarquinio Merula, Il Primo Libro Delle Canzoni A Quattro voci per sonare con ogni sorte de strumenti Musicali, Venedig 1615. Vorwort in Sartori, op.cit., 211–213: „Benche per maggior facilità di tutti li Signori Organisti vi sia posto il Basso Continuo alle presenti Canzoni, laudo nondimeno il partirle."

[34] Cesare Zoilo, *Madrigali a 5*, Venezia 1620. Vorwort in Kinkeldey, op.cit., 226.

[35] Giovanni Paolo Cima, *Concerti Ecclesiastici*, Milano, 1610. Facs.-Ed. S.P.E.S., Florenz 1986: „Mi favoriranno anco li valenti Organisti quando sonaranno questi miei (solo con Basso,& Soprano) accompagnarli con le parti di mezo con quella maggior diligenza che sia possibile,perche gli accompagnamenti grati fan grato il Canto ... Et benche nel Partito in molti luoghi ci siano le gratie, come stanno nelle parti;L'ho fatto acciosi vegga lo stile; oltreche anco è di molto agiuto al Cantoresuonargli tal volta l'ornamento. Ma per lo più giudicarei essere bene, toccare solo il fermo rimettendomi però del tutto al perfettissimo giudicio loro ..."



Beispiel 2: Sonata per Violino & Violone aus der Partitura
Giovanni Paolo Cima, *Concerti Ecclesiastici*, Milano 1610, Facs.-Ed., S.P.E.S., Florenz 1986.

Ein interessantes Beispiel ist in diesem Zusammenhang Cimas *Sonata* für Violine und Violone (Beispiel 2). In der Partitur sind zu Beginn die einzelnen Stimmen je in ihrem eigenen Schlüssel gegeben, in der Reihenfolge Sopran, Alt, Tenor und Baß, wobei der Baß gleichzeitig den Einsatz des Violone darstellt (siehe Beispiel 2a). Später im Stück finden sich dann Stellen ohne Violone: hier werden in dem Schlüssel, der vorher für den Tenor benutzt wurde, Einsätze angegeben (Beispiel 2b). Der Baß funktioniert in diesem Fall also als ein Basso seguente.

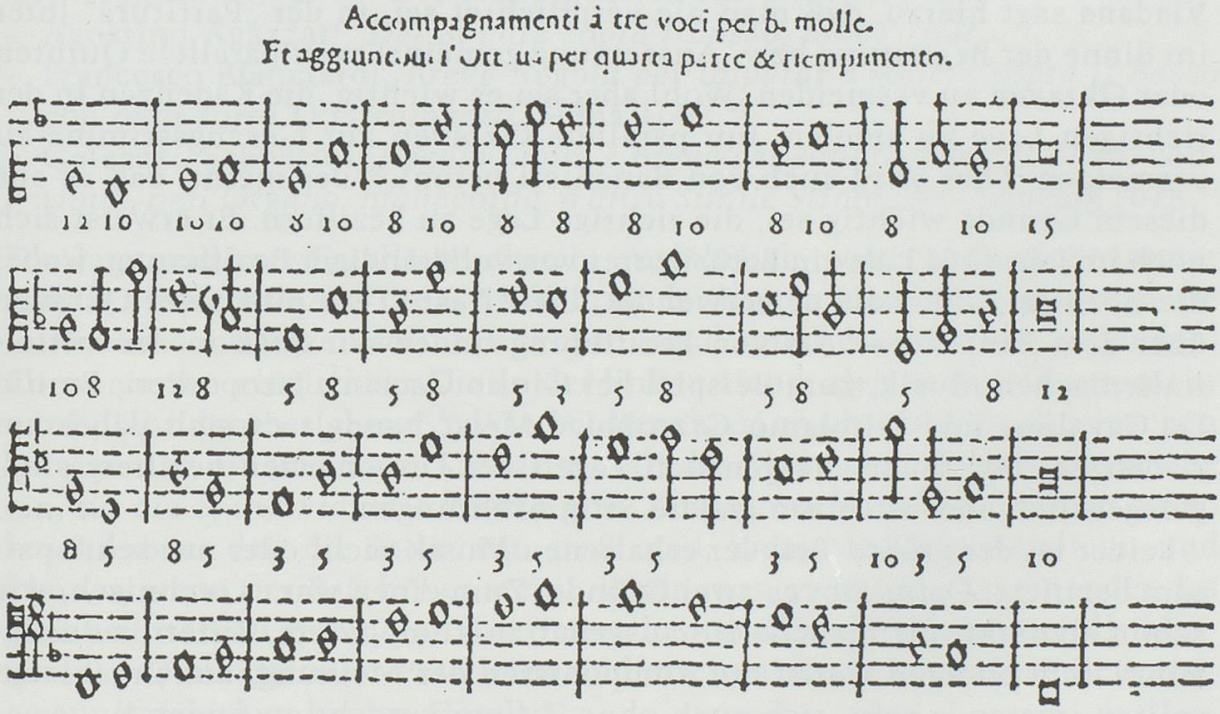
Aus allen genannten Quellen läßt sich erkennen, daß es der Norm entsprach, die Oberstimme mitzuspielen, sei es nun in einer mehr oder weniger vereinfachten Fassung. Eine Ausnahme bezeugt Diego Ortiz; er findet es eleganter, die Oberstimme eines Madrigals nicht mitzuspielen, wenn die Gambe sie diminuiert.[36] Je größer die Anzahl der Stimmen in einer Komposition ist, desto weniger kommt es darauf an, alle Stimmen genau

[36] Diego Ortiz, op. cit., 35.

mitzuspielen. Girolamo Giaccobi sagt im Vorwort zu *Prima parte de Salmi concertati a due e più chori* (Venedig 1609), daß zwar in der Partitur die Oberstimme über dem Basso continuo notiert sei; dies aber nicht zu dem Zweck, daß der Organist diese die ganze Zeit mitspielen solle, sondern damit „er den Sänger besser begleiten kann, wenn der allein übrig bleibt ..."[37] Es handelt sich also um ein Particell, nicht um eine Begleitpartitur.

Die vierstimmige Art des Begleitens

Die wichtigste Quelle für das vierstimmige Begleiten ist Adriano Banchieris *L'Organo Suonarino*.[38] In der Neuauflage von 1611 erklärt Banchieri, einer der bedeutendsten Bologneser Komponisten, im *Dialogo musicale* einem Freund, worauf man beim Spielen über einem Baß zu achten habe, und er gibt Beispiele, wie man ihn aussetzen soll. Banchieri betont die Wichtigkeit eines guten Kontrapunktes, bei dem alle vier Stimmen hörbar sein müssen. Man solle das schrittweise üben, indem man zuerst über dem Baß den Tenor spiele und danach Alt und Sopran hinzufüge. Entsprechend ist das Beispiel in Partitur notiert.

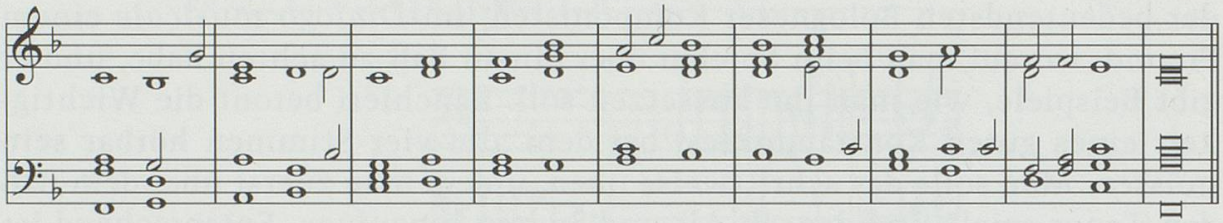


Beispiel 3: Adriano Banchieri, *L'Organo Suonario*, Quinto Registro, Venedig 1611, 7.

[37] Girolamo Giaccobi, *Prima parte de Salmi concertati a due e piu chori*, Venedig 1609. Vorwort in Kinkeldey, op.cit., 224: „Con la partitura poi per l'organo, appresso il Basso continuo, con gli accidenti soliti segnati, si è posto anche la parte più accuta; non perche l'organista l'habbi à rappresentare continuatamente, ma si bene à fine, che havendola innanzi à gli occhi possa & aiutare &,discretamente accompagnare il Cantante, massimo quando resta solo ..."

[38] Adriano Banchieri, *L'Organo Suonarino*, Bologna, 1605/1611; Facs.-Ed. Forni, Bologna, 1978.

Was die Stimmführung von Tenor und Baß betrifft, so zeigt sich, daß, wenn der Baß steigt, zuerst eine Oktave, dann eine Quinte und dann eine Terz erklingt. Wenn der Baß fällt, ist die Reihenfolge umgekehrt, wobei Terzen in den unteren und Oktaven in den oberen Lagen des Basses nicht vorkommen. Wenn alle Stimmen in gleicher Richtung verlaufen und wenn zu viele Parallelen zu entstehen drohen, teilt Banchieri die Semibrevis in zwei Minimae und springt – in Takt 1 zum Beispiel – in die Oberoktave. Hierdurch entsteht eine Gegenbewegung, und für das Auge werden die Parallelen vermieden. Wenn man aber das Beispiel intavoliert und spielt, hört man sie trotzdem.



Beispiel 3

Viadana sagt hierzu, daß man nie verpflichtet sei, in der „Partitura" (hier im Sinne der Begleitung bzw. Aussetzung gemeint) zwei parallele Quinten oder Oktaven zu vermeiden. Wohl aber sei es wichtig, die Kadenzen in der richtigen Lage zu spielen, um parallele Oktaven zur Gesangsstimme zu vermeiden. Dies wird auch von Banchieri betont,[39] der meint, daß es aus diesem Grunde wichtig sei, die richtige Lage zu beziffern. Er erweist sich noch im Jahre 1611 als ein Befürworter von vollständiger Bezifferung, wobei die höchste Ziffer, die er verwendet, die 17 ist (Terz plus zwei Oktaven über dem Baß). Diese Art von Bezifferung finden wir auch in der mittelitalienischen Musik, zum Beispiel bei Giulio Caccini, Jacopo Peri, Emilio De'Cavalieri und Girolamo Giacobbi.[40] Meist handelt es sich dabei um Kadenzen, bei denen die genauen Lagen der Dissonanzen beziffert sind, gelegentlich aber auch um andere Stimmführungen.

Leider ist der größte Teil der erhaltenen Musik nicht oder nur sehr sparsam beziffert. Dafür gibt es zwei Gründe: Zum einen war es technisch, wie schon bemerkt, für manche Herausgeber zu kompliziert, Ziffern zu drukken;[41] zum anderen waren die Komponisten der Meinung, die Organisten sollten imstande sein, sich auch ohne Ziffern zurecht zu finden.[42]

[39] Ibidem, 1611, 10.

[40] Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche*, Florenz 1601 und *Nuove Musiche e Nuova Maniera di Scriverle*, Florenz, 1614. Jacopo Peri, *Le Musiche ... Sopra Euridice*, Florenz, 1600. Emilio De'Cavalieri, *Rappresentatione di Anima, e di Corpo*, Rom, 1600. Girolamo Giacobbi, op. cit.

[41] Imogene Horsley, op.cit., 494, und Kinkeldey, op.cit., 9.

[42] Amante Franzoni, *Concerti ecclesiastici a una, due, et a tre Voci col Basso Continuo per L'Organo*, Venedig 1611;Vorwort in Sartori, op.cit., 179.Giovanni Brunetti, *Salmi intieri concertati a 5 e 6*, Venedig, 1625; Vorwort in Kinkeldey, op.cit., 226.

Über das Mitspielen der Oberstimme(n) macht Banchieri – außer bei Kadenzen – keine Angaben. Girolamo Giacobbi, wie Banchieri in Bologna tätig, beziffert seine Mittelstimmen in der Baß-Stimme gelegentlich präzise, sagt aber, wie oben schon erwähnt, daß man die Oberstimme nicht immer mitzuspielen brauche. Schon 1614 findet es Banchieri aber in *Cartella musicale* nicht weiter schlimm, Kadenzen in parallelen Oktaven zur Oberstimme zu spielen, und dies wegen des Unterschieds im Timbre, womit das Hauptargument für die durchgehende Bezifferung und das genaue Mitspielen entfällt.[43] Ab etwa 1620 verschwinden die hohe Bezifferungen fast gänzlich, und man findet nur noch Bezifferungen bis 9, was zeigt, daß das Denken in Stimmen mit je eigener Lage an Wichtigkeit verliert.

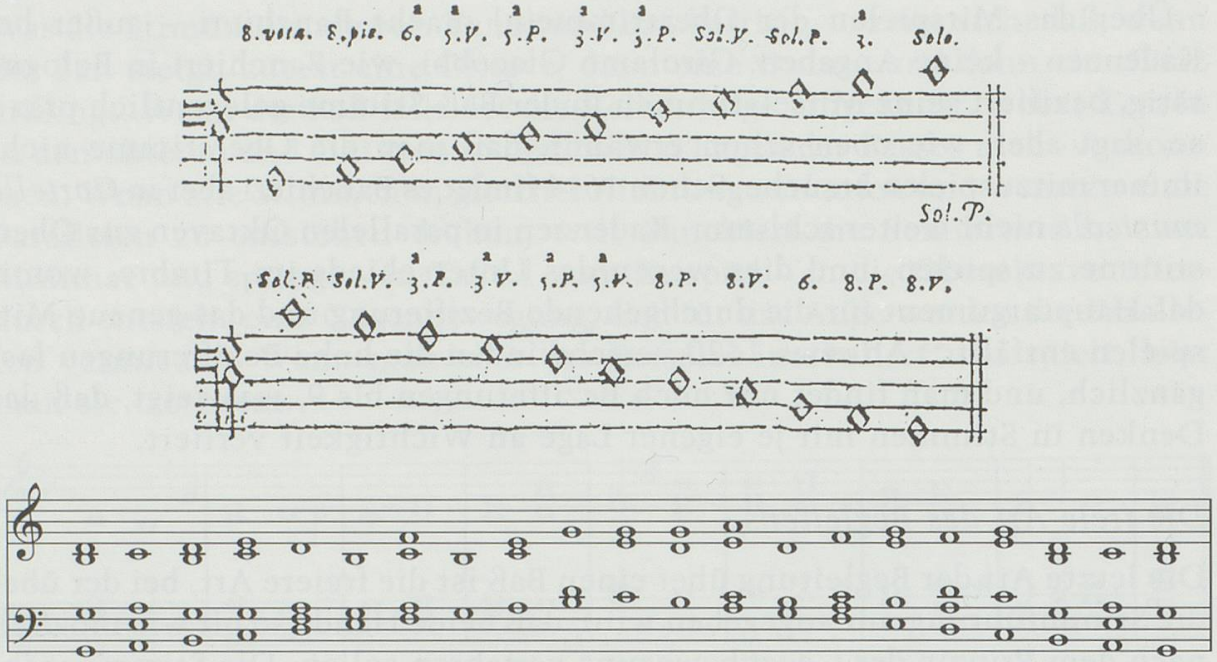
Die freie Art des Begleitens

Die letzte Art der Begleitung über einen Baß ist die freiere Art, bei der über die Stimmführung nur angegeben wird, daß beide Hände so oft wie möglich nach dem Prinzip der Gegenbewegung verfahren sollen. Die Stimmenzahl ist nicht fixiert, und man kann bei dieser Praxis schon eher von einer Grifftechnik sprechen. Die Hauptquellen für diese Art sind

- Agostino Agazzari, *Del Sonare sopra'l Basso*, Siena 1607.
- Francesco Bianciardi, *Breve Regola per imparar'a sonare sopra il Basso con ogni sorte D'Istrumento*, Siena 1607.[44]
- Galeazzo Sabbatini, *Regola facile e breve per sonare sopra il Basso continuo, nell'Organo, manacordo, o altro Simile Stromento*, Venedig 1628.[45]

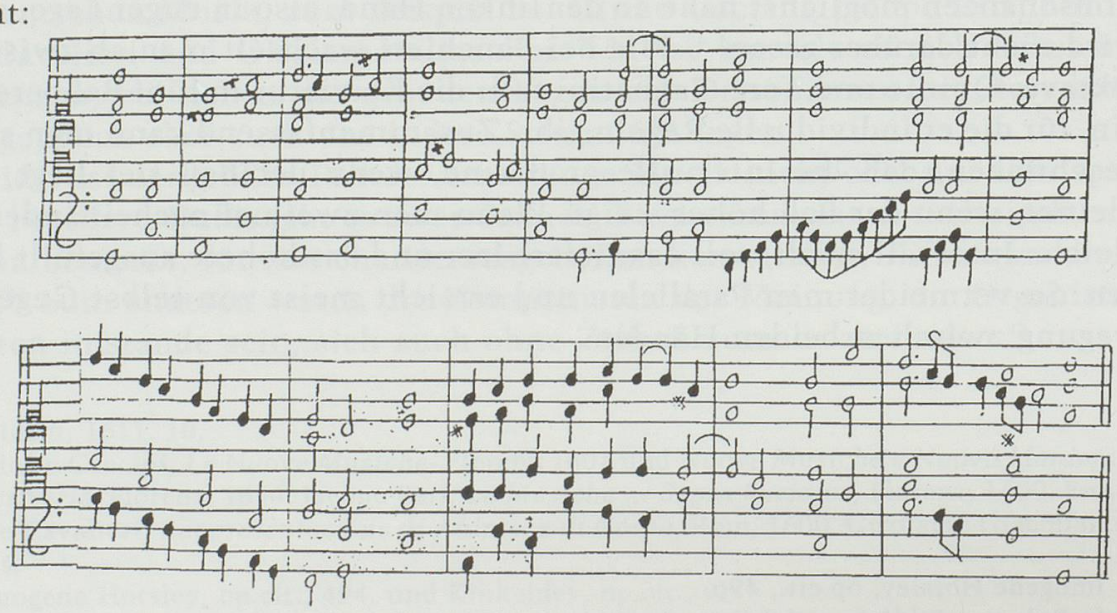
Die letztgenannte Quelle beschreibt ausführlich, wenn auch nicht immer auf die einfachste Art, die Grifftechnik der linken Hand bzw. wie man die linke Hand aussetzen soll. Die rechte Hand spielt die anderen (fehlenden) Konsonanzen möglichst nahe an der linken Hand, also in enger Lage; mehr wird nicht darüber gesagt.[46] Wie bei Banchieri wechselt man ab zwischen Oktave, Quinte und Terz. Sabbatini teilt die Klaviatur in fünf Baßbereiche ein, für die er individuelle Regeln gibt. Zusammenfassend kann man sie so beschreiben, daß die Intervalle groß sind, wenn der Baß tief liegt, und kleiner, wenn der Baß höher steigt. Wenn man zweimal nacheinander das gleiche Intervall spielt, soll das tiefere leer und das höhere ausgefüllt klingen. So vermeidet man Parallelen und erreicht meist von selbst Gegenbewegung zwischen beiden Händen.

[43] Imogene Horsley, op.cit., 496.
[44] In Bologna, Biblioteca del Conservatorio.
[45] Ibidem.
[46] Sabbatini, op. cit., 10.



Beispiel 4: Galeazzo Sabbatini, *Regola facile e breve per sonare sopra il Basso continuo, nell'Organo, manocordo, o altro Simile Stromento,* Venedig 1828, 22/23. (Aussetzung der rechten Hand von der Autorin.)

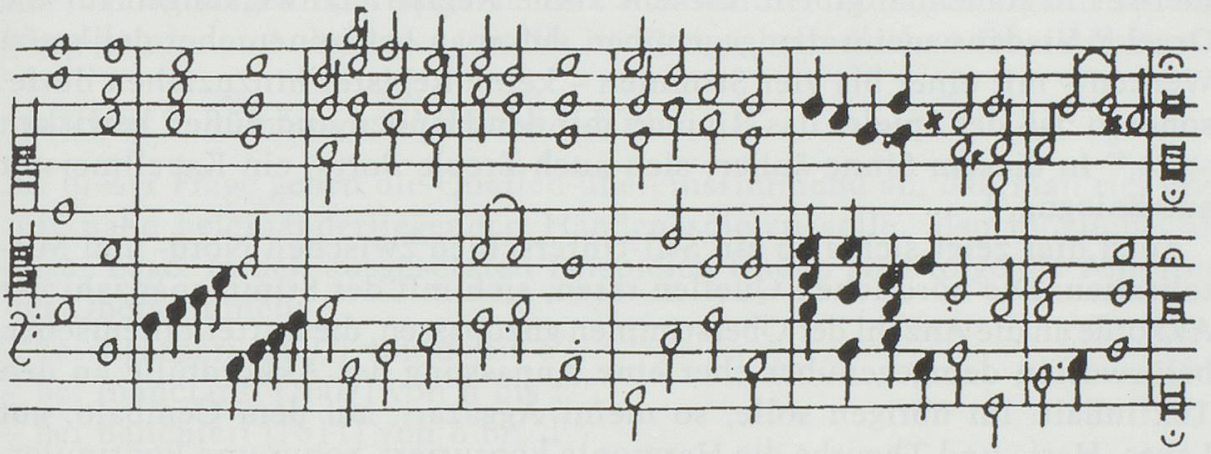
Für viele Probleme gibt Sabbatini Lösungen an. So beschreibt er zum Beispiel das Brechen der Noten, wie es oben bei Banchieri zu sehen war. Andere Fragen allerdings, vor allem solche, die sich auf die rechte Hand beziehen, beantwortet er nicht. Setzt man aber den Baß von Bianciardis Beispiel nach den Regeln von Sabbatini aus, so ergibt sich – abgesehen von einigen von Bianciardi speziell erwähnten Stellen – das gleiche kompositorische Gerüst. Nur die parallelen Oktaven in Takt 3 gäbe es bei Sabbatini nicht:



Beispiel 5: Francesco Biancardi, *Breve Regola per imparar'a sonare sopra il Basso con ogni D'Istrumento,* Siena 1607.

Somit ergänzen diese beiden Quellen einander. Sabbatini konzentriert sich auf die Grifftechnik der linken Hand, während Bianciardi zeigt, wie die Aussetzung mit Durchgängen, Vorhalten und dem Hinzufügen einer fünften Stimme bereichert werden kann. Interessant ist Takt 9: Nur ein Lauf nach unten ist dreistimmig begleitet. Die linke Hand spielt abwechselnd Quinten und Sexten, was für unsere modernen Ohren sehr parallel klingt, aber für Hörer des frühen 17. Jahrhunderts wohl unproblematisch war.

Das folgende Beispiel von Agazzari entspricht den Regeln von Sabbatini nicht ganz, aber es sind entsprechende Ansätze zu erkennen. In Takt 2 sieht man einen Lauf von „nere", von schwarzen Noten (Vierteln und Achteln), die stufenweise aufwärts verlaufen. Sowohl Bianciardi als auch Agazzari sagen dazu, daß man in diesem Fall die ganze Harmonie mit der rechten Hand spielt.[47]



Beispiel 6: Agostino Agazzi, *Del Sonare Sopra'L Basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel Conserto,* Siena 1607, 7. Facs.-Ed.,Forni, Bologna 1985.

Agazzari ist der einzige Autor, der sich dafür ausspricht, die Sopranstimme nach Möglichkeit nicht mitzuspielen. Auf keinen Fall dürfe man diejenige Note, mit der man die Oberstimme verdoppele, diminuieren. Daraus läßt sich schließen, daß man die Oberstimme nicht permanent mitspielen soll, daß es manchmal aber doch vorkommt.

*

Es sollen nun noch einige Fragen im Hinblick auf diejenigen Arten des Begleitens zu Beginn des 16. Jahrhunderts diskutiert werden, bei denen der Spieler selbst etwas hinzufügen muß.

Wie viele Stimmen?

Obwohl die Beispiele in der Regel vierstimmig sind, wobei ab und zu auch Drei- oder Fünfstimmigkeit begegnet, ist es möglich, mit noch mehr Stim-

[47] N.B.: Mit dieser Regel ist bei modernen Ausgaben Vorsicht geboten, da hier die Noten häufig halbiert werden.

men zu spielen, „wenn die Wörter es verlangen", wie Bianciardi es ausdrückt. Auch Puliaschi, ein römischer Sänger, sagt im Vorwort zu seinen *Musiche Varie* von 1618, daß man seine Oberstimme mit verschiedenen Arten von Konsonanzen begleiten solle, „manchmal voller und manchmal leerer."[48] Auch in Begleittabulaturen für Laute, wie zum Beispiel in denjenigen von Kapsberger,[49] findet man zwei bis sechs Stimmen.

Agazzari schreibt, daß man ab und zu auch die Oktave unter dem Baß spielen könne – nach Viadana und Bianciardi ist dies bei den Kadenzen zulässig –, und daß man bei vielen Oberstimmen vollstimmig spielen solle und Register dazu ziehen könne; bei wenigen Oberstimmen solle man die Register wegnehmen und nur wenige Konsonanzen spielen.[50] Diese Anweisungen finden sich auch in anderen Quellen: je mehr Chöre oder Stimmen spielen oder singen, desto voller sollte man registrieren. Ghizzolo, Kapellmeister in Ravenna, gibt in diesem Sinne Registrieranweisungen für die Orgel.[51] Viadana meint demgegenüber, daß man bei seinen eher delikaten Werken – mit einer bis vier Stimmen – keine Register hinzuziehen dürfe, sondern daß der Spieler das Ripieno mit den Händen und Füßen bewirken solle.[52] In diesem Sinne äußert sich auch Ercole Porta, ein Kapellmeister aus Bologna.[53]

Auch hier zeigt sich also ein Stil-Unterschied zwischen Nord- und Mittelitalien: Die nördlichen Quellen raten, sich mit der Stimmenanzahl der Akkorde an die Anzahl der Oberstimmen anzupassen, die mittelitalienischen befürworten demgegenüber eher eine Anpassung der Akkordfülle an den Textinhalt. Im übrigen solle, so meint Aggazari, auf dem Cembalo, auf Laute, Harfe und Theorbe die Harmonie konturiert, sonor und kontinuierlich sein, und manchmal piano, manchmal forte angeschlagen werden, abhängig von der „Qualität" und „Quantität" der Stimmen, vom Aufführungsort und dem spezifischen Werk.[54]

[48] Giovanni Domenico Puliaschi, *Musiche varie a una voce con il suo Basso continuo per sonare*, Rom 1618.Vorwort in Kinkeldey, op.cit., 226: „ ... soglio accompagnar la mia voce con diversa maniera di consonanze quando piu piene, e quando più vote secondo il passo."

[49] Girolamo Kapsberger, *Libro Primo di Arte Passeggiate à Una Voce con l'intavolatura del Chitarone*, Rom 1612.

[50] Agostino Agazzari, op.cit., 6.

[51] Giovanni Ghizzolo, *Messa Salmi, Lettanie B.V., Falsibordoni, Et Gloria Patri, Concertati A Cinque, o Nove Voci, servendosi del secondo Choro a beneplacito, con il Basso per l'Organo*, Venedig 1619.Vorwort in Sartori, op.cit. 249f.

[52] Lodovico Viadana, op. cit.: „Settimo. Che quando si fara i ripieni dell'Organo, faransi con le mani, e piedi, ma senza aggiunta d'altri registri; perche la natura di questi deboli, & delicati Concerti, non sopportano quel tanto romore dell'Organo aperto: oltre che nei piccioli Concerti ha del pedantesco."

[53] Ercole Porta, *Sacro convito musicale a 1–6 voci*, Venedig 1620. Vorwort in Kinkeldey, op. cit., 226: „..riserbandosi porrein opera, e mani, e piedi, ne i ripieni senza pero aggiunta di registri."

[54] Agostino Agazzari, op. cit., 6.

In der Literatur für Orgel und Cembalo Solo begegnet bei Stücken, die eher aus der polyphonen Tradition stammen, wie etwa den Canzonen, meist reine Vierstimmigkeit. Stücke, die eher aus der populären Tradition stammen, wie Tänze, sind zwei- bis sechsstimmig. Dieser Unterschied zeigt sich – soweit ich sehe – auch in der Begleitung. Canzonen werden, wenn sie nicht intavoliert sind, mit vier Stimmen begleitet. Auch Solo-Madrigale, die aus der polyphonen Tradition stammen, sollten eher auf polyphone Art begleitet werden. Arien, wie sie sich schon bei Caccini (1602) und anderen Florentiner Komponisten finden, haben ihre Wurzeln demgegenüber eher in der Frottola-Tradition (mit deren charakteristischen Parallelen) und sollten demgemäß eher wie die florentinische Tasteninstrument-Intavolierungen und Tänze etc. begleitet werden, also griffmäßig. Mehrchörige Werke kann man grundsätzlich vollstimmig spielen, wenn alle Chöre singen oder spielen. Das Ausmaß der Vollstimmigkeit ist abhängig von der Anzahl der jeweils in Aktion befindlichen Oberstimmen.

Welchen Tonumfang soll man wählen?

Zu dieser Frage geben die Quellen übereinstimmend an, daß man tief und mit nahe beieinanderliegenden Händen spielen solle, also möglichst in enger Lage. In den ausgesetzten Beispielen finden sich folgende Ambitus der Oberstimmen:
- bei Agazzari (1607) von d′ bis e″;
- bei Bianciardi (1607) von h bis c″;
- bei Banchieri (1611) von b bis d″;
- Sabbatini sagt im Text, daß die rechter Hand von g bis h″ spielen darf.

Beim Begleiten von wenigen Stimmen soll man tief spielen (Agazzari, 1607), ebenso beim Begleiten von Baß- oder Tenorsoli (Viadana, 1602). Interessant in dieser Hinsicht ist die Ausgabe des in Bologna tätigen Domenico Brunetti: „... unica voce, binis, ternis, quaternis, & pluribus ad usum ecclesiae ... cum gravi, & acuti ad organum" (Venedig, 1609).[55] Nur bei den Tenor- und Baß-Soli ist die Oberstimme in der Begleitpartitur durchweg unabhängig von der Gesangsstimme. Meist bleibt sie auch eher tief, aber bei den Worten „laetitia sempiterna" (im Baß-Solo: „Lux perpetua") erreicht die Oberstimme das es″. Bianciardi (1607) sagt dazu, daß man bei einem fröhlichen Inhalt so hoch wie möglich spielen, bei einem traurigen aber in der Tiefe bleiben solle. Bei „esclamationi" könne man mit den „äußeren Saiten" nachhelfen.

Spielt man die Oberstimme(n) mit, wie dies bei den meisten Begleitpartituren oder Intavolierungen vorgesehen ist, kommt man noch höher: Sowohl bei Luzzaschi (1601), als auch bei Monteverdi (1610) und Cima (1610) kommen gelegentlich Töne bis zum a″ vor. Begleitet man aber Te-

[55] Siehe Imogene Horsley, op. cit., 483–489.

nöre oder Bässe, soll man eher tiefer bleiben. Wie oben schon erwähnt wurde, kann man hier ab und zu auch die Oktave unter dem Baß greifen.

Soll man verzieren?

Agazzari teilt die Continuoinstumente in zwei Gruppen ein, die Fundament- und die Ornament-Instrumente. Die Tasteninstrumente gehören, sieht man von den Instrumenten mit Vierfuß ab, zu den Fundament-Instrumenten; sie haben also keine verzierende Funktion. Sie sollen vor allem dann, wenn sie nur wenige Stimmen begleiten, dies so klar wie möglich tun – ohne viele Diminutionen; auf keinen Fall dürfe, so Agazzari, der Ton, der die Oberstimme mitspielt, diminuiert werden.[56] Auch Viadana sagt 1602, daß man die Baß-Stimme *einfach* spielen sollte. Falls man in der rechten Hand etwas verzieren möchte, so solle man dabei die Oberstimme(n) nicht zudecken oder verunklaren.[57] Cavalieri schreibt, daß man beim „stile recitativo" voll und ohne Diminutionen spielen solle.[58]

Sicherlich kann man, wenn die Oberstimme nicht verziert wird und die Begleitung „leer" zu klingen droht, diese mit Verzierungen anreichern, z.B. mit Kadenzfloskeln oder – eine andere italienische Stilschicht – durch das Hinzufügen von kleinen Imitationen, wie das in Beispiel 1 von Luzzaschi der Fall ist.

Darf man die Oberstimmen mitspielen?

Wie bereits angemerkt, gibt es zu dieser Frage in den Quellen keine einheitliche Meinung. Manche Autoren empfehlen, die Oberstimme(n) immer, gegebenenfalls in vereinfachter Form, mitzuspielen.[59] Andere Autoren geben den Rat, die Oberstimme(n) in bestimmten Situationen, etwa bei Kadenzen und fugierten Einsätzen, zu verdoppeln.[60] In wieder anderen Fällen empfiehlt der Autor – z.B. Agazzari –, das Mitspielen der Oberstimme(n) nach Möglichkeit zu vermeiden. Schließlich gibt es Autoren, wie etwa Bianciardi, die sich zwar zur Oberstimme der Generalbaß-Aussetzung äußern, nicht aber zu deren Verhältnis zur Solostimme.

[56] Agostino Agazzari, op.cit., 6: „... ma se sono poche, schemarli, e metter poche consonanze, suonando l'opera piu pura, è giusta, che sia possibile, non passeggiando, ò rompendo molto; dove e da avertire di fuggire per quanto si puole, quel medesimo tasto, che il soprano canta; ne diminuirlo con tirata."

[57] Lodovico Viadana, op. cit. „Secondo.Che l'Organista sia in obligo di suonare semplicemente la Partitura, & in particolare con la man disotto, & se pure vuol fare qualche movimento dalla mano di sopra, come fiorire le Cadenze, o qualche Passaggio a proposito, ha da suonare in maniera tale, che il cantore, ò cantori non vengano coperti ò confusi dal troppo movimento."

[58] Emilio De'Cavalieri, op.cit.: „Gli stomenti..senza diminutioni, e pieno."

[59] Siehe z.B. Cima.

[60] Siehe z.B. Viadana und Banchieri.

Auch ein Nebeneinander dieser unterschiedlichen Tendenzen läßt sich um 1700 beobachten. Penna beschreibt, wie man die Gesangsstimme in vereinfachter Form mitspielen kann,[61] und Alessandro Scarlatti vermeidet in seinen polyphon ausgeschriebenen Aussetzungen die Oberstimme, sagt aber, daß man fugierte Einsätze verdoppeln solle.[62] Im Manuskript Rom, Biblioteca Corsiniana (Ms. *R1*) wird die Oberstimme pragmatisch mal mitgespielt und mal nicht.[63] Gasparini spricht diese Frage nicht an.

Wie soll man harmonisieren?

Nach Agazzari gibt es zur Frage der Harmonisierung der Oberstimmen keine allgemeinen Regeln, und auch andere Autoren sagen, daß der Spieler vor allem gut zuhören sollte. Banchieri (1612), Bianciardi (1607), Sabbatini (1628) und Burlini (1612)[64] geben einige allgemeine, übereinstimmende Regeln an. Bei Anwendung dieser Regeln seien die meisten Akkorde richtig harmonisiert. Probleme könnten eventuell bei Durchgängen oder Dissonanzen entstehen, aber auch dafür gibt es Regeln.

Gemäß diesen Regeln spielt man auf alle Baßtöne einen Grundakkord, außer auf h in Tonarten ohne b und auf e in Tonarten mit b.[65] Auf h und e (in b-Tonarten) spielt man ebenso einen Sext-Akkord, wie auf allen erhöhten Tönen (fis, cis etc.). Banchieri erklärt: Wenn der Baß einen Halbtonschritt aufwärts steigt, dann wird der erste Ton mit der Sexte harmonisiert. Erniedrigte Töne können sowohl mit einem Grundakkord wie auch mit einem Sext-Akkord harmonisiert werden. Weiter führt Banchieri aus, daß man – mit Ausnahme der erhöhten – alle Baßtöne verdoppeln darf. Schlüsse sollten immer in Dur sein, auch wenn sie nicht extra beziffert sind oder mitten in einem Stück stehen. Wenn der Baß eine Quarte aufwärts- oder eine Quinte abwärts springt, was unserer Dominante-Tonika-Kadenz entspricht, muß der erste Akkord in Dur stehen, auch wenn er nicht beziffert ist. Auch bei zweimaligem Ablauf einer solchen Wendung bleibt es, wie Biancardis Beispiel (Beispiel 5) zeigt, beide Male beim Dur. Norditalienische Komponisten folgten hier auch anderen Praktiken. Auf

[61] Lorenzo Penna, *Li Primi Albori Musicali, Bologna* 1684, 184. Facs. ed Forni, Bologna, 1969. Bartolomeo Bismantova, *Compendio Musicale,* Ferrara, 1677, (82). Facs.ed. S.P.E.S. Florenz, 1978.

[62] Alessandro Scarlatti, op. cit.

[63] Rom, Biblioteca Corsiniana, MS Rl.

[64] Antonio Burlini, *Fiori di concerti spirituali a una, due, tre e quattro voci, col basso continuo per l'Organo et altro simile istrumento,* Venedig 1612.Vorwort in François-Joseph Fetis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie generale de la musique,* Brüssel, 1833–1840, II, 118.

[65] Von Tonarten im heutigen Sinne kann man in dieser Zeit noch nicht reden, aber auch die Kirchentonarten entsprechen nicht mehr dem Stand der Zeit. Diruta sagt, selbst die Komponisten irrten sich öfter in den Namen der Tonarten. Girolamo Diruta, op.cit., 1609, Libro terzo, 11.

einer plagalen Kadenz (IV–I) ist ein Sext-Durchgang die Regel, wobei in der venezianischen Musik auch die erhöhte Quarte auftreten kann.

Durchgänge sind immer möglich, wie sich im Bianciardi-Beispiel gezeigt hat. Die normalsten Durchgänge sind Quinte-Sexte oder Sexte-Quinte, bei stufenweise abwärts verlaufenden Bässen auch Septe-Sexte. Bei Giulio Caccini findet man bei Kadenzen häufig Sept- oder auch Quatuordezim-Durchgänge. Auch bei Peri und De'Cavalieri kommen diese Durchgänge vor, allerdings weniger häufig. In Norditalien findet man sie gar nicht.

„Nere", schwarze Noten, können als Baßdurchgänge betrachtet werden, solange sie stufenweise aufwärts verlaufen; falls sie stufenweise abwärts gehen, sind sie abwechselnd mit Quinten und Sexten zu begleiten (vgl. Bianciardi). Springende Bässe müssen demgegenüber immer ausharmonisiert werden.

Was soll man aber tun, wenn die Oberstimmen Dissonanzen aufweisen? Leider geben die Quellen hierüber nur die eine Auskunft, daß man sie bei Kadenzen in der richtigen Lage mitspielen soll, wie Banchieri (1611) und Viadana (1602) sagen. Wenn man bedenkt, daß deutlich hörbare Dissonanzen vor allem in Stücken vorkommen, die eher der polyphonen Tradition entstammen, wie z.B. in Madrigalen, kann man daraus vielleicht einige Schlüsse ziehen. In mehrstimmigen Madrigalen wie auch in den Toccaten von Frescobaldi, die ja laut Vorwort wie die „modernen" Madrigale gespielt werden sollen, findet man Dissonanzen selten nur in einer Stimme. Die sogenannten „durezze e ligature" gibt es in jeder Stimme, wobei man nicht vergessen darf, daß manchmal auch der Baß dissonant ist. So kann man also gelegentlich die Oberstimme mitharmonisieren, manchmal aber auch in den Mittelstimmen Dissonanzen einführen, wobei es meines Erachtens gut möglich ist, die Oberstimme in unverzierter Fassung mitzuspielen. Diese Praxis findet sich im ausgesetzten Beispiel des Schütz-Schülers Christoph Bernhard in dessen *Tractatus compositionis augmentatus*.[66] Daß man auch Solo-Madrigale auf polyphone Art begleiten kann, läßt sich aus der Tatsache schließen, daß Monteverdi sein berühmtes *Lamento d'Ariana* sowohl in solistischer wie auch in fünfstimmiger Fassung herausbrachte. Ein weiteres Argument für diese Praxis ist mit der Tatsache gegeben, daß das Solo-Madrigal sich aus der Aufführung mehrstimmiger Madrigale durch einen Sänger mit Begleitinstrument(en) entwickelt hat.

Zusammenfassung

Der Generalbaß ist einerseits aus der polyphonen Intavolierungs-Tradition entstanden, und andererseits aus der Tradition der eher improvisierten populären Unterhaltungsmusik. Neu ist um 1600, daß der Begleiter eine

[66] In J.M. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926.

eigene Stimme hat und daß Ziffern eingeführt werden, um die Harmonie anzudeuten. Es ist ferner bemerkenswert, daß die Quellen, die über die Begleitpraxis Auskunft geben, fast ausschließlich mit der Kirchenmusik verbunden sind und daß die populäre Musik in Mittelitalien größeren Einfluß auf die Kunstmusik, insbesondere die Kirchenmusik und deren Begleitungpraxis, hatte als in Norditalien.

Die bekannten Quellen zeigen, daß man am Anfang des 17. Jahrhunderts auf viele verschiedenen Arten über einem Generalbaß begleitet hat. Man hat sowohl intavoliert (oder Partitur gespielt) als auch griffmäßig begleitet, und es hat zwischen diesen beiden Möglichkeiten mehrere Mischformen gegeben. Hierbei findem sich regionale Unterschiede: In Norditalien werden eher polyphone Begleitarten, oft mit Verdoppelung der Oberstimme, bevorzugt, während man in Mittelitalien das akkordische, freiere Begleiten favorisiert. Aber auch hier sind immer Kontrapunktkenntnisse als Grundlage erforderlich.

Wichtig ist schließlich, daß die Aussetzung im Prinzip in Grundstellung erklang und daß sie im allgemeinen in enger Lage, über beide Hände verteilt, gespielt wurde. Grundsätzlich gilt, daß polyphone Musik eher polyphon und homophone Musik eher homophon begleitet worden ist.

FRENCH THOROUGH-BASS METHODS FROM DELAIR TO RAMEAU

by Jean-Yves Haymoz

The appearance in 1660 of a treatise by Fleury begins a tradition of treatises describing the French art of continuo playing.[1] A tentative list[2] of books on accompaniment published in France in the 17th and 18th centuries includes some seventy treatises (see annex I), all surprisingly similar: as tastes changed little, the theorist's chief concern was to simplify the way the subject was taught. Taste and pedagogical concepts are closely associated in French continuo methods, unlike Italian and German treatises which invariably start with a strong grounding in counterpoint.

This paper makes special reference to the books of Denis Delair (1690), Saint Lambert (1707), Jean-François Dandrieu (1719) and Jean-Philippe Rameau (1722). The first part illustrates changes in teaching methods employed in these continuo treatises, and the second presents components of French taste in thorough-bass playing.

I. Changes in teaching methods

Delair says that „accompanying has never been so common as now, almost any player on an instrument trifles with accompaniment but very few accompany properly being content with a certain routine." [3] Thus we can take it that continuo-playing was well known but at the time there was a lack of method. It is very important to notice that all the French treatises on this matter are written for amateurs as well as professionals. They start at the very beginning, explaining musical intervals, the keyboard and so on and specify how much study will be required by people who have never even heard of music theory: for instance, Fleury thinks it will take about one month!

In fact, French taste in thorough-bass playing is quite different from Italian or German tastes: the highest aim of a very good accompanist is not to find the right chords or to improvise skilfully (French continuo style is rather strict and does not demand great imagination), but to play arpeggios on the instrument with refinement. Now it is impossible to learn how to

[1] I am indebted to my wife, Christiane and Mr Graham Hobbs for their help with the English version of this paper.

[2] List based on RISM and Philippe Lescat, *Méthodes et traités musicaux en France 1660–1800*, Paris 1991 (Institut de pédagogie musicale et chorégraphique), not including some eleven anonymous treatises.

[3] Denis Delair, *Traité d'accompagnement*, Paris 1690 (Minkoff Reprint, Genève 1972), préface p. 1: „L'acompagnement n'a jamais été si commun qu'il est, presque tous ceux qui jouent des Instruments se meslent d'Acompagner, mais il y en à très peu qui acompagne régulierement, on se contente d'une certaine routine..."

play from a book, it is only possible to learn through contact with a good teacher. Therefore the treatises are devoted to the relatively simple matter of how to find the chords. The theorists progressively simplify until the point where Rameau introduces his new method.

In contrast, the Italian and German continuo style is inherently polyphonic: the continuo-player must be thoroughly versed in the art of composing, and that requires years of study.

Fleury

Nicolas Fleury, in 1660, was the first in France to write a treatise on how to play a thorough-bass. His title is *Méthode pour apprendre facilement à toucher le théorbe sur la basse continue.*[4] He attempts to explain a complex musical practice with a lot of examples. The student has to learn progressions until he can use them in accompanying. For the amateur it is helpful to give models to memorize that can serve in different cases, but this approach means that the exercises must be transposed into many keys.

The explanations of the chords in this treatise are related to Zarlino's concept of counterpoint, but instead of considering the progression of the intervals, Fleury shows the motion of the bass line. For instance, „if the bass moves a tone downwards, one may play a major sixth with a minor third." Thus the major sixth can go up to the octave and the minor third down to another third.[5] All bass movements are explained, with many possible harmonisations, the intervals first going up, then down. It is difficult to memorize all these accompaniments, but once they are automatic the player can be guided by bass movement alone. This manner of teaching is already very close to the *règle de l'octave.*

Delair

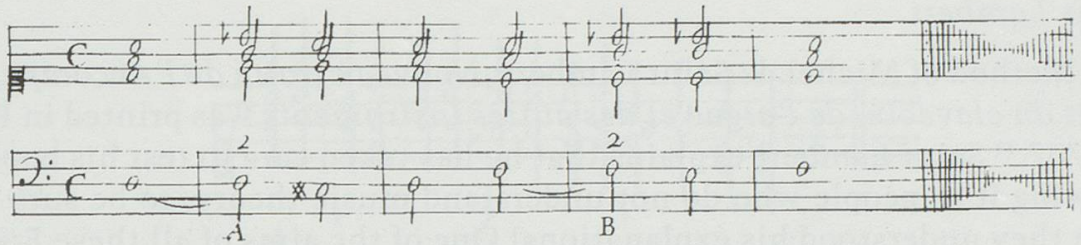
Etienne Denis Delair published his T*raité d'Acompagnement pour le Théorbe et le Clavessin* in Paris in 1690. He gives approximately the same rules as Fleury and says: „One will perhaps find that these principles have already been written elsewhere, but neither that author nor I claim to be their inventor, as these rules are the foundation of music."[6] In the first part, Delair explains how to fill the accompaniment of the figures, for instance: „When you play a seventh, add a third and a fifth."[7] Then, like Fleury, he shows where these chords are to be found, with a long enumeration of all possible bass motions. For each he gives one or two possible harmonisations.

Again, it is difficult to remember all Delair's rules. Delair therefore seeks to present them in various ways, and suggests exercises to gain practice in
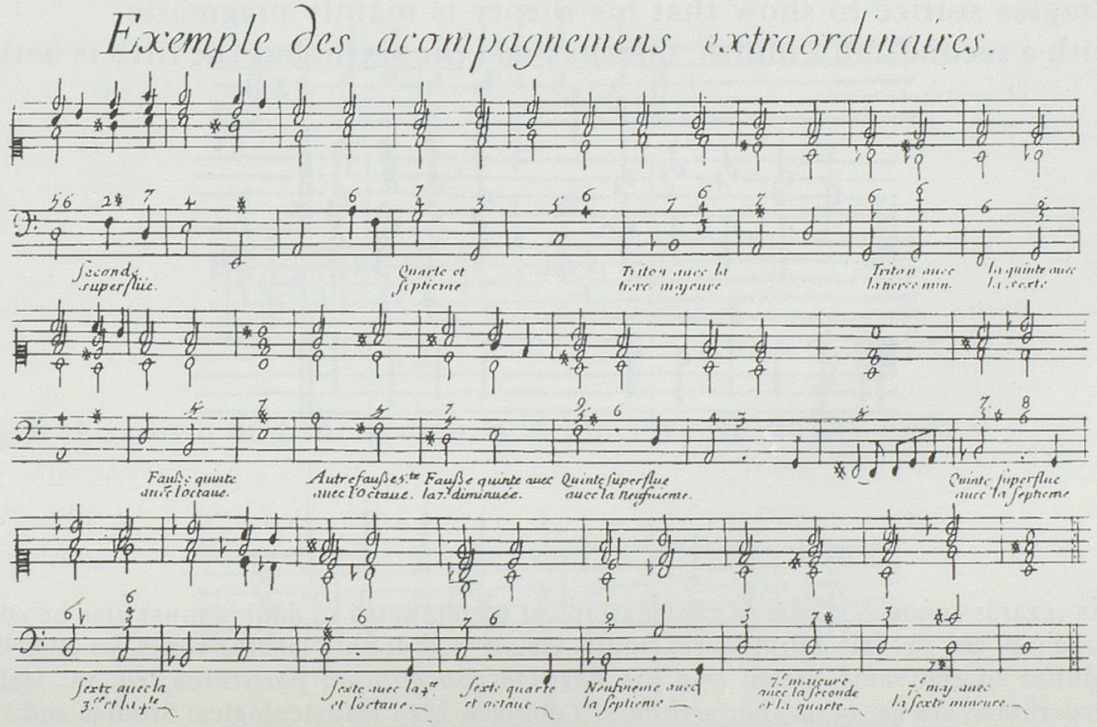
[4] The treatise by Fleury is reprinted in the same volume as Delair's (see note 3).
[5] Op. cit. p. 17.
[6] Delair, op. cit. fol. B.
[7] Ibid. p. [12].

the fingers; but he emphasizes that „reflection is better than reflex"![8] Here too we are very near, in spirit, to the *règle de l'octave*. But Delair's rules are still very complicated. Delair himself remarks: „It is very difficult to give rules for an art based on the caprice or the will of the composer."[9]

Today it is a real historical problem to choose the right harmonies. Delair's „harmonic sense" has absolutely nothing to do with the common tonal harmony of today! After a modern course in harmony, you will be able to analyze Delair's chords but not to find the same way of harmonizing and so you will not obtain the „French flavour" of his continuo. That is to say that a careful reading of all Delair's harmonic progressions is indispensable to the modern continuo-player. Delair often gives two possibilities. For instance, „the second is commonly accompanied with the fourth and the sixth ..."[10]



In addition to his general rules he gives some other possibilities that he calls *acompagnemens extraordinaires*.[11]
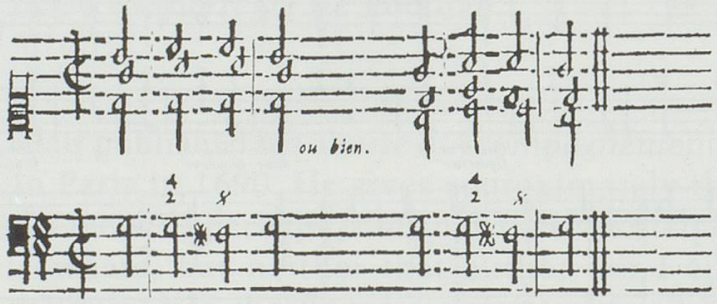


[8] Ibid. préface, V°.
[9] Ibid. préface.
[10] Ibid. fol. D V°
[11] Delair, op. cit. fol. F V°.

This example illustrates certain typically French progressions and refinements. Among them:
- the chords are on the first and on the second beat, even if the bass changes on the fourth crotchet (see in mm. 22 and 24),
- in the suspension of the fourth, the seventh is played with the fourth (m. 4),
- in the 7–6 suspension, one plays a fifth with the seventh, and a fourth with the sixth (m. 6),
- the octave may be doubled in the diminished triad (mm. 11 and 13),
- the right hand normally plays three voices, sometimes four,
- one typical flavour of the French style is the augmented chord, *Quinte superflue*, played with or without ninth (mm. 15 and 18).[12]

Saint Lambert

The Method of Michel de Saint Lambert: *Nouveau traité de l'Accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments* was printed in Paris in 1707.[13] Saint Lambert explains that he has taken care to test his book by showing it to people who do not understand music theory, to be sure that even they understood his explanations! One of the aims of all these French treatises was to be understandable to anyone. Like Delair's, Saint Lambert's method is based on bass progressions. He also explains how to add notes to a simple chord: here, too, careful study is indispensable. A few examples suffice to show that his theory is mainly pragmatic.
- with a second and a fourth, one may add the sixth, but the fifth is better:[14]
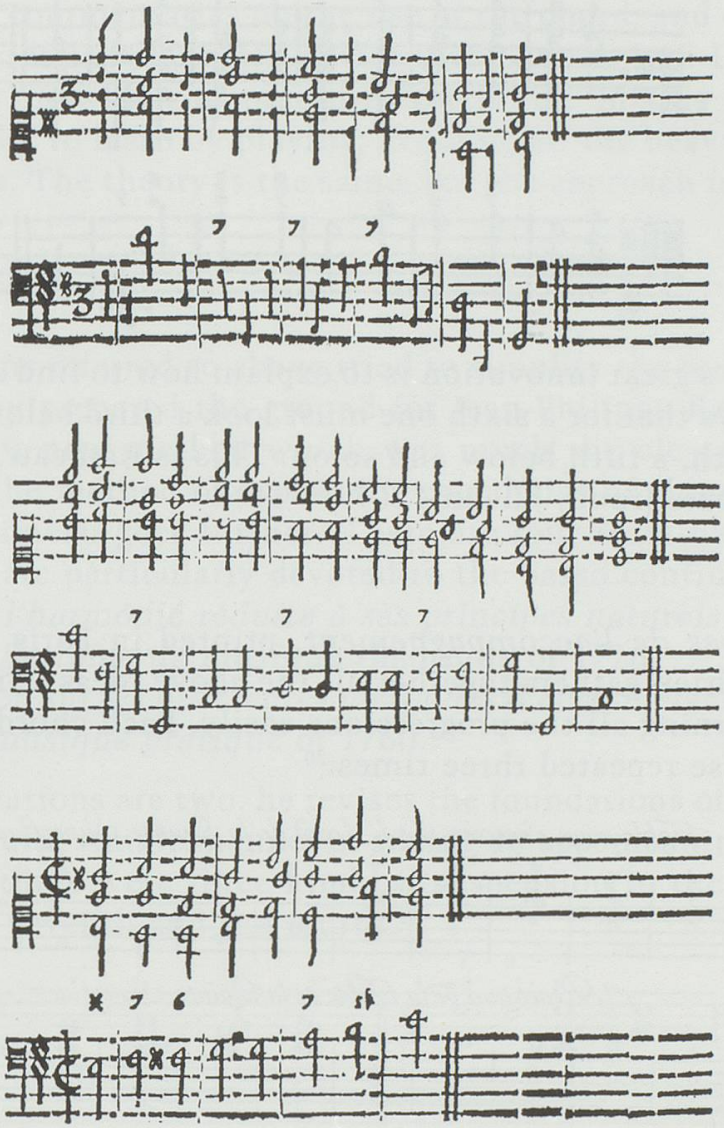


[12] As regards sonority, Delair's explanations of which notes to double must also be considered (op. cit. pp. [xii–xiii]). For example, Delair will double leading-tones, as does Georg Muffat in the same period (see his *Regulae concentuum partiturae*, ed. in: Hellmut Federhofer, *An essay on thoroughbass*, Tübingen 1961 (Musicological Studies and Documents 4).

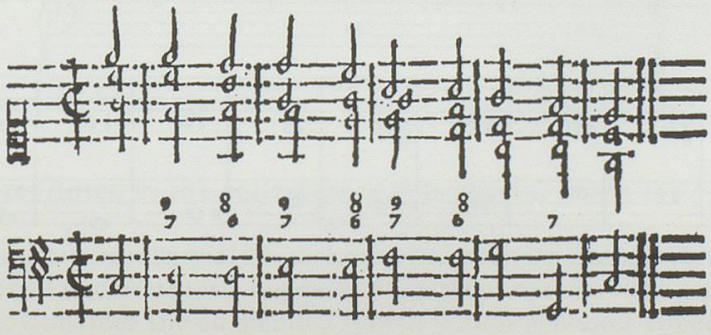
[13] Facsimile reprint in the same volume as Michel Saint Lambert, *Les principes du Clavecin*, Paris 1702, Minkoff, Genève 1974.

[14] Op. cit. pp. 17–18.

– with the seventh it is better to add the third and the fifth than the third and the octave; but if the preceding chord is major and one step lower, it is best to add the doubled third:[15]
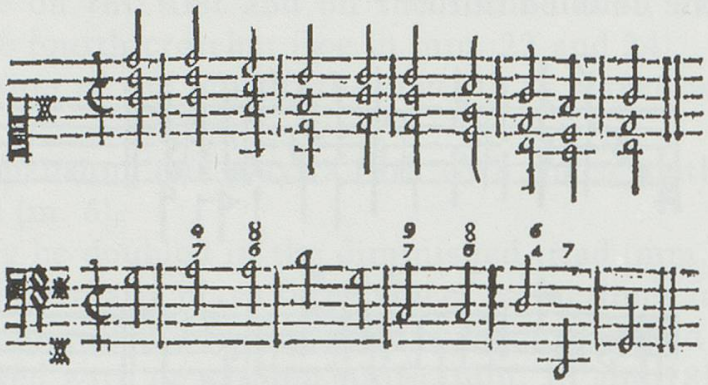


– with the ninth and the fourth, add the seventh or the fifth:[16]



[15] Ibid. p. 16.
[16] Ibid. p. 19.
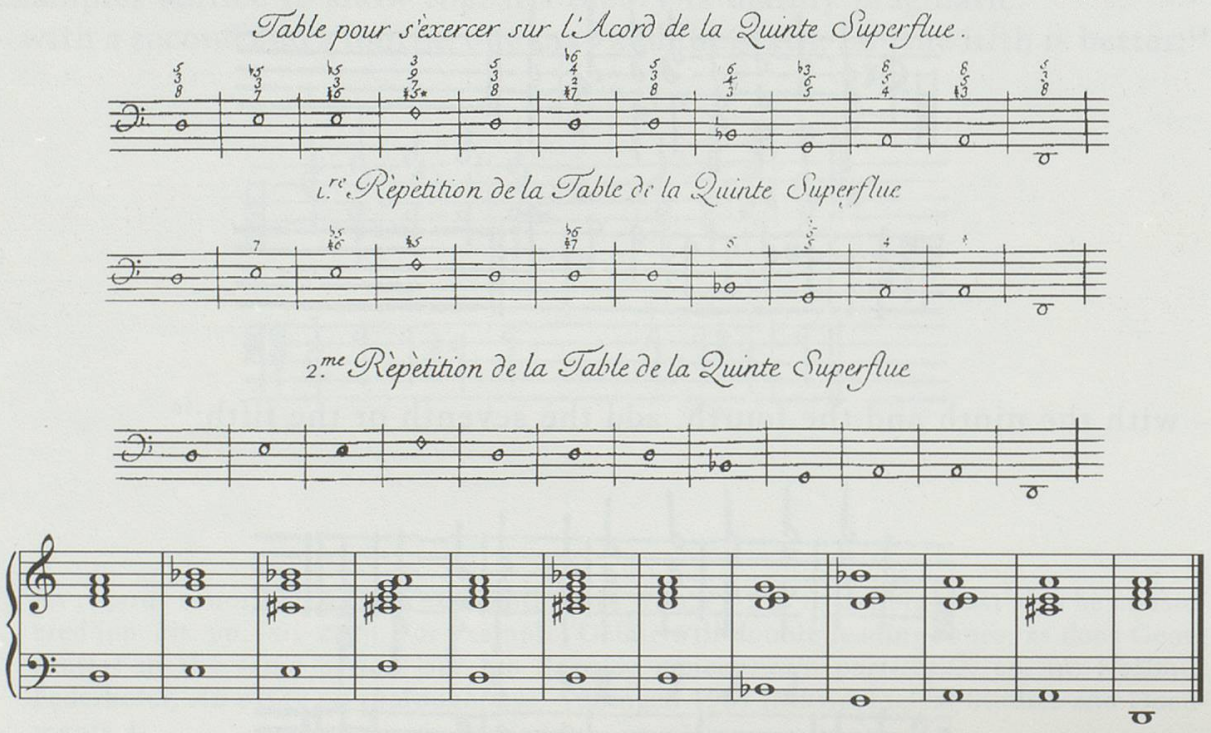
– with the ninth and the seventh add the third, or „keep the former chord because it is easier to play and the sound is nicer.“ [17]



Saint Lambert's great innovation is to explain how to find a chord from the figures. He says that for a sixth one must look a third below the bass, with a fifth and sixth, a fifth below and so on. This is Rameau's concept of the fundamental bass (root), but in 1707.[18]

Dandrieu

In his *Principes de l'accompagnement*, printed in Paris in 1719,[19] Jean-François Dandrieu gathers together all the above ideas. His is a pragmatic method of learning all the progressions easily. Each chord is incorporated into an exercise repeated three times:[20]



[17] Ibid. p. 21.
[18] Ibid. p. 23.
[19] Facsimile Minkoff, Genève, 1972.
[20] Op. cit. fol. XVIII.

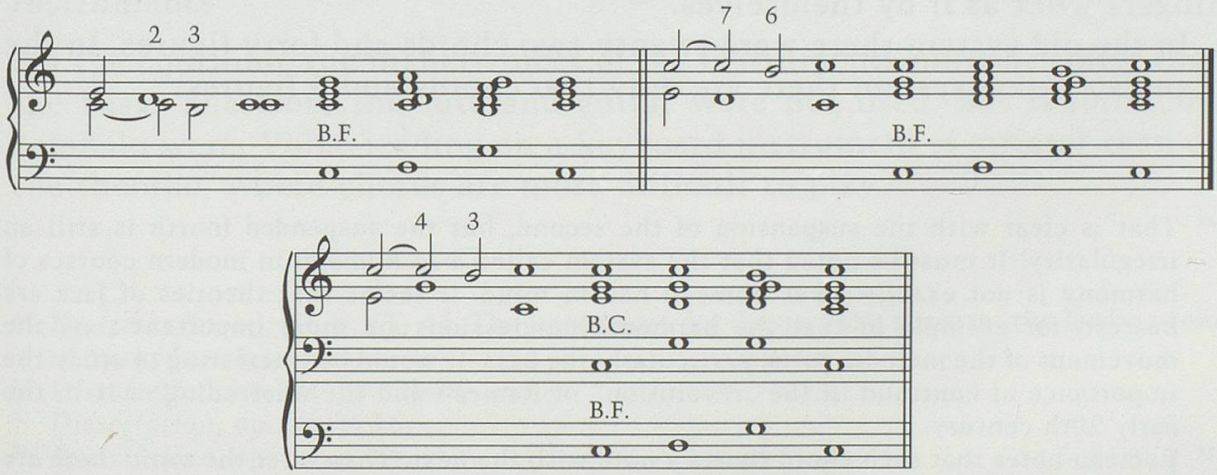
– the first time, all the voices are represented by figures,
– the second time, the figures are simplified to those commonly written,
– the third time, the bass is printed without figures.

There are short commentaries on the use of the chord, and exercises upon what is already called the *règle de l'octave*. At the end Dandrieu gives some *brunettes* in which to practise the chords. In this way Dandrieu enables his reader to learn by playing, avoiding all the heavy discourses of his predecessors. The theory is the same, but the approach to teaching it is quite new.

Rameau

All the musicians referred to above tried to simplify the teaching process. In this way they prepared the ground for Jean-Philippe Rameau who, in 1722, proposed a new method which was much the clearest. There is a progression in the method of explaining the choice of chords from Delair to Dandrieu; Rameau goes further. There are four texts by Jean-Philippe Rameau which are particularly devoted to the basso continuo:
– the *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* of 1722,
– the *Nouveau Système de musique théorique* of 1726,
– the *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement* of 1732,
– the *Code de musique pratique* of 1760.[21]

Rameau's innovations are two: he revises the foundations of harmony; and he describes a quite simple manner of adding an accompaniment to a bass. Until Rameau, there were three kinds of suspension in the counterpoint: the second, the seventh and the fourth.[22]



[21] These texts are reprinted in the collection of E.R. Jacobi, Rome 1967–72, in Vols. I, II, V, IV respectively.

[22] As the examples show, traditional dissonances in counterpoint are reinterpreted as chords – less out of a desire to construct a logically consistent system than out of a wish to codify current practice. Consider the suspended fourth which becomes superposed fourths – not thirds as his theory otherwise dictates. The *basse fondamentale* (B.F.) of this chord is D; the *basse continue* (B.C.) is G.

But since Fleury and Delair, these dissonances have been accompanied by additional notes. It is therefore quite logical for Rameau to give a new explanation of the chords. In his new treatise of harmony, there are only two chords: the consonant and the dissonant. The dissonant can only be a seventh chord, in which the seventh and the fifth must be resolved in the step below. Therefore, a suspension can only imply a seventh.[23]

To make continuo-playing easier, Rameau devises a new method where the chords are analyzed only with the fingers. In a consonant chord one plays three notes with the second, the fourth and the fifth fingers. (Rameau uses the thumb only on special occasions.) One can also play this chord with the second, the third and the fifth according to the position of the chord: for example an interval of a fourth below the little finger.[24]

In a dissonant chord there are four notes, so all four fingers are used.[25] According to the position of the chord, the fingers may all be separated by a third. In this case the seventh is in the upper part and must go a step down in the next chord; likewise the ring finger. Otherwise there are always two fingers close together: the lower plays the seventh and must go to the step below in the next chord. This is very simple. Rameau says that „after six months one is able to accompany with pleasure and quickly, to prelude or to compose. With the old method one is only a poor pupil after four years, and remains for ever ignorant of prelude and composition." [26] „In case of hesitation, the fingers themselves correct the errors before they touch the keys." [27]

In his *Dissertation* he says also that „before studying composition one must practise accompaniment to develop the fingers and the ear." [28] In his *Code de Musique*, he says: „All is suggested without thinking and the fingers work as if by themselves." [29]

In the old system there were twenty-two chords and forty figures. In the Rameau's new system there are only two chords and 6 figures:[30]

[23] That is clear with the suspension of the second, but the suspended fourth is still an irregularity! It must be noted that the system called *à la Rameau* in modern courses of harmony is not exactly what Rameau had in mind. It seems that theories of Jazz are nearest, for example in that the harmonic progressions are more important than the movement of the melodic parts, particularly the bass. It would be interesting to study the importance of continuo in the „revolution" of Rameau and the misreading of it in the early 20th century.

[24] Rameau notes that each chord shares a note with the next. Then after the tonic there are six possibilities. *Dissertation*, op. cit. p. 35.

[25] He plays generally without the thumb.

[26] *Nouveau système*, op. cit. p. 94.

[27] *Traité*, op. cit. pp. 363–432.

[28] *Dissertation*, op. cit. p. 9.

[29] *Code de musique* , op. cit. pp. 34–35.

[30] These examples assume the tonality of C major. As the bass no longer matters in Rameau's system, sixth and six-four chords are no longer material.

2 *accord de la seconde* (c–d–f–a)
x *accord sensible* (g–b–d–f)
7 *accord de la 7e* (c–e–g–b)
aj *accord de la sixte ajoutée* (c–e–g–a)
43 *accord de la tierce et quarte* (d–e–f–a)
4 *accord de la quarte* (d–g–c)

Having simplified matters to this point, Rameau invents a new tabulature for continuo-players in which he indicates consonant chords with letters, seventh chords with figures, and the numbers of the fingers which move down from one chord to the next with dots. The uppermost dot is the little finger when the notes are arranged by thirds.[31] „It is the little finger which thinks for the other fingers."[32]

Rameau arrived via logic at a very important principle of his: since the harmony is entirely in the right hand, the bass is arbitrary.[33] He transcribed Corelli's entire Op. V, but only the first movement of the third sonata still exists (see annex II[34] and III[35]).

As Rameau says: „It is so simple that each day many amateurs practise with success."[36] Nevertheless he says that a continuo-player needs a long time to learn the details of good taste: *le bon goût*.

II Good taste in French continuo-playing

Let us now look at some points of performance, with a few remarks on French taste in continuo-playing and some quotations about a limited range of topics.

Instruments

For the continuo, the higher voices of the instruments must be softer than the bass. Therefore the lute and guitar were not used, but theorbo and cembalo were. Voice-leading on a keyboard instrument is stricter than on the theorbo, where chords are more difficult to play.[37]

[31] *Dissertation*, op. cit. p. 43–44. The uppermost dot denotes the seventh; the leading-tone is marked with a cross.
[32] *Dissertation*, op. cit. pp. 59–60.
[33] *Dissertation*, op. cit. p. 16.
[34] *Dissertation*, op. cit. p. 64.
[35] In our transcription care has been taken not to avoid parallel octaves, since Rameau says he goes to no great lengths to avoid them.
[36] *Code*, op. cit. p. 35.
[37] Delair, op. cit. p. 5. „Il ne faut pas que les dessus dominent les basses parce qu'il ne faut pas faire briller l'instrument mais soutenir ce qu'on accompagne. Les basses doivent donc être plus fortes c'est pour cela qu'on emploie pas le luth ou la guitare mais le théorbe ou le clavecin. Les accords sont plus réguliers sur le clavecin que sur le théorbe car le manche de celui ci est plus difficile."

For the organ, Corrette gives the following registrations:[38]
- the left hand on the *Grand Clavier* with 16', 8' and 4' registers,
- the right hand on the *Positif* with the bourdon 8',
- it is possible to double the notes written on the beat with the *pedalles de flûtes*.

Harpsichord

„The chords are arpeggiated [quickly] from the forefinger to the little finger. The hand has to be extremely supple, and the wrist always flexible, so that the fingers can fall by their own movement, dying, so to say, on the keys. Release the keys only to repeat them or to go instantly to the next, with the same movement and without interruption. The fingers fall with their own weight. Only with long work and long experience can one remedy the few imperfections that remain after one year." [39] „The fingers must never lift all together." [40]

Organ

„On the organ the notes are tied or slurred, and chords are not arpeggiated." [41] Rameau adds: „If a key will serve in the following chords, the finger must not release it." [42] And further: „Don't leave a key that you play in the next chord." [43]

Rousseau's opinions are also interesting although, in certain cases, they must be understood as statements of his opposition to a certain French taste. For the organ he says: „Although the accompaniment at the organ be the same as at the cembalo, it has a very different feeling. Because the sound of the organ is sustained, the accompaniment must be more bound and less hopping: one must lift the whole hand as little as possible, and slide the fingers from one key to the next without lifting those which may serve again in the following chord ... ." [44] And Boyvin: „On the organ one must slur the dissonances, just as on the harpsichord all must be separate." [45]

[38] Michel Corrette, *Prototipes contenant des leçons d'accompagnement*, Paris 1775, reprinted with Michel Corrette, *Le maître de clavecin pour l'accompagnement*, Paris 1753, Minkoff Genève 1976, p.15. Corrette mixes the *règle de l'octave* with the ideas of Rameau. His method is intended to ease the task of the beginner and promises results in 6 months! His book is dedicated to *l'éducation des demoiselles de condition*.

[39] Rameau, *Code*, pp. 27–29.

[40] Rameau, *Traité*, pp. 363–422.

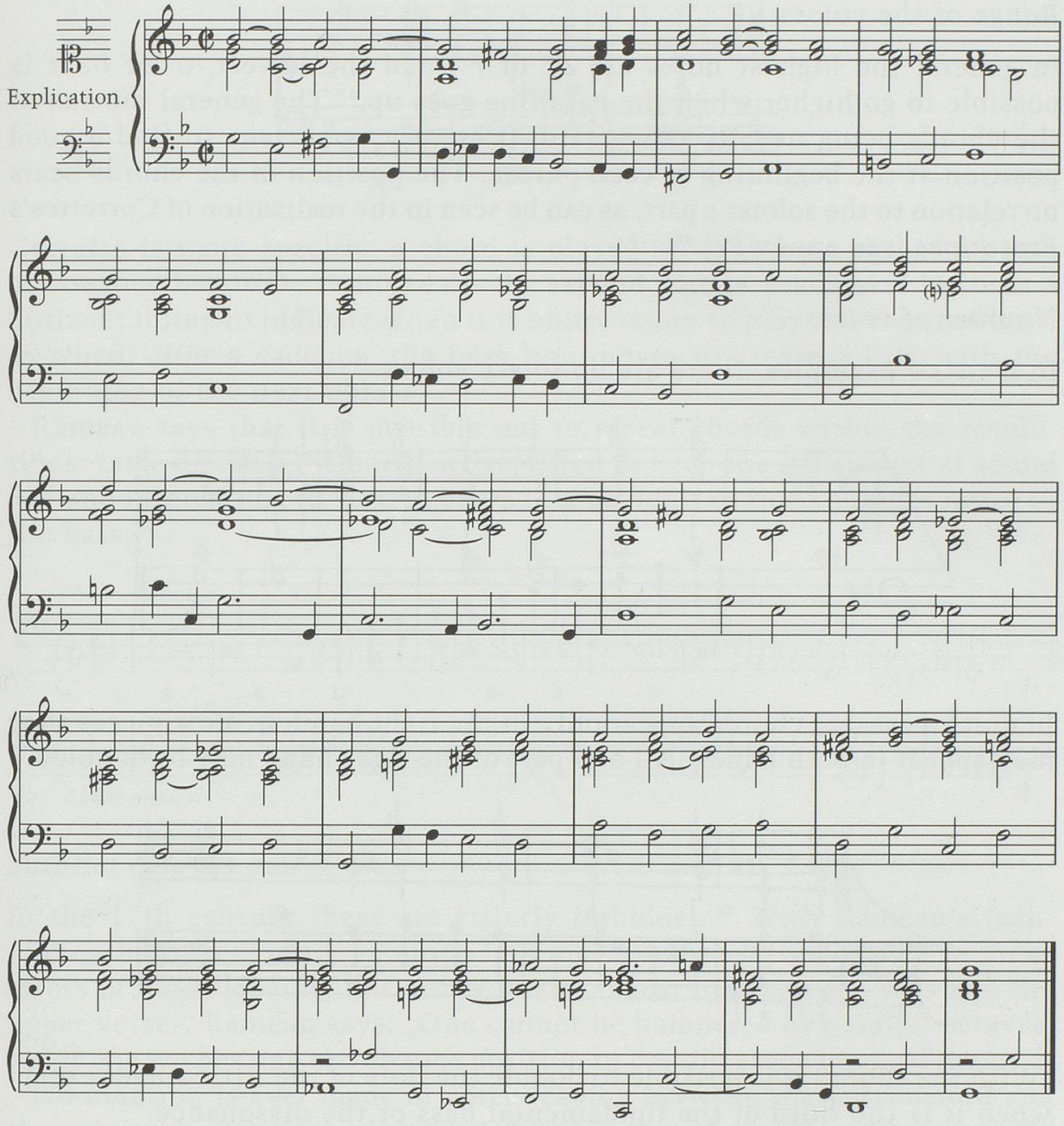
[41] Saint Lambert, *Nouveau traité*, p. 63.

[42] Rameau, *Code*, p. 27–29.

[43] Rameau, *Traité*, pp. 363–432.

[44] Jean-Jacques Rousseau, in: *Dictionnaire de Musique*, Paris 1768, reprint Art et Culture, Paris 1977, tome I, pp 47–48, s. v. *Accompagnement*.

[45] Jacques Boyvin, *Traité abrégé de l'accompagnement*, Paris 1705, publ. by A. Guilmant (Archives des maîtres de l'orgue) 1904, p. 83.



Dynamics

It is important for the continuo to match the soloists. If the voices are powerful, the chords must be struck vigorously but without straining the instrument, and played in the bass with the two hands. „If the voice be weak, remove a register or two, play with three voices in the right hand removing the octave of the bass, or *draw a softer sound with a more delicate touch.*“ [46]

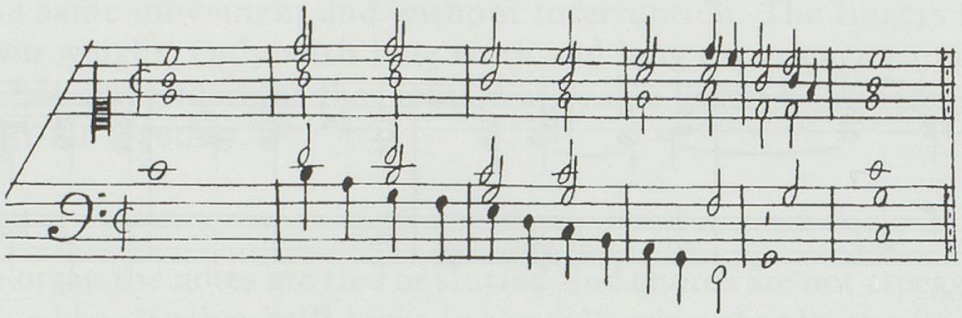
[46] Saint Lambert, *Nouveau traité*, p. 61. (Emphasis added.)

Range of the voices
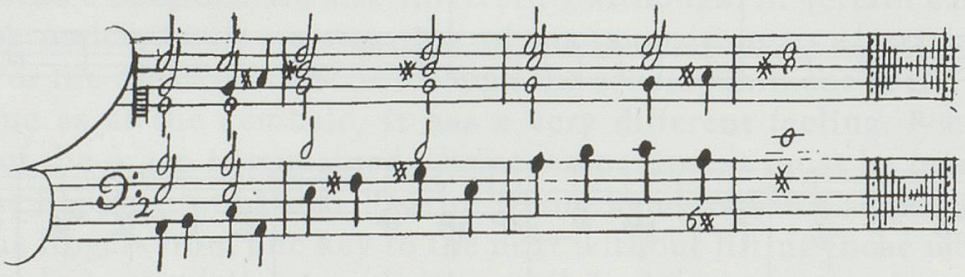
In general the highest notes are *e''* or *f''*, and the lowest, *c'* or *b*. It is possible to go higher when the bass line goes up.[47] The general motion of the chords being usually downward, it is very important to find a good position at the beginning of each phrase. The position of the chords bears no relation to the soloist's part, as can be seen in the realization of Correttes's *Prototipes* (see annex IV).[48]

Number of voices

In Delair's examples, there are up to six voices.[49]



In quick passages chords appear only in the right hand; in slow pieces they may appear in both hands. All or a part of the right hand may be doubled.[50]

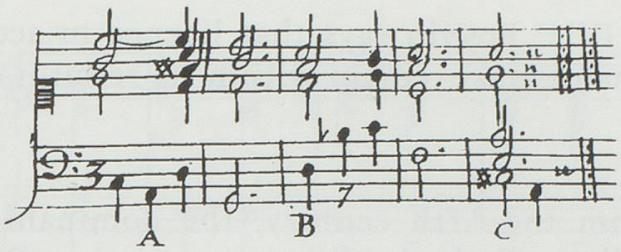


„With the thumb it is possible to double the note of the little finger except when it is the third of the fundamental bass or the dissonance."[51]

Playing chords on the beat
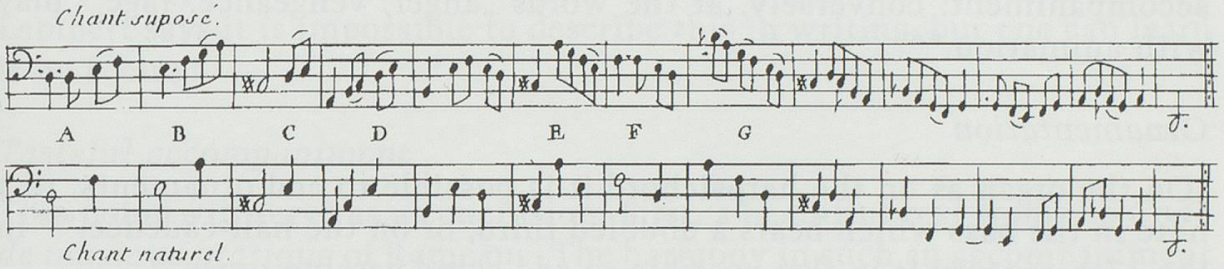
As early as Delair one reads that a chord must be played on each beat; in triple time, only on the first beat except when there is a dissonance in the bass.[52]

[47] Ibid. pp. 34–35.
[48] Corrette, *Prototipes*, p. 19.
[49] Delair, op. cit. fol. F V°.
[50] Ibid. pp. 59–60.
[51] Rameau, *Code*, p. 74.
[52] Delair, op. cit. p. 51.



Corrette is more specific: a chord is played on each beat except when a dissonance has to be resolved on the second part of the beat.[53] He uses a horizontal line to indicate when it is unnecessary to play the chord twice,[54] as when, after a cadence, the bass line moves to create a link with the beginning of the next phrase.

Rameau says that it is possible not to repeat chords within the resolutions: taste dictates.[55] Chords are repeated to keep the instrumental sound full and interesting. In certain cases it is difficult to find the right notes in the bass.[56]



Parallel octaves and fifths

In the 17th century these are strictly forbidden.[57] With Rameau's technique, the fingers move so much less that it is nearly impossible to make errors of voice-leading, but errors might appear between the bass and the upper voices. Rameau says: „One cannot be hampered by parallel octaves, but if one wishes one can change position in certain cases to avoid them."[58]

No mention is ever made of voice-leading between the harpsichord and the soloist, but in examples it can be seen that the upper part frequently doubles the soloist. The accompanist is chiefly concerned with playing his chords in a certain region of the instrument and cares little whether the soloist goes up or down. This can be seen in the *Prototipes* of Michel

[53] Corrette, *Prototipes*, p. 16.
[54] Corrette, *Le maître*, p. 50.
[55] Rameau, *Code*, p. 54.
[56] Delair, op. cit. p. 61. The French theory of *supposition*. See Rameau, *Traité*, pp. 363–432 and particularly 429–431.
[57] Delair, op. cit. pp. 43–45. Instances do, however, occur, as in the example on the sixth: see op. cit. p. [xii].
[58] Rameau, *Dissertation*, p. 61.

Corette (see annex IV).[59] Boyvin says that licence in accompanying may occur because the hand must remain within its tessitura.[60]

Chords

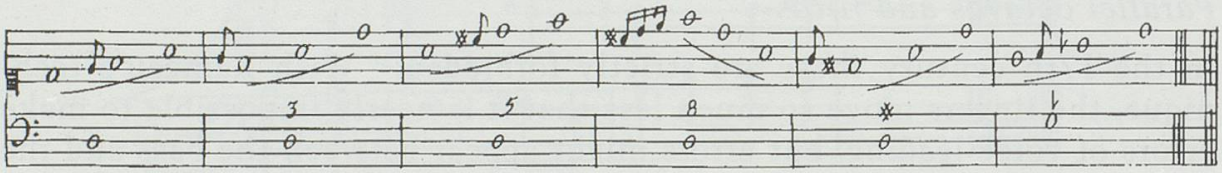
In the treatises from the 17th century, the dominant in the five-one cadence has normally only the four-three suspension. By Rameau's time the subdominant has always l'*accord ajouté*, even in a plagal cadence,[61] and the dominant has always the seventh. Many aspects of these harmonic effects have to be studied. In French music the figuration is in most cases very complete, the aim being to obtain the smoothest effect with the fullest chords.

Rhetoric

Saint Lambert is alone in saying anything about words: „To be in accordance with the voice: on the words „weakness, languor", don't enliven the accompaniment: conversely, at the words „anger, vengeance, rage," play with animation."[62]

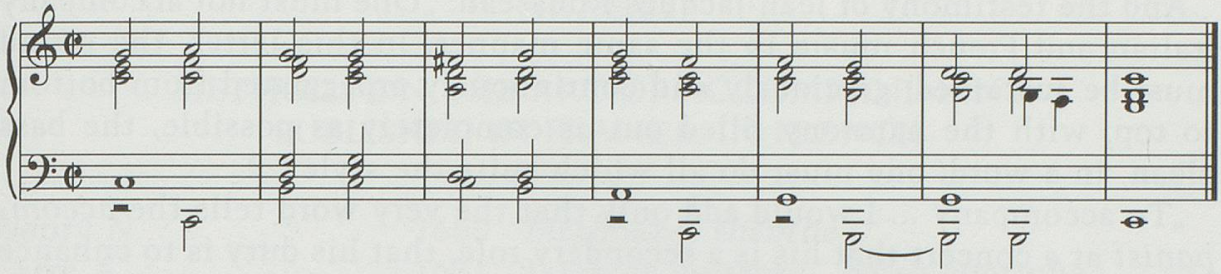
Ornamentation

„On the organ as on the harpsichord it is possible to add ornaments, to a note in the bass which bears a doubled third, or on the half-cadence."[63] In the 17th century it is also possible to add some passing tones.[64]



Rameau: „When playing the triad with the third under the little finger, it is possible to touch the semitone under the tonic to make a *coulé*."[65] Corrette recommends *pincés* on the leading tone and on the subdominant when it goes to the dominant.[66] At cadences, a note an octave lower may be added.[67]

[59] See note 48.
[60] Boyvin, op. cit. p. 1.
[61] See explanations on the *double-emploi* in: Rameau, *Code*, op. cit. pp. 38 and 49.
[62] Saint Lambert, *Nouveau traité*, p. 63.
[63] Saint Lambert, op. cit. p. 63.
[64] Delair, op. cit. p [10]. See Jean-Henry D'Anglebert, *Pièces de clavecin*, ed. by Kenneth Gilbert, (Le pupitre 54) Paris 1975, p. 144.
[65] Rameau, *Code*, p. 73.
[66] Corrette, *Prototipes*, p. 11.
[67] Saint Lambert, *Nouveau traité*, p. 59. This example is taken from Jean-Henry D'Anglebert, op. cit. p. 144.



Imitation

There is no imitation of the singer's line except when accompanying a solo voice in an Italian aria, when it is possible to imitate the subject on the harpsichord,[68] or to double the soloist.[69]

Recitative

It can be effective in recitatives to interrupt the repetition of the chords.[70] The accompanist is recommended to play arpeggios in recitative. Saint Lambert says it is impossible to describe this in writing, but one can learn it by seeing![71]

Tasteful accompaniment

This point will serve as a conclusion. First, a beautiful text from the *Code de musique pratique* of Rameau: „The harmony in such an accompaniment arrives at the ear, so to say, like smoke; we must hear it without knowing, without paying attention, without thinking of it: it must be always regular and complete in its succession as in its fullness, lest the irregularity be distracting and thus spoil the best of the effect. Thinning the harmony because the instrument is too loud is the reflex of a Midas, when there are several means of diminishing the sound whereby the harmony will not suffer." [72]

[68] Saint Lambert, op. cit. p. 63.
[69] Corrette, *Prototipes*, p. 16.
[70] Saint Lambert, op. cit. p. 62.
[71] Ibid. p. 62. Arpeggios as played in recitative are quite unlike those found elsewhere. Ordinary arpeggios are executed briskly; in recitative they tend to be slow and even. See also Saint Lambert, op. cit. p. 63.
[72] Rameau, op. cit. p. 73. „L'harmonie d'un pareil accompagnement ne se porte à l'oreille, pour ainsi dire, qu'en fumée; il faut qu'on la sente sans le savoir, sans s'en occuper, sans y penser: aussi doit-elle être toujours complète et régulière, dans sa succession comme dans sa plénitude, sinon l'irrégularité sur ce point serait capable de distraire et de faire perdre le plus heureux moment de l'effet. Tronquer l'harmonie parce que l'instrument fait trop de bruit, c'est bien là le sentiment d'un Midas, lorsqu'il y a plusieurs moyens de diminuer ce bruit sans que l'harmonie en souffre."

And the testimony of Jean-Jacques Rousseau: „One must not accompany Italian and French music in the same manner. In this latter, the sound must be sustained, graciously and continuously arpeggiated from bottom to top, with the harmony filled out as completely as possible, the bass clean, in a word: one must do all which suits the style." [73]

„To accompany ... I would add only that the very word tells the *accompanist* at a concert that his is a secondary role, that his duty is to enhance others, and at the least drawing of attention to himself, he ruins the performance, annoying performers and listeners alike. The more he thinks he inspires admiration, the more he ridicules himself: an excess of sound or misplaced ornamentation attracts to himself the attention due the soloist, and all his talent and skill of execution merely demonstrates his vanity and poor taste. To a*ccompany* with intelligence and with sensitivity, one must strive to support and flatter the essential parts, and it is a very skilful accompanist who does this without drawing attention to it." [74]

[73] Rousseau, *Dictionnaire*, op. cit. s. v. „Accompagnement" T. I, p. 46. „On ne doit pas accompagner de la même manière la musique italienne et la françoise. Dans celle-ci, il faut soutenir les sons, les arpéger gracieusement et continuellement de bas en haut, remplir toujours l'harmonie autant qu'il se peut, jouer proprement la basse, en un mot se prêter à tout ce qu'exige le genre."

[74] Ibid. p. 48, s. v. „Accompagner". „Accompagner... J'ajouterai seulement que ce mot même avertit celui qui *accompagne* dans un concert qu'il n'est chargé que d'une partie accessoire, qu'il ne doit s'attacher qu'à en faire valoir d'autres, que sitôt qu'il a la moindre prétention pour lui-même, il gâte l'exécution, et impatiente à-la-fois les concertants et les auditeurs; plus il croit se faire admirer, plus il se rend ridicule; et sitôt qu'à force de bruit ou d'ornements déplacés il détourne à soi l'attention due à la partie principale, tout ce qu'il montre de talent et d'exécution montre à-la-fois sa vanité et son mauvais goût. Pour *accompagner* avec intelligence et avec applaudissement, il ne faut songer qu'à soutenir et faire valoir les parties essentielles, et c'est exécuter fort habilement la sienne que d'en faire sentir l'effet sans la laisser remarquer."

ANNEX I

METHODS ON THE ART OF ACCOMPANIMENT PUBLISHED IN FRANCE, IN FRENCH

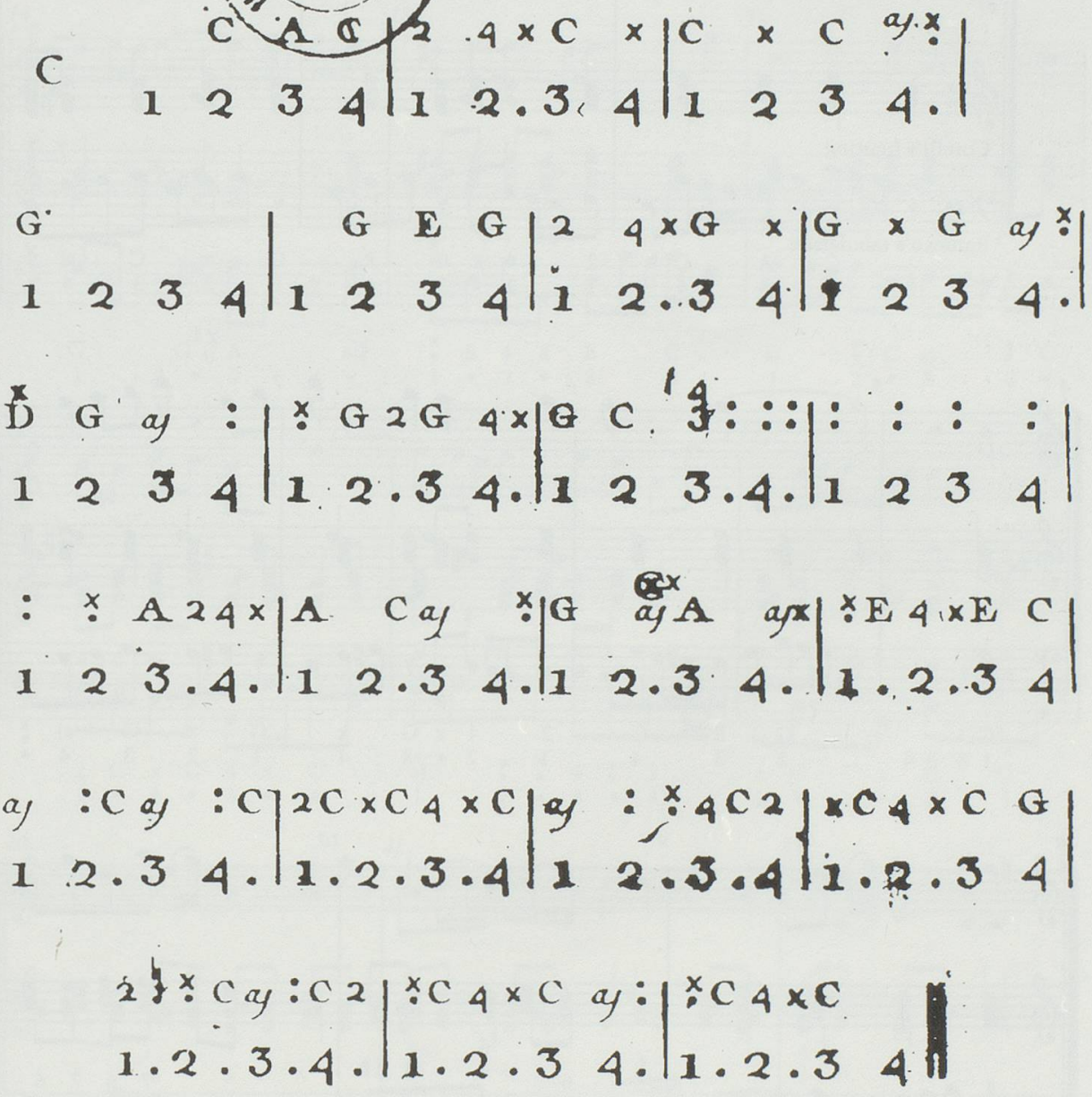
Fleury N.	*1660*	*Méthode... théorbe*
Carré A.	1671	Livre de guitare ... basse continue
Grenerin H.	1680	Livre de guitare ... basse continue
Perrine	1680	Livre de musique pour le luth
Nivers G.G.	1689	Motets ... avec l'art d'accompagner
Delair D.	*1690*	*Traité d'accompagnement*
Chaumont L.	1695	Petit traité d'accompagnement
d'Anglebert J. H.	1702	principes d'accompagnement (1er livre)
Bartoloti A.M.	1702	Table pour apprendre ... le théorbe sur la basse
Boyvin J.	1705	Traité abrégé de l'accompagnement
Saint Lambert M. de	*1707*	*Traité de l'accompagnement*
Campion F.	1716	Traité d'accompagnement et de composition
Clérambault C.N.	1716	Règles d'accompagnement
Dandrieu J.F.	*1719*	*Principes de l'accompagnement*
Rameau J.-P.	*1722*	*Traité de l'harmonie*
Rameau J.-P.	*1726*	*Nouveau Sytème de musique théorique*
Rameau J.-P.	*1732*	*Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement*
Dornel A.	1735	Le tour du clavier
Gervais L.	1735	Méthode d'accompagnement
d'Alembert J. le Rond	1752	Elements de musique
Buterne C.	1752	Petites règles pour l'accompagnement (ms)
Corrette M.	1753	Le maître de clavecin
Laporte C. de	1753	Traité historique et pratique ...
Corrette M.	*1754*	*Prototipes*
Dubugarre J.F.	1754	Méthode plus courte ... dédiée aux dames
Geminiani F.	1754	Art de bien accompagner
Tapray J.F.	1755	Abrégé de l'accompagnement
A.J. abbé de Morembert	1756	Nouvelle méthode de chiffrer
Clément C.F.	1758	Essai sur l'accompagnement
Boutmy J.B.J.	1760	Traité abrégé sur la basse continue
Rameau J.-P.	*1760*	*Code de musique pratique*
Bertheau	1762	Méthode ou principes ... acc. clavecin
Gianotti P.	1764	Méthode qui abrège les règles
Roussier abbé P.J.	1764	Traité des accords
Duphly J.	1765	Méthode d'accompagnement (ms)
Le Dran N.J.	1765	7 traités sur l'accompagnement
Le Boeuf	1766	Traité d'harmonie et règles ...

Dubreuil J.J.	1767	Manuel harmonique
Garnier H.	1767	Nouvelle méthode pour l'accompagnement
Rousseau J.J.	1768	Dictionnaire de musique s. v. „basse fondamentale“
Gibert P.C.	1769	Solfèges ... apprendre l'accompagnement au clavecin
Biferi J.	1770	Traité de musique
Bemetzrieder A.	1771	Leçons et principes d'harmonie
Gougelet Mme	1771	Méthode abrégée
Clément C.F.	1774	Essai sur la basse fondamentale
de Visme du Valgay A.P.J.	1777	Abrégé des règles de composition
Baillon P.J.	1781	Nouvelle méthode de guitare
Dellain C.H.	1781	Nouveau manuel musical
Gournay B.C.	1785	Lettre à l'abbé Roussier
Rodolphe J.J.	1788	Théorie de l'accompagnement
Langlé H.F.M.	1798	Traité de la basse
Tomeoni F.	1800	Traité d'harmonie et d'accompagnement
Bourgeois Père	s.d.	Principes d'accompagnement (ms)
Charpentier M.A.	s.d.	Règles de composition (ms)
Couperin F.	s.d.	Règles pour l'accompagnement (ms)
Diderot D.	s.d.	Projet d'une méthode de clavecin (ms)
Grenerin H.	s.d.	Livre de théorbe
Petrini F.	s.d.	Règles d'harmonie
Simon S.	s.d.	Traité pratique de l'accompagnement (ms)

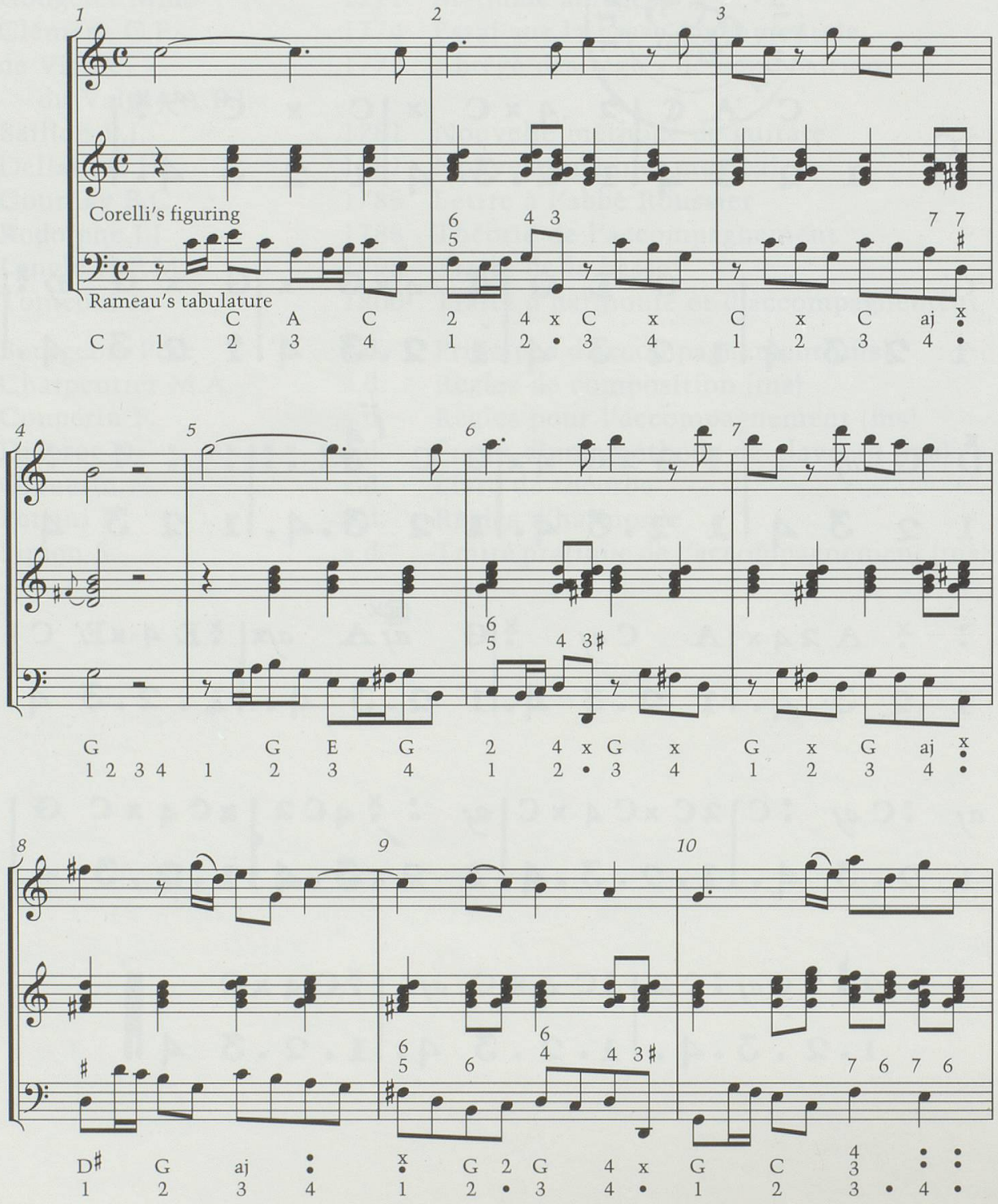
SONATA III. DE CORELLI.
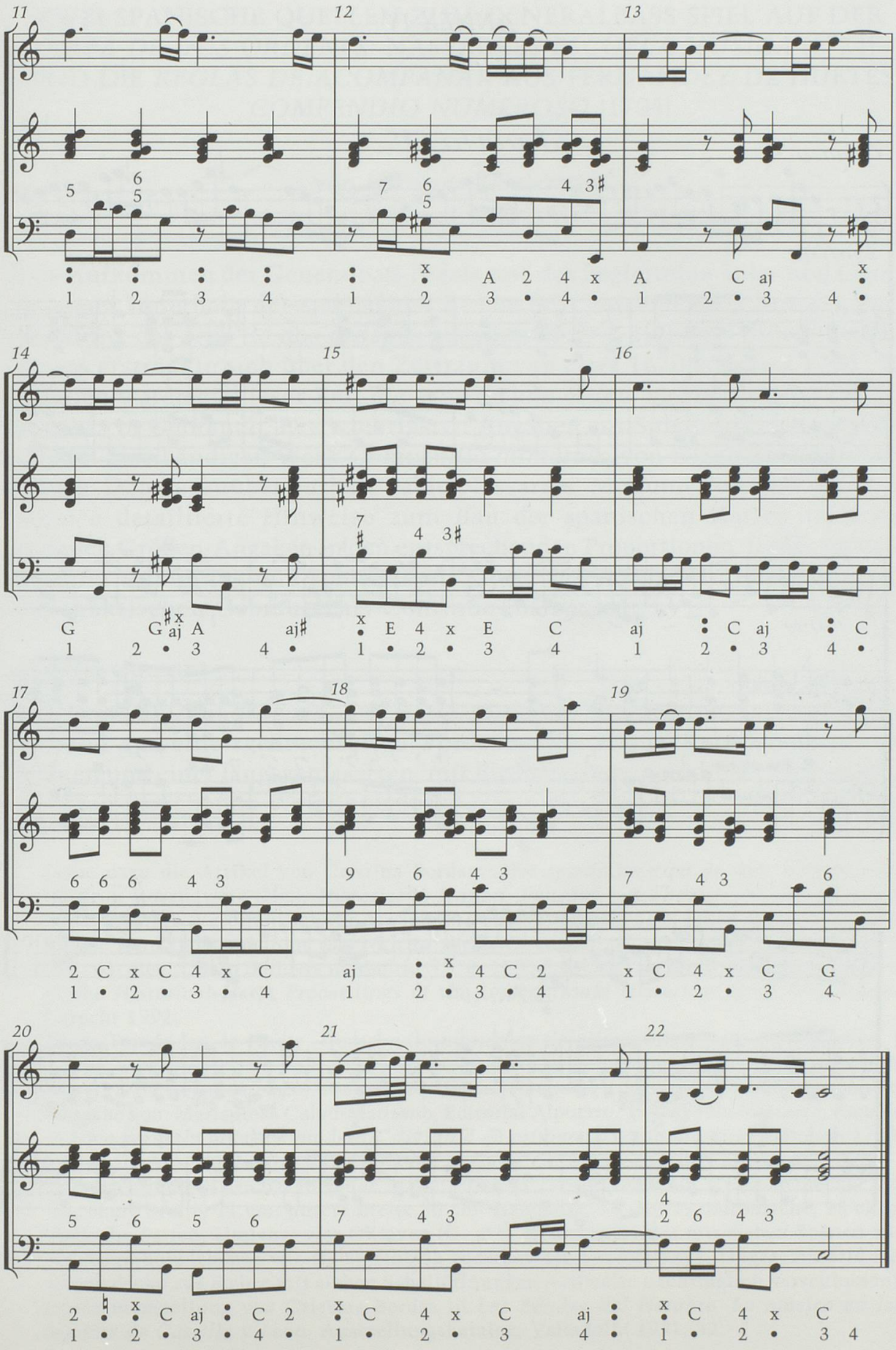
Adagio.

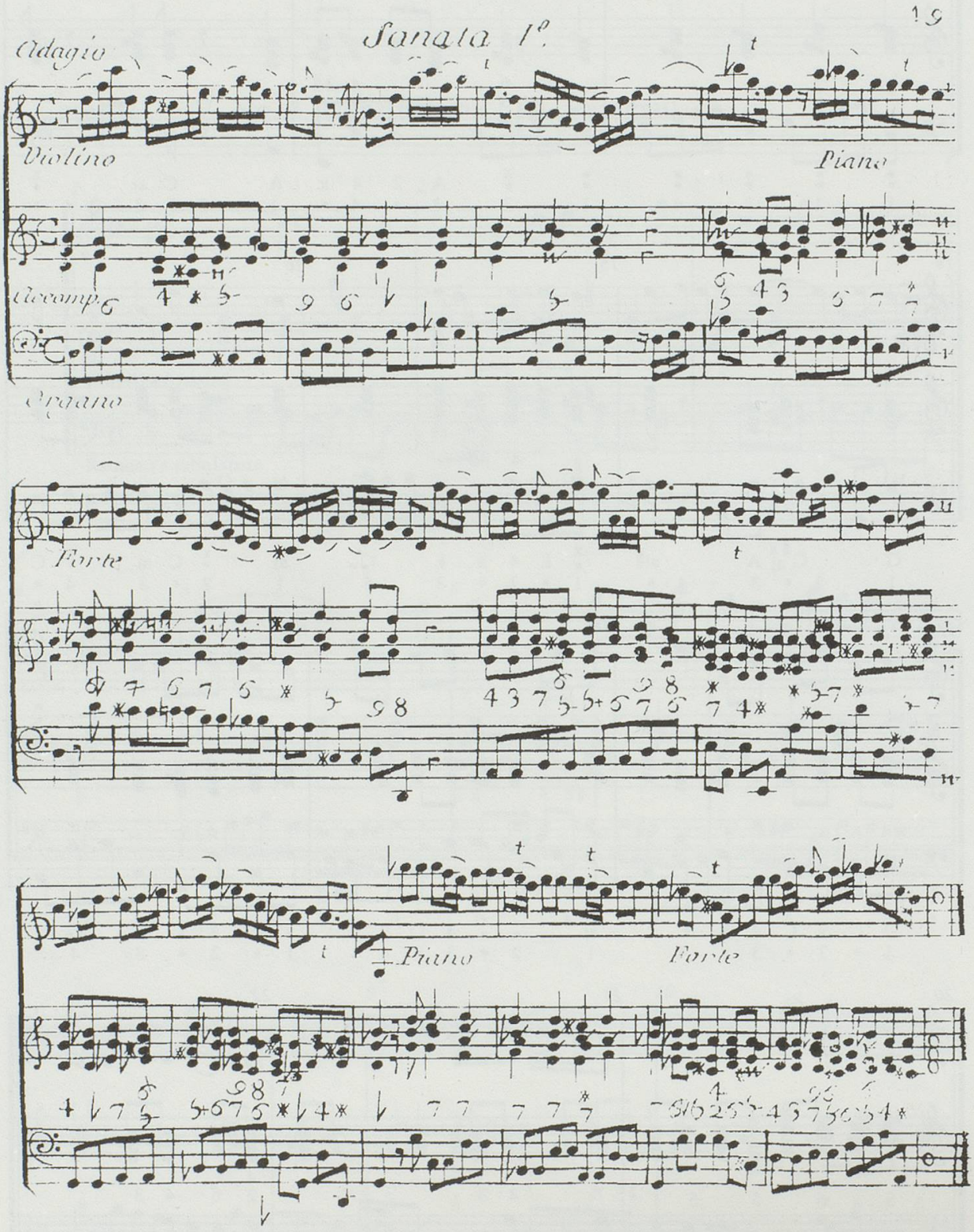




A. Corelli, Op. V, No. 3 (Continuo by J.Ph. Rameau)




11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22


Sonata 1ª
Adagio
Violino
Piano
Accomp.to
Organo
Forte
Piano
Forte

ZWEI SPANISCHE QUELLEN ZUM GENERALBASS-SPIEL AUF DER *ARPA DE DOS ÓRDENES:* NASSARRES *ESCUELA MÚSICA* (1724) UND DIE *REGLAS DE ACOMPAÑAR* AUS FERNÁNDEZ DE HUETES *COMPENDIO NUMEROSO* (1704)

von Heidrun Rosenzweig

Das Aufkommen der Generalbaß-Praxis und des begleiteten Solo- und Chorgesanges innerhalb der spanischen Kirche fällt zeitlich etwa mit der Entwicklung der *arpa de dos órdenes* zusammen. Die Blütezeit dieses Instruments erstreckte sich über den Zeitraum von etwa 1620 bis etwa 1750.[1] In Spanien waren zu dieser Zeit die *arpa de una orden*, sowie die *arpa de dos órdenes* in Gebrauch. Die wichtigsten Angaben zur Spielpraxis finden sich in dem zweibändigen Werk *Compendio numeroso* von Diego Fernandez de Huete. Demgegenüber enthält Pablo Nassarres' Monumentalwerk *Escuela Música* detaillierte Hinweise zum *Bau* der spanischen Harfen mitsamt genauen Größen-Angaben in den entsprechenden Proportionen, ferner Details zu ihrer Stimmung und Handhabung sowie vereinzelte Hinweise über ihren praktischen Gebrauch als Continuo-Instrument.[2]

Das Instrument

Die *arpa de dos órdenes*, die Harfe mit zwei gekreuzten Saitenreihen,[3] bestand aus einer gedrechselten Vorderstange, einem Korpus aus sieben Spänen und einer längsgemaserten, mit Einlegearbeiten und/oder Pergamentrosetten versehenen Weichholzdecke.

[1] Siehe dazu die Artikel von Cristina Bordas: „Die spanische *arpa de dos órdenes*", in: Heidrun Rosenzweig (Hg.), *Historische Harfen, Beiträge zur Theorie und Praxis historischer Harfen*, Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Basel, 1991; dies.: „The double harp in Spain from the 16th to the 18th centuries", in: *Early Music* 15 (1987) 148–63; dies.: „Harp Builders in Madrid (1578–1700)", in: Martin van Schaik (Hg.), *Aspects of the Historical Harp, Proceedings of the International Historical Harp Symposium*, Utrecht 1992.

[2] Diego Fernández de Huete, *Compendio numeroso de zifras armonicas, con theorica, y practica, para harpa de una orden, de dos ordenes, y de organo*, Madrid, 1702, (primera parte), 1704 (segunda parte), Madrid, Biblioteca Nacional R/9749 und R/9750; Faksimile-Ausgabe von: Maria Rosa Calvo-Manzano, Editorial Alpuerto, 1992. Pablo Nassarre, *Escuela Música según la práctica moderna, dividida en primera y segunda parte*, Zaragoza 1724, Faksimile-Ausgabe Institución Fernando el Católico, Zaragoza 1980.

[3] Die abgebildete Harfe hat folgende Maße: Höhe der Säule: 153,5 cm; Resonanzdecke: 132 cm; obere Breite: 11 cm; untere Breite 50 cm; Halslänge: 58 cm; 29 diatonische, 18 chromatische Saiten; Umfang: vier Oktaven (C–c'''); Resonanzkörper mit sieben Spänen aus Nußbaumholz (ebenso wie Hals); einfach gedrechselte Vorderstange; längsgemaserte Resonanzdecke aus Fichte mit sieben Schallöffnungen (teilweise nachträglich verschlossen); Zusammenstellung von Cristina Bordas in *Las Edades del Hombre, La música en las iglesias de Castilla y Leon*, Ausstellungskatalog, Valladolid 1991, 32.

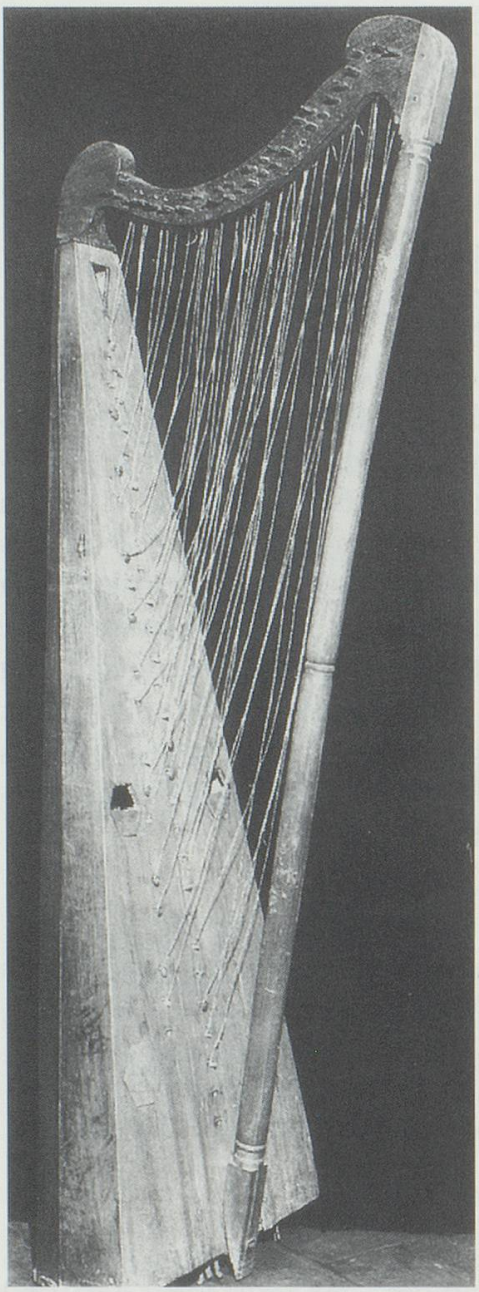


Abb.1: Arpa de dos órdenes, anonym, um 1700. Aus dem Kloster von Asunción-Clarisas, Castil de Lences (Burgos).

Den Umfang der diatonischen Saiten gibt Fernández de Huete 1702 mit 29 diatonischen (C–c‴) und 18 chromatischen (Fis–b″) Saiten an, bemerkt aber dazu, daß es auch Harfen mit weniger Saiten gibt.[4] Nach Angaben von Nassarre wurde der Umfang gelegentlich nach oben oder unten um einen Ton erweitert.[5]

Die beiden Saitenreihen sind gekreuzt. Gespielt wird im oberen Drittel, möglichst nahe am Kreuzungspunkt, an dem die Halbtöne zwar gut erreicht werden können, der Abstand zwischen den Saiten jedoch sehr gering ist. Einzelne Halbtöne werden – durch Anheben der linken Hand nach oben oder der rechten Hand nach unten – gespielt, da hier die zweite Reihe mit den chromatischen Saiten bequem zugänglich ist. Man benutzt Daumen, Zeigefinger und Mittelfinger jeder Hand, so daß bis zu sechsstimmiges Spiel möglich wird.

Der Vorteil der zweireihigen Harfe bestand darin, daß auf ihr leichter Halbtöne erzeugt werden konnten, als dies auf der einreihigen, diatonischen Harfe mit ihren modulatorischen Begrenzungen möglich war. Der Dichter Lope de Vega schrieb in seinem 1632 in Madrid entstandenen Werk *Dorotea*: „Die zwei Reihen machen die Versetzungszeichen leichter." Trotz dieses offensichtlichen Vorzugs darf nicht davon ausgegangen werden, daß die verschiedenen Tonarten ebenso bequem und leicht wie auf einem Tasteninstrument erreichbar sind. Theoretisch lassen sich zwar alle Tonarten und Akkordverbindungen spielen, in der Praxis ist es jedoch nicht immer bequem realisierbar.

[4] Fernandez de Huete, f.1. Der Umfang der Instrumente erhöhte sich gegen Ende des 17. Jahrhunderts von 27 auf 29 diatonische Saiten und von 18 auf 19 chromatische Saiten. Siehe: Cristina Bordas, „Die spanische *arpa de dos órdenes*", op. cit., 41.

[5] Nassarre, Buch 3, Kapitel 18, 331.

Die arpa de dos órdenes *als Begleitinstrument*

Der vermehrte Gebrauch der zweireihigen Harfen fällt in die Anfangsjahre des 17. Jahrhunderts. Die Harfe resp. das Cembalo wurden zunächst eingesetzt, um an bestimmten Festtagen wie der Karwoche, Weihnachten oder Ostern zumeist *Villancicos,* geistliche und weltliche spanische Lieder, zu begleiten. In diesen besonderen Zeiten mußte die Orgel in den Kirchen ganz schweigen.

Allmählich entwickelte sich die Harfe zu einem festen Bestandteil des kirchlichen instrumentalen Ensembles. Häufig waren es Harfenisten, die meist auch das Amt des zweiten Organisten zu verrichten hatten, die als Kirchenmusiker angestellt wurden. Aus den Kirchen von Madrid, Toledo, Valencia, Badajoz, Zaragossa und Lissabon sind vom Ende des 17. Jahrhunderts bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts viele Harfenisten namentlich bekannt. Auch an der Madrider königlichen Hofkapelle waren Harfenisten von Rang angestellt. Aus dem Jahre 1633 sind hier die Namen von nicht weniger als vier Harfenisten überliefert.[6]

Die Harfe als Continuo-Instrument war in Spanien in geistlicher – und auch weltlicher – Musik ein vielgespieltes Instrument; sie schien sogar unentbehrlich, was man erst erkannte, als sie schon nicht mehr eingesetzt wurde. Gregorio Portero, Kapellmeister an der Kathedrale von Granada, schreibt in einem an das Domkapitel gerichteten Dokument von 1742 von der „großen Notwendigkeit einer Generalbaß-Begleitung in der Kirche. Denn seitdem die Harfe aus bestimmten Gründen ausgestorben ist, erfährt man eine große, unerträgliche Disharmonie in der Musik, da sich die Stimmen ohne eine kraftvolle, sie tragende Begleitung nicht mehr fest im Rhythmus halten können."[7] Die wichtigste Funktion der Harfe scheint demgemäß in der Wahrung der Intonation und des Rhythmus gelegen zu haben. Von Vorteil war im übrigen sicherlich auch die Tatsache, daß sie leicht zu transportieren war und so auf unkomplizierte Weise neben den Solisten plaziert werden konnte.

[6] Juan Hidalgo, Lope Machado, Juan de Braza und Bartolomeo Giobernardi, zitiert aus: Macario Santiago Kastner, „Harfe und Harfner in der Iberischen Musik des 17. Jahrhunderts", in: *Natalicia Musicologica Knud Jeppesen,* Kopenhagen 1962. Von ungefähr 1702–1709 wirkt auch der Harfenist Juan de Nabas, der sowohl Joseph de Torres als auch Diego Fernández de Huete für ihre jeweiligen Bücher die Druckgenehmigung erteilt.

[7] „La gran necesidad que hay de acompañamiento general en la capilla, pues desde V.S., por sus justos motivos, extinguió las arpas, se experimenta una grande e intolerable inarmonía en la música, no pudiendo las voces mantenerse firmes y constantes sin acompañamiento robusto que las sujete". Zitiert aus einem unveröffentlichten Artikel von Cristina Bordas, sowie einem Artikel aus *The Musical Times* von 1972, 353ff, zitiert in: Francisco Vallls, *Missa Scala Aretina,* Herausgegeben von José López-Calo, Novello, 1975, Vorwort.

Harfencontinuo in Pablo Nassarres Escuela música

In den frühesten spanischen Continuo-Traktaten wird die Harfe neben der Orgel, dem Cembalo oder der Gitarre zwar erwähnt, auf ihre spieltechnischen Besonderheiten wird jedoch nicht eingegangen.[8] Das ändert sich erst mit Pablo Nassarres *Escuele música*, der man einige harfenspezifische Details entnehmen kann.

[8] Die ersten auf spanisch verfassten Continuo-Traktate sind: Pedro Cerone, *El Melopeo y Maestro*, Neapel 1613. Obwohl Cerone Italiener war und *El Melopeo* in Neapel erschien, wurde das Werk auf spanisch gedruckt und erlangte in Spanien beträchtlichen Einfluß.

Nach den Angaben von Joseph Torres hat auch der Organist, Harfenist, Komponist und Geiger der Madrider Hofkapelle, Juan del Vado, ein Manuskript mit Regeln zum Begleiten, *Reglas de acompañar*, verfaßt. Bis heute ist es jedoch verschollen.

Die früheste bekannte Erklärung des *bajo cifrado* befindet sich in dem umfangreichen Werk *El Porqve de la Mvsica* von Andrés Lorente, Alcalá de Henares 1672. Zwei Jahre später, 1674, erscheint die erste Auflage von *Instrucción de música sobre la guitarra española, y metodo de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza ... con un breve tratado para acompañar con perfeción sobre la parte muy essencial para Guitarra, Arpa, y Organo, resumido en doze reglas, y exemplos los mas principales de Contrapunto, y Composición.*

Der Verfasser ist der aus einem Dorf bei Zaragossa stammende Gitarrist Gaspar Sanz. In dem bekanntesten und umfangreichsten Traktat über das Spiel auf der Barockgitarre befindet sich auch eine 13 Seiten starke Abhandlung zum Continuo-Spiel für Orgel, Harfe und Gitarre: *Documentos y advertencias generales para acompagnar sobre la parte con la guitarra, arpa, organo, o qualqier otro instrumento.* Dieses Werk war so beliebt, daß es 1697 bereits zum 8. Mal neu aufgelegt wurde. Sanz hat nach eigenen Angaben sowohl mit den besten Kapellmeistern Spaniens und Italiens studiert (u.a. auch bei Lelio Colista, der wiederum einige Paradigmata auch mit Harfenbegleitung in Athanasius Kircher's *Musurgia Universalis* abgedruckt hat). Es soll besonders dazu dienen, die italienischen, chromatischen Sonaten der Violinen begleiten zu lernen, ohne daß man ein Komponist ist (Vorwort fol. 6v, 7r). In der Aufzählung der Instrumente, für die er diesen Continuo-Traktat schrieb, nennt er die Gitarre an erster Stelle. Die Aussetzungen sind in Gitarrentabulatur, meistens dreistimmig, gesetzt, Organisten und Harfenisten sollen die gleichen Regeln auf ihre Instrumente übertragen.

Joseph de Torres y Martínez Bravo, *Reglas generales de acompañar en organo, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, o un baxo en Canto figurado*, Madrid 1702, Faksimile Ausgabe bei Arte Tripharia, Madrid 1983. Dies ist der umfassendste spanische Traktat zum Continuo-Spiel. Torres, Komponist, Herausgeber von Musikwerken und 1. Organist an der königlichen Hofkapelle, hat das Buch in drei Teile gegliedert. Im ersten werden die Fundamente gelehrt, der zweite beschäftigt sich mit dem Begleiten von Konsonanzen, während der dritte Teil die Dissonanzbehandlung lehrt. Es ist den *aficionadas*, den Musikliebhabern und jenen, vor allem in Klöstern lebenden Menschen gewidmet, welche keine Möglichkeit haben, mit einem Lehrer zu studieren. Torres beruft sich auf Cerone, Kircher, Correa de Arauxo, Nassarre, Lorente und Lorenzo Penna, *Il primi albori musicali.* In der Ausgabe von 1736 bezieht er sich auf Gasparini (1708). Sébastian de Brossards *Dictionnaire de musique* und fügt ein Kapitel über das Begleiten im italienischen Spiel hinzu. Leider wird dem Begleiten auf der Harfe kein eigenes Kapitel gewidmet.

ESCVELA MVSICA,

SEGVN LA PRACTICA MODERNA,

DIVIDIDA EN PRIMERA, Y SEGVNDA PARTE.

ESTA PRIMERA CONTIENE QVATRO LIBROS,

EL PRIMERO

TRATA DEL SONIDO ARMONICO DE SVS diviſiones, y de ſus efectos.

EL SEGVNDO,

DEL CANTO LLANO, DE SV VSO EN LA Igleſia, y del provecho eſpiritual que produce.

EL TERCERO,

DEL CANTO DE ORGANO, Y DEL FIN, PORQVE ſe introduxo en la Igleſia, con otras advertencias neceſſarias.

EL QVARTO,

DE LAS PROPORCIONES QVE SE CONTRAEN DE ſonido à ſonido; de las que ha de llevar cada Inſtrumento Muſico; y las obſervancias, que han de tener los Artifices de ellos.

SV AVTOR

EL PADRE Fr. PABLO NASSARRE,

Organiſta del Real Convento de San Franciſco de Zaragoza.

Y LO DEDICA SV PRELADO

AL ILVSTRISSIMO SEñOR

D. MANVEL PEREZ DE ARACIEL,

Y RADA, ARZOBISPO DE ZARAGOZA,

del Conſejo de ſu Mageſtad, &c.

Abbildung 2: Titelbild des ersten Bandes der Escuela Música (1724).

Der Franziskanermönch Pablo Nassarre (ca. 1655–1730) wirkte als Theoretiker, Komponist und Organist im Kloster San Francisco in Zaragossa. Seine wichtigsten Werke sind: *Fragmentos musicos* (2. Ausgabe von Joseph de Torres 1700 herausgegeben) und *Escuela Música* (1723/24), nach eigenen Angaben ein Werk, das in 50jähriger Arbeit entstanden ist.

Das zweibändige Werk besteht – auf ca.1000 Seiten – aus je vier Büchern, die in 20 Kapitel eingeteilt sind. Nassarre schreibt darin über die Definition und die Wirkungen der Musik, über den Choral und über Rhythmus und Modi der polyphonen Musik. Er gibt ferner ausführliche Beschreibungen der Musikinstrumente und ihres Baues mit den erforderlichen Maßen und Proportionen, und er behandelt Kontrapunktik, freie Komposition, Aufführungspraxis (besonders Verzierungen) und die Aktivitäten eines Kirchenmusikers. Nassarre hält sich hierbei an die konservative spanische Musiktradition und hat mit dieser Haltung große Autorität unter späteren spanischen Theoretikern.[9] So bezeichnet Lothar Siemens Hernandez, der Herausgeber der Faksimile-Ausgabe, die *Escuela Música* als „die beste und umfangreichste theoretische Abhandlung, die existiert, um die [spanische] Aufführungspraxis des 17. Jahrhunderts verstehen zu können." [10]

In Nassarres Werk finden sich neben wichtigen Hinweisen zum Bau der *arpa de dos órdenes* Angaben zur Saitenzahl, zum Spielen in allen Tonarten sowie zum Generalbaßspiel auf Harfe und Orgel, wobei der Autor sich auch auf Torres *Reglas generales de acompañar* bezieht. Über den Gebrauch der Harfe schreibt er im Band 1, 4. Buch, Kapitel XV:

> Die Harfe ist unter den Saiteninstrumenten dasjenige, welches die erste Stelle einnimmt, einmal durch ihre Größe, zum zweiten durch ihre durchdringende Resonanz. Mit diesen beiden Eigenschaften übertrifft sie alle übrigen Saiteninstrumente, die zur heutigen Zeit in Gebrauch sind [...]. Man kann auf ihr sechs Stimmen gleichzeitig erklingen lassen. [...] Sie hat mehr Resonanz als jedes andere Instrument; deshalb begleiten sich die Kapellmeister, um den Stimmen mehr Resonanz zu verleihen, mit der Harfe.[11]

Auch im dritten Buch des ersten Bandes widmet er sich in den Kapiteln 18–19 unter den Überschriften „Wie man auf Harfe und Cembalo jeden Modus zwölfmal verschieden transponieren kann", „Wozu das Transponieren gut ist", „Über die verschiedenen Modi" und „Die Art, die Harfe zu stim-

[9] Artikel Nassarre von Almonte Howell, *New Grove's Dictionary of music and musicians*, Bd. 13, 43f.

[10] Vorwort der Facsimile-Ausgabe, ohne Seitenangabe.

[11] Band 1, 4. Buch, Kapitel XV, 458–465: „De las Proporciones que deven observar los Artifices en las fabricas de los Instrumentos Arpa, Vihuela, Guitarras, y todo Instrumento de Arco" „Über die Proportionen welche die Instrumentenbauer von Harfe, Vihuela, Gitarre, und alle Streichinstrumente beachten müssen." „Es el Arpa entro los Instrumentos de cuerdas de nervio, el que deve tener el primer lugar, yà por su ampliacion, y yà por su gran resonancia; pues en uno, y otro excede à todos los demàs Instrumentos de cuerda de las de su materia, de quantos se practican en este tiempo...", f. 458.

men“ ausführlich der Harfe.[12] Zum Unterricht äußert er sich folgendermaßen:

> Für Lehrer, welche das Zupfinstrumentenspiel (Harfe, Vihuela, Archilaud) unterrichten, ist es wichtig, daß sie aufpassen, wie eine Saite gezupft wird. Man muß mit dem Nägeln zupfen, damit der Klang klar ist. Von Anfang an ist es auch wichtig, im Takt zu spielen, damit sich keine schlechten Gewohnheiten festsetzen.[13]

Die Überschrift für das 20. Kapitel lautet: „Die wichtigsten Regeln zum Begleiten auf der Orgel und Harfe für diejenigen, die keine Komponisten sind.“[14] Ebenso wie Gaspar Sanz und Torres richtet sich Nassarre hier speziell an die *aficionados*, die Musikliebhaber. Hier der Inhalt in einer Zusammenfassung:

Es gibt vier Stimmlagen in der Musik: Sopran, Alt oder Contralto, Tenor und Baß. Die Stimmenzahl kann zwar variieren, die tiefste Stimme aber, die den Baß repräsentiert, darf nie fehlen. Aus Intonationsschwierigkeiten, die bei gesungenem Baß entstanden sind, erwuchs die Praxis, die Singstimmen mit Instrumenten begleiten zu lassen. Mit dem konstant erklingenden Ton des Musikinstrumentes wird die Stimme, die den Baß ausführt, vereint, um falsches Intonieren zu vermeiden. Die tiefste Stimme muß vom Begleitinstrument mitgespielt werden. Es gibt verschiedene Instrumente, wie die Streichinstrumente, Fagotte etc. („Ornamentinstrumente“), mit denen nur die aufgeschriebene (Melodie-)Stimme gespielt wird. Andere Instrumente, wie die Orgel, Harfe, Theorbe, Lira, Archilaud etc. („Fundamentinstrumente“), spielen nicht nur die aufgeschriebene Stimme, sondern auch die anderen Stimmen, die der Komposition hinzuzufügen sind.

Die „Ornamentinstrumente“ dürfen nicht allein begleiten, da sie sonst die Stimmen überdecken. Orgel, Harfe und die anderen Fundamentinstrumente sind am geeignetsten, die anderen Stimmen mitzuspielen. Man hört so die vier Stimmen, und alle Sänger sind sicherer in der Tonart.

Es gibt immer mehr Sänger als Instrumente. Beim Begleiten von nur einem Sänger muß Sorge getragen werden, daß man sowohl die Melodie als auch den Text gut versteht. Instrumente wie Harfe, Archilaud und Lira können lauter oder leiser spielen, Orgel und Cembalo müssen je nachdem mit mehr oder weniger Stimmen spielen.

[12] Band I, 3. Buch, Kapitel XVIII, 331–41: „De como en los Instrumentos del Arpa, y Clavicordio se puede transportar cada tono por doze partes“. Band I, 3. Buch, Kapitel XIX, 341–353 „Del Provecho, y utilidad, que sirve en el Arpa la transportación de los tonos, de los modos que se figura la musica para ella, y del modo de templarla.“

[13] „Los maestros que enseñan à pulsar los Instrumentos de cuerda, [...].Que el herir ha de ser con la uña, para que el sonido sea claro. Importa tambien, que desde los principios se cuyde mucho el que toquen à compàs, para que no adquieran mal habito en el ayre, porque despues es dificultoso el reducirle.“

[14] Band I, Kapitel XX, 353–359: „En que se dan las reglas mas principales para acompañar en el Organo, y Arpa, para los que no son Compositores.“

Es ist wichtig, den an Hand des Schlüssels die jeweilige Tonart zu erkennen und zu wissen, ob transponiert werden muß. Der C-Schlüssel und der F-Schlüssel auf der dritten Linie werden jeweils eine Quarte tiefer transponiert.

Springt der Baß eine Quinte abwärts oder eine Quarte aufwärts, muß dieser Akkord immer in einer Dur-Tonart stehen, außer es ist ein 3♭ (kleine Terz) verzeichnet. Steigt der Baß (im langsamen Tempo) einen Ton abwärts, muß man statt der Quinte die große Sexte spielen. 6♭ bedeutet kleine Sexte, 5 die Quinte anstatt Sexte. Manchmal muß man, wenn der Baß einen Ton abwärts (also sol–fa) steigt, eine Dur- zur Moll-Terz machen. Man erniedrigt die große Terz, außer wenn ausdrücklich ein Kreuz (3♯) darüber steht. Springt der Baß eine kleine Terz aufwärts (re–fa oder mi–sol), dann verwendet man statt der Quinte die kleine Sexte. Der Begleiter muß auch dissonante Vorhalte, ligaduras, über dem Baß machen können.

Was verbotene Quinten-/Oktavparallelen betrifft, so brauchen sich diejenige, die keine Komponisten sind, darum nicht zu kümmern; sie müssen sich nur um einen guten Klang, *buena sonoridad*, bemühen.

Man kann vollstimmiger spielen und fünf- oder sechsstimmig aussetzen; wenn der Baß diminuiert, kann man mit der anderen Stimme in Dezimen dazu spielen und so Oktav- oder Quintparallelen vermeiden.

Gibt es im Baß einen erhöhten Ton oder einen natürlichen Halbton (mi–fa), spielt man eine Sexte oder Dezime darüber, nie eine Oktave oder Quinte. Ist ein Kreuz vorgezeichnet, das nicht spielbar ist, spielt man die Begleitung eine Terz tiefer und hier immer den Akkord in Grundstellung; im Falle eines unspielbaren b spielt man eine Terz höher, aber in Sextakkord-Stellung.

Das Gehör muß sich, um sicher begleiten zu können, nach den Konsonanzen richten und auf die Singstimme(n) hören. Der Begleiter soll eine Stimme auch ohne ausgeschriebene Begleitung spielen können. Dazu muß er nach dem Gehör die bestgeeigneten Konsonanzen wählen und die Kadenztechnik beherrschen. Es kommt vor, daß der Begleiter eine einzelne Singstimme begleiten muß, ohne eine Baßstimme vor sich zu haben. Der Baß muß dann aus Tönen bestehen, die in der Singstimme nicht vorkommen. In diesem Fall ist die Begleitung häufig nur dreistimmig.

Manchmal reißt während des Begleitens eine Baßsaite. Man spielt dann eine Oktave höher oder tiefer. Manche Harfen verfügen – wie normalerweise auch die Orgel – über kein tiefes Fis und Gis. Man spielt diese Töne deshalb eine Oktave höher.

Mit der Ausführung dieser Grundsätze sind für Nassarre die wichtigsten Voraussetzung für eine Begleitung auf der Harfe oder der Orgel gegeben. Im 2. Band erfährt man darüber hinaus, wie die Prüfung eines Harfenisten auszusehen hat:[15]

[15] Im 2. Band, 4. Buch, Kapitel XX, Seite 492/493.

In den Kirchen und Kathedralen wird die Harfe häufig gebraucht; es gibt Musik speziell für dieses Instrument. Für die Zulassung zum Examen, wie es gewöhnlich durchgeführt wird, gelten folgende Regeln: In zwei Fertigkeiten – im Solospiel und im Begleiten – müssen die Harfenisten besonders bewandert sein, und auf das Vorhandensein dieser Fertigkeiten haben die Prüfer speziell zu achten: Erstens, wie gut man das Instrument spielt, und zweitens, wie gut man es begleitet. Um die Spielerfahrung herauszufinden, sollen die Kandidaten einige Musikstücke, seien sie einstudiert oder vom Blatt gespielt, vortragen. Man kann hier die Gewandtheit der Hände, die *soltura de las manos*, beurteilen.

Die Prüflinge müssen in allen Tonarten spielen, damit nachprüfbar ist, ob sie sich an jede Tonart erinnern [Das bezieht sich auf die *arpa de dos órdenes*]. Man muß sie fragen, welche Saiten der zweiten Reihe [chromatische Töne] man für die Tonleiter braucht; denn es gibt einige Tonarten, welche keine Töne aus der zweiten Reihe brauchen. [...]

Ferner müssen die Kandidaten besonders sorgfältig im Begleiten geprüft werden. Man muß aufpassen, daß sie die Stimmen richtig begleitet, so wie es jemand tun kann, ohne daß er Komponist ist, [...]. Man muß auch fragen, ob die Ziffern, welche man über die Begleitung setzt – Terzen, große und kleine Sexten, Quarten und Septimen usw. – bekannt sind.

Ein Harfenist muß auch gut im Transponieren um einen Ton tiefer oder höher sein, weil es oft benötigt wird. Das ist alles, was man prüfen muß, und es sollen diejenigen vorgezogen werden, die die größte Geschicklichkeit im Begleiten haben, auch wenn sie schlechter als andere im Solospiel sind.

Das Begleiten auf der Harfe wurde demnach höher eingeschätzt als das Solo-Spiel!

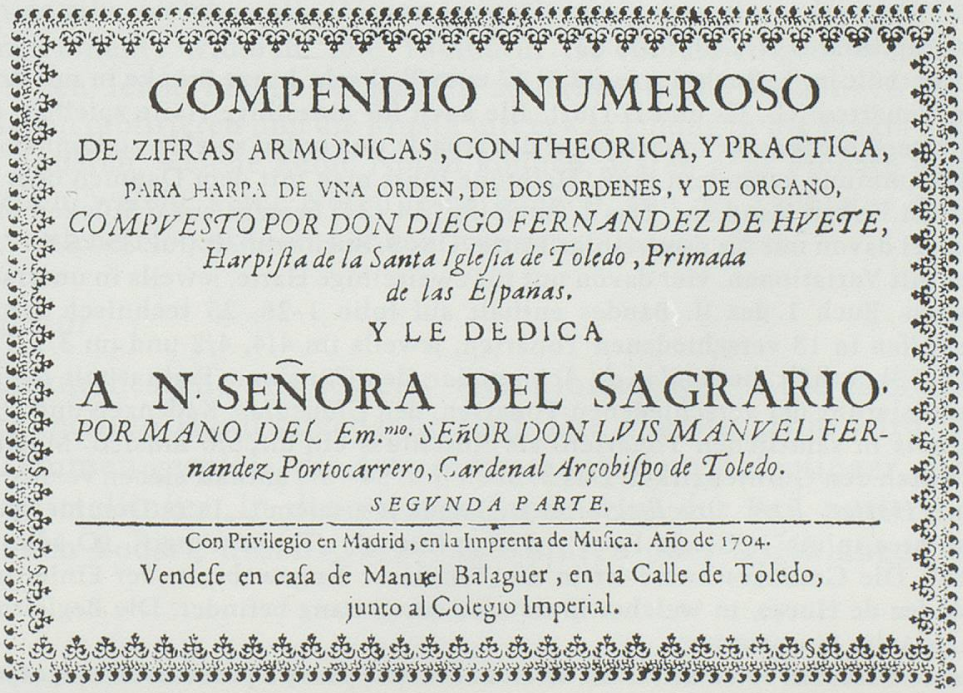

COMPENDIO NUMEROSO
DE ZIFRAS ARMONICAS, CON THEORICA, Y PRACTICA,
PARA HARPA DE VNA ORDEN, DE DOS ORDENES, Y DE ORGANO,
COMPVESTO POR DON DIEGO FERNANDEZ DE HVETE,
Harpiſta de la Santa Igleſia de Toledo, Primada
de las Eſpañas.
Y LE DEDICA
A N. SEÑORA DEL SAGRARIO.
POR MANO DEL Em.mo. SEÑOR DON LVIS MANVEL FERnandez Portocarrero, Cardenal Arçobiſpo de Toledo.
SEGVNDA PARTE.
Con Privilegio en Madrid, en la Imprenta de Muſica. Año de 1704.
Vendeſe en caſa de Manuel Balaguer, en la Calle de Toledo,
junto al Colegio Imperial.

Abbildung 3: Titelbild Compendio numeroso, segunda parte, 1704.

Diego Fernández de Huete und die Reglas de Acompañar (1704)

Zwei Jahre nach Joseph Torres' *Reglas Generales de Acompañar* und fast 20 Jahre vor Nassarres *Escuela Música* erscheint das wohl umfassendste Werk, welches je für die spanische Harfe gedruckt wurde: *Compendio numeroso de zifras armonicas con theorica, y practica, para harpa de una orden, de dos órdenes, y de organo* (Band 1, Madrid 1702 und Band 2, Madrid 1704; ein erwähnter dritter Band mit weltlichen Liedern ist bis heute verschollen). Der Autor ist Diego Fernández de Huete, seit 1681 Harfenist an der Kathedrale zu Toledo bezeugt.[16]

Die *Reglas de Acompañar* befinden sich im 2. Buch des 2. Bandes von 1704.[17] Wir haben es hier mit der bisher einzigen ausführlichen Quelle zum Continuospiel zu tun, das aus dem Blickwinkel des Harfenisten und den spezifischen Möglichkeiten der Harfe dargestellt wird. Fernández de Huete schreibt sein *Compendio numeroso* durchgängig in Harfentabulatur, einer Tabulatur, die mit *dem* Unterschied der der schon von Cabezón verwandten Tabulatur für Tasteninstrumente entspricht, daß sie mit Fingersätzen für die Harfe versehen ist. Im Vorwort zum 1. Band, *prologo al lector,* sagt Huete, das wenige, was er wisse – er hat sich 30 Jahre lang mit dem Harfenspiel beschäftigt – habe er von den besten Lehrern Spaniens. Es gebe kein einziges Stück, das er nicht verschiedene Male selbst geübt habe.[18] Das von Fernández de Huete bevorzugte Instrument ist die *arpa de dos órdenes*, und dies „wegen ihres Klanges und der Vollständigkeit, in der sie

[16] Actas Capitulares Nr. 40, folio 53v.

[17] Teil 1 enthält im 1. Buch (Intro-fol.3) 27 zum Teil sehr kurze Stücke in nur drei verschiedenen Tonarten (G-, C- und D-Dur), alle auch für einreihige Harfe spielbar, wobei man, um die verschiedenene Tonarten auf der arpa de una orden spielen zu können, jeweils die Grundstimmung verändern muß. Halbtöne führt man mit dem Daumen oder dem Zeigefinger der linken Hand aus. Das 2. Buch (fol. 14–34) besteht aus 6 Stücken mit Variationen, zwei davon nur für zweireihige Harfe. Das 3. Buch enthält (fol. 35–53) 17 *Canciones*, Lieder mit Variationen, vier davon nur für zweireihige Harfe, jeweils in unterschiedlichen Tonarten. Buch 1 des II. Bandes enthält auf folio 1–26, 25 technisch anspruchsvolle *Passacallen* in 13 verschiedenen Tonarten, jeweils im 4/4, 4/2 und im 3/2 Takt. Buch 2 (fol 27–53) enthält die *Reglas de Acompañar*, den Continuo-Traktat mit *Diapason*, Ausharmonisierung der verschiedenen Tonarten, den *Clausulas*, Kadenzen und Dissonanzen, *Ligaduras* in sämtlichen Tonarten; als Abschluss ein *circulo musico*, Modulationen in Moll durch den Quintenzirkel. Das 3. Buch (fol. 54–67) enthält sieben *versos, Kirchenlieder mit Harfen- bzw. Orgelbegleitung*: „Lauda Jerusalem", „In te Domine speravi", „Cor mundi crea in me", „Gloria Patri", „Pange lingua", „Tantum ergo", „O admirable sacramento". Die Gesangsstimme ist in die Tabulatur eingewebt; in der Einleitung schreibt Fernández de Huete, in welcher Linie sich der Gesang befindet. Die Begleitung liegt oft höher als die Singstimme.

[18] „[...] solo buscaràn estas Zifras los aficionados; [...] passo à prevenirte (Lector) que aviendo aprehendido lo poco que sè, de los mejores Maestros de España [...] Puedo dezirte, que no he apuntado Obra alguna, que no la aya practicado diversas vezes debaxo del compàs [...]"

mit sämtlichen Halbtönen ausgestattet ist und mit der sie allmählich den Gebrauch der einreihigen Harfen verbannt."[19]

Beide Bände des Compendio numeroso sind didaktisch geschickt aufgebaut. Fingersätze für die Harfe (p=Daumen, y=Zeigefinger, l=Mittelfinger) und Rhythmus (sowohl durch die Abstände zwischen den Ziffern, als auch in Notenwerten oberhalb der Tabulatur angegeben) werden sorgfältig notiert.

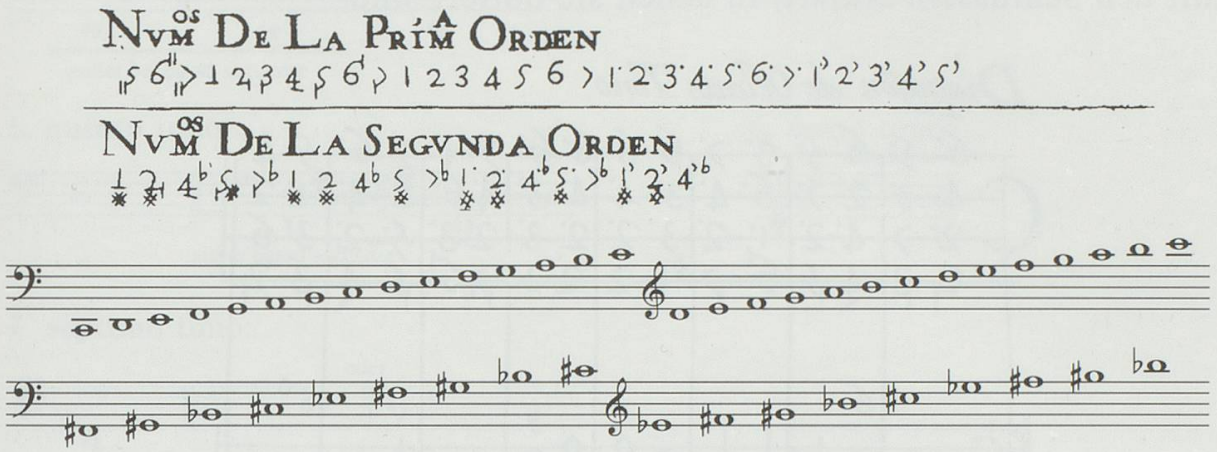


Abbildung 4: Die Ziffern der beiden Saitenreihe der *arpa de dos órdenes* bei Fernandez de Huete.

In einer Anmerkung erklärt Huete, warum er sein Buch in Tabulatur drukken ließ:

> Um meine Motive zu erklären, warum ich dieses Buch in Cifra, in Tabulatur und nicht in Notenschrift geschrieben habe: [...] Ich beobachte erstens, daß es nur wenige gibt, welche solfa [Noten lesen] lernen, aber viele, die sich dem Spiel eines Instruments widmen. Die Tabulatur ist für diejenigen, welche Noten lesen können, leicht und in kurzer Zeit zu lernen; durch sie können sie in acht Tagen davon profitieren und die Musik mit etwas Übung in die Praxis umsetzen. Für die Anderen, welche keine Noten können, wären acht Monate eine kurze Zeit. Denen, welche keine Noten lesen können, gibt die Tabulatur *etwas*; diejenigen, welche Noten lesen können, verstehen jedoch alles.[20]

Die Tabulatur

Die Tabulatur besteht aus jeweils vier Linien, wobei die drei obersten Linien der rechten Hand zugedacht sind. Die oberste Linie wird zumeist mit dem Daumen gespielt, die zweite Linie mit dem Zeigefinger, die dritte mit dem Mittelfinger. In der vierten Linie wird der Baß notiert. Dieser kann, je nach Bedarf, durch Oktaven, Quinten oder Dreiklängen ergänzt werden.

[19] „Lo sonoro, y perfecto del harpa de dos ordenes, va desterrando el uso de las que tienen una sola"; Vorwort zum 1. Teil, 1702.

[20] *Compendio numerosos*, Bd. II, f. 15, *advertencia*.

In der Einführung wird in sechs Regeln, gefolgt von einem Ratschlag und zwei Anmerkungen, das Wichtigste erklärt, was es über die Realisierung einer Harfen-Begleitung zu sagen gibt, ehe dann die in Tabulatur festgehaltenen Ausführungen folgen.

Während die ersten zwei Regeln sich damit beschäftigen, wo sich die Töne auf der Harfe befinden, führt die dritte Regel in die Lehre von den Tonarten resp. Modi ein. Die Tonartenanfänge werden im Zusammenhang mit den Schlüsseln erklärt, in denen sie notiert sind.[21]
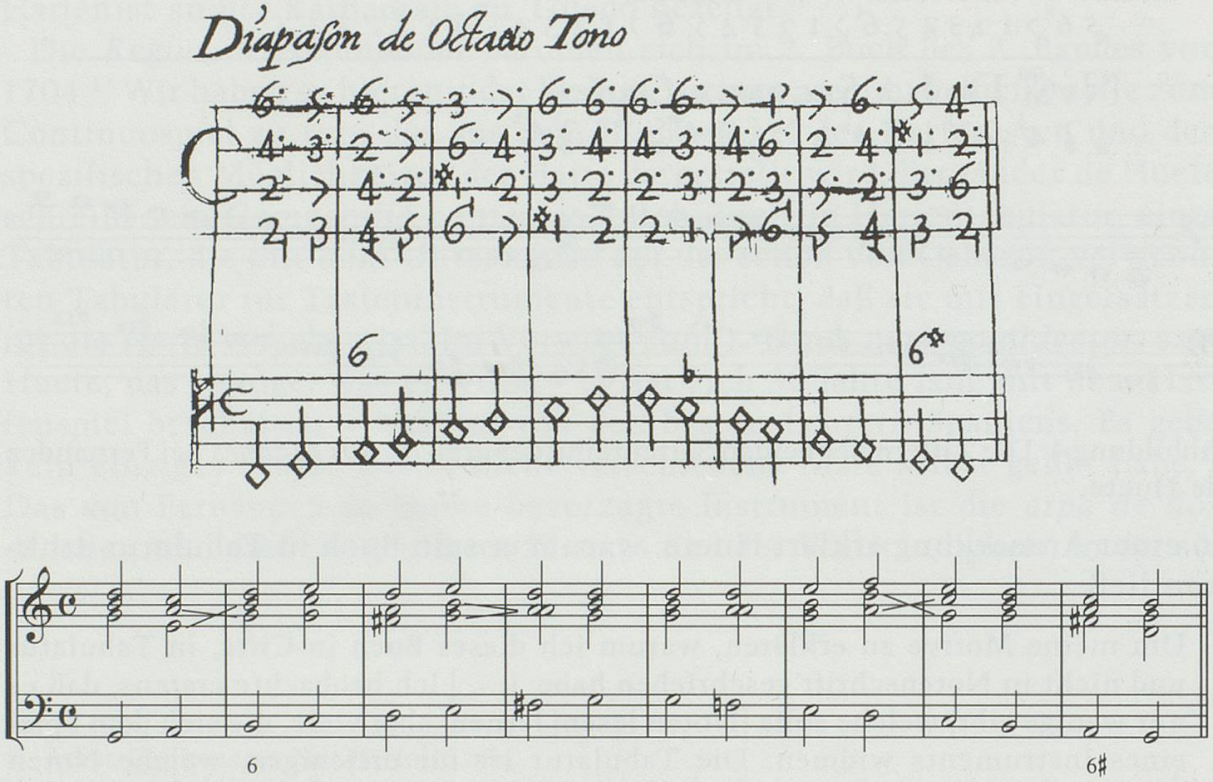


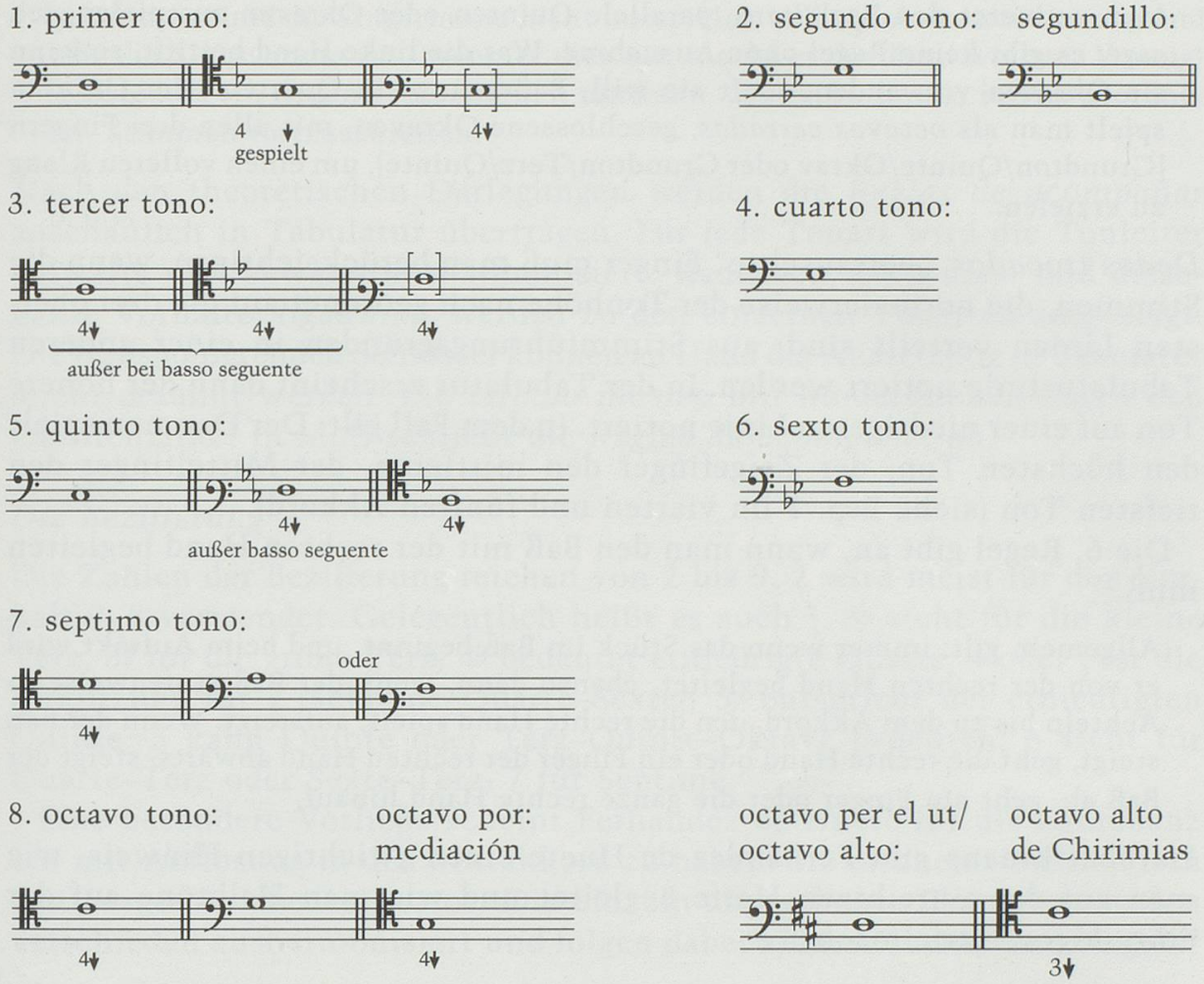
Abbildung 5: Beispiel eines in Tabulatur ausgeschriebenen bezifferten Basses aus den *Reglas de acompañar*. (x bedeutet Anfang resp. Ende einer Stimmkreuzung.)

Der Generalbaß wird in zwei verschiedenen Schlüsseln notiert: Im Baßschlüssel oder im F-Schlüssel, dem *clave natural*. Eine weitere Möglichkeit besteht darin, ihn im transponierenden C-Schlüssel, dem *clave transportada* zu setzen.[22] Ziel war es für die damaligen Musiker, die Werke in einem Schlüssel zu notieren, dem kein Kreuz vorangestellt werden mußte.[23] Die transponierenden Schlüssel, sowie die Namen der Tonarten lauten bei Fernandez de Huete folgendermaßen:

[21] Regla tercera: Para saber por donde se tocan las Claves, y conocen los tonos (folio 3–7).

[22] In spanischen Werken werden – im Gegensatz zu den italienischen Werken – Stücke im Tenorschlüssel, also dem C-Schlüssel auf der vierten Linie, immer eine Quart tiefer transponiert.

[23] Joseph de Torres, *Reglas Generales de Acompagñar*, Madrid 1702, f. 11.



Beispiel 1: (transponierende) Schlüssel und Tonarten bei Fernandez de Huete (1704).

Der 3., 7. und 8. Modus werden somit immer im C-Schlüssel notiert und eine Quarte tiefer transponiert.

Wie man Kadenzen und Schlußfloskeln anwendet, wird in der vierten Regel dargelegt. Danach gibt es drei Kadenzformen, die Sopran, die Tenor- und die Baß-Kadenz. Die Sopran-Kadenz, *clausula de Tiple*, verläuft in sol–fa–sol, und la–sol–la, macht also einen Ganztonschritt abwärts. Die Tenorkadenz lautet sol–la–sol, sie führt mithin einen Ganzton aufwärts. Die Baßkadenz – la–re oder re–sol – springt eine Quinte abwärts oder eine Quarte aufwärts. Dies verlangt eine große Terz auf dem la und dem re der Quinte, falls nicht ausdrücklich eine kleine Terz oder eine Quarte, Septime oder Sexte notiert ist. In diesem Fall setzt man den Akkord, der verlangt wird.

Um gute Stimmführung und Vollstimmigkeit geht es bei der fünften Regel:[24]

[24] Regla Quinta. Para Buena Ordenacion, y mas lleno de vozes (f8–10).

Man verbietet den Begleitern, parallele Quinten oder Oktaven zu spielen; ich sage, es gibt keine Regel ohne Ausnahme. Was die linke Hand betrifft, so kann sie Oktaven verwenden, sooft sie will; Baßsprünge in Quarten oder Quinten spielt man als *octavas cerradas,* geschlossene Oktaven, mit allen drei Fingern [Grundton/Quinte/Oktav oder Grundton/Terz/Quinte], um einen volleren Klang zu erzielen.

Dedos trocados, „vertauschte" Finger muß man berücksichtigen, wenn die Stimmen, die normalerweise der Tonhöhe nach geordnet auf die drei obersten Linien verteilt sind, aus Stimmführungsgründen in einer anderen Tabulaturlinie notiert werden. In der Tabulatur erscheint dann der höhere Ton auf einer niedrigeren Linie notiert. In dem Fall gilt: Der Daumen spielt den höchsten Ton, der Zeigefinger den mittleren, der Mittelfinger den tiefsten Ton (siehe Bsp. 1 im vierten und fünften Akkord).

Die 6. Regel gibt an, wann man den Baß mit der rechten Hand begleiten muß.[25]

Allgemein gilt: immer wenn das Stück im Baß beginnt, und beim Auftakt wird er von der rechten Hand begleitet, ebenso dann, wenn der Baß stufenweise in Achteln bis zu dem Akkord, den die rechte Hand spielt, aufsteigt. Wenn der Baß steigt, geht die rechte Hand oder ein Finger der rechten Hand abwärts; steigt der Baß ab, geht ein Finger oder die ganze rechte Hand hinauf.

Darüber hinaus gibt Fernández de Huete einen „wichtigen Hinweis, wie man auf der einreihigen Harfe begleitet und wie man Halbtöne auf der einreihigen Harfe macht:"[26]

Wird ein Halbton in einer der drei obersten Linien, also in einer Stimme der rechten Hand, benötigt, muß mit dem Daumen der linken Hand der Halbton abgegriffen werden; ist der zu verändernde Ton in der linken Hand, wird mit dem Daumen der linken Hand abgegriffen und mit dem Zeigefinger der selben Hand der Halbton gespielt.

Schließlich folgt eine „Anmerkungen für die, welche Kirchenlieder, *versos,* lernen wollen:"[27]

In einer der drei Linien der rechten Hand [im Inhaltsverzeichnis steht, in welcher] befindet sich die Stimme, die den Choral singt, ohne daß die Stimme in eine andere Linie springt; in der untersten Linie ist die Begleitung aufgezeichnet. Die anderen beiden Linien enthalten die Stimmen mit einigen Imitationen; aber keine Stimme springt in eine andere Tabulaturlinie. [...] Wenn der Organist

[25] Regla Sexta. Para saber en que ocasiones se ha de acompañar el baxo con la mano derecha (f.11).
[26] Aviso importante para acompañar en una orden (f.12).
[27] Advertencias para los que quieren aprehender versos (f.12f).

gewandt ist und die Singstimme nicht mitspielen will, spielt er dreistimmig und läßt die Singstimme aus; wenn er dies tut, macht er das Kunstvollste, Vorzüglichste was ein Organist-Komponist tun kann, das heißt, immer in vier geordneten Stimmen fortzuschreiten.

Nach den theoretischen Darlegungen werden die *Reglas de acompañar* anschaulich in Tabulatur übertragen. Für jede Tonart wird die Tonleiter aufwärts und abwärts ausharmonisiert. Kadenzen, *clausulas,* und dissonante Vorhalte, *ligaduras,* werden zu den einzelnen Tonarten aufgezeigt. Die transponierenden Schlüssel können an Hand der Aussetzung in Tabulatur leicht erkannt werden. Ein *circulo músico* mit Modulationen durch den Quintenzirkel in Moll schließt die *Reglas de acompañar* ab.

Die Bezifferung

Die Zahlen der Bezifferung reichen von 2 bis 9. 2 wird meist für den Vorhalt 9–8 verwendet. Gelegentlich heißt es auch $\frac{2}{4}$. 3♭ steht für die kleine Terz, 3♯ für die große Terz; 4♭ bedeutet erniedrigte Quarte, 4 oder $\frac{4}{2}$ ist die Abkürzung für $\frac{6}{4}$ (Sekunde–Quarte–Sexte); 5♭ entspricht der erniedrigten Quinte, 5 kann Quinte oder Terz–Quinte–Oktave bedeuten. 6 steht für Quarte–Terz oder Sexte–Terz; 7 für Septime.

Eine besondere Vorliebe scheint Fernandez de Huete für die Dissonanz 2/5 mit Auflösung in den Sextakkord zu haben. Sie erscheint mehrfach in den ausgeschriebenen *versos*. Die einzeln angegebenen Tonarten werden verschieden ausharmonisiert und folgen dabei keiner erkennbaren Regel.[28]

Zusammenfassend läßt sich zum Generalbaßspiel auf der Harfe in Spanien sagen: Die Harfe war vom 17. bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts ein unerläßliches Begleitinstrument, sowohl in weltlicher, als auch in geistlicher Musik. Sie ließ sich – im Gegensatz zur Orgel – leicht transportieren und war in erster Linie als Intonationshilfe und harmonisch-rhythmische Unterstützung der (Solo-) Sänger gedacht. Bei der Anstellung eines Harfenisten war sein Können in der Begleitpraktik wichtiger als sein Solospiel. Die Begleitung selbst war am vierstimmigen Satz orientiert. Das bedeutete praktisch, daß beim Begleiten von *versos* die Singstimme ausgelassen und nur dreistimmig begleitet wurde. Die Bässe durften je nach Belieben oktaviert werden. Es durfte auch vollstimmiger, aber nicht mehr als sechsstimmig auf der Harfe begleitet werden.

[28] So werden beispielsweise beim transponierten *1. tono* die dritte, vierte und fünfte Stufe aufwärts und die sechste, fünfte, dritte und zweite Stufe abwärts mit einem Sextakkord versehen, während der untransponierte *1. tono* nur auf der zweiten und sechsten Stufe

ANHANG: Ausgewählte Beispiele aus den Reglas de acompañar *von Diego Fernandez de Huete, 1704.*[29]
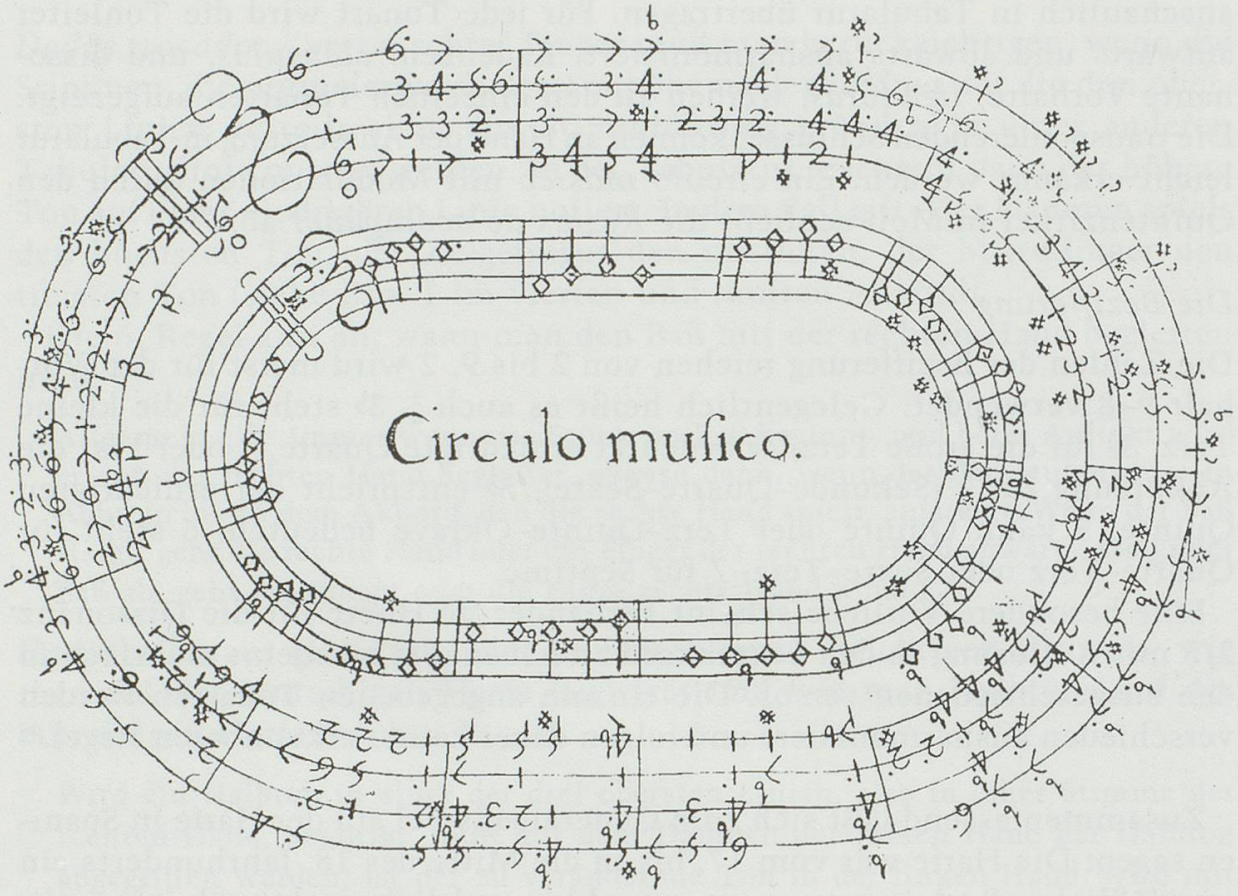
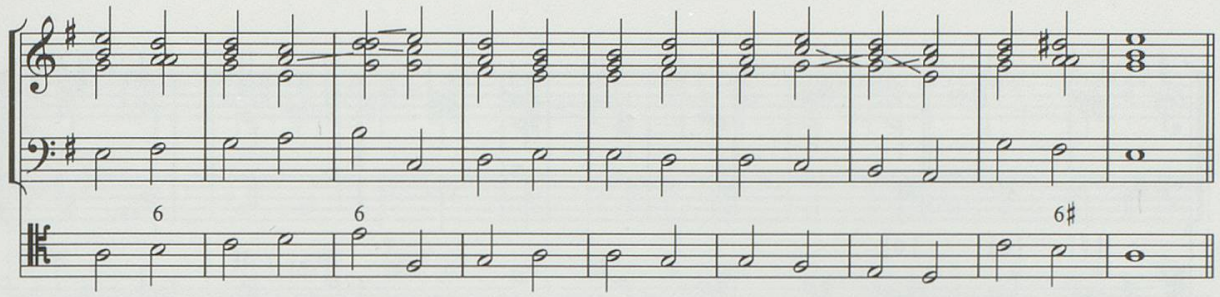


Abbildung 6: *Circulo musico* in Tabulatur .

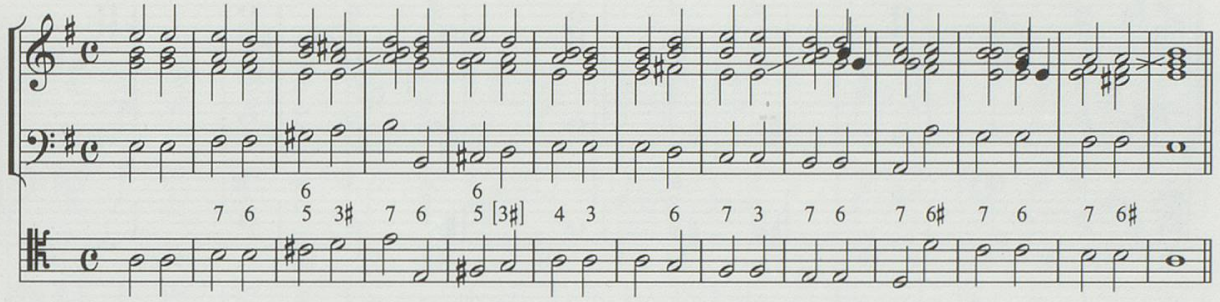
[29] Mein Dank gilt Mara Galassi, mit der ich zusammen das gesamte Werk von Diego Fernández de Huete transkribierte.

Die Übertragung der kompletten *Reglas de acompañar* ist über die Schola Cantorum Basiliensis zu beziehen.

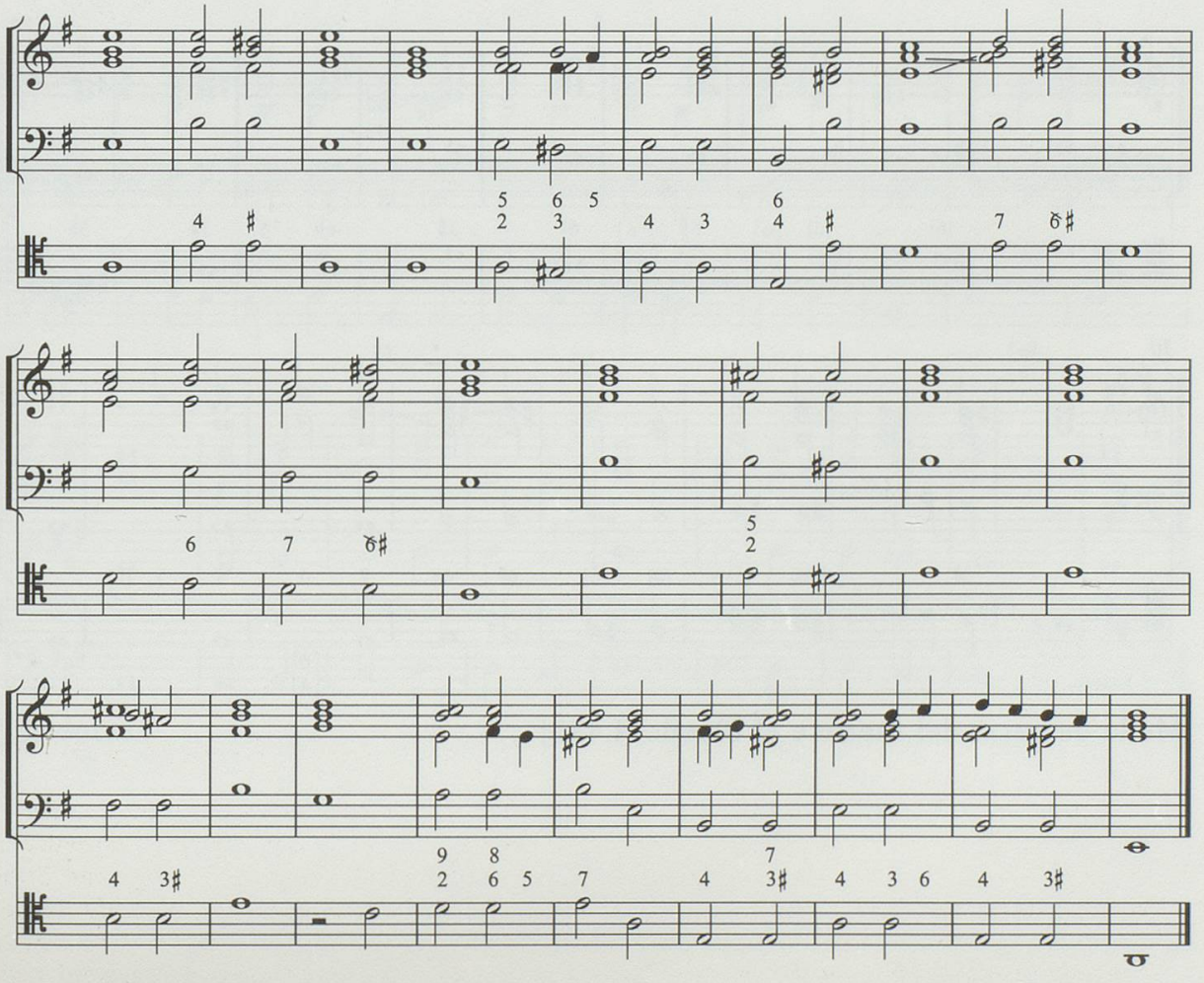
Einige Bemerkungen zur Transkription: Sowohl im Generalbaß als auch in der Tabulatur werden im Original nur die Halbtöne es, fis, gis, b, cis notiert; in der Übertragung wurden die der Tonart entsprechenden enharmonischen Vertreter verwendet. Anfang und Ende von Stimmkreuzungen, *dedos trocados*, wurden mit X bezeichnet. *Diapason de Tercer Tono*: Der im Tenorschlüssel notierte Baß ist in der Tabulatur eine Quarte tiefer notiert. Offensichtliche Schreibfehler wurden korrigiert. (*Circulo musico*: Takt 8, original f im Tenor; Takt 9 h im Baß; Takt 11 e im Baß der Tabulatur).
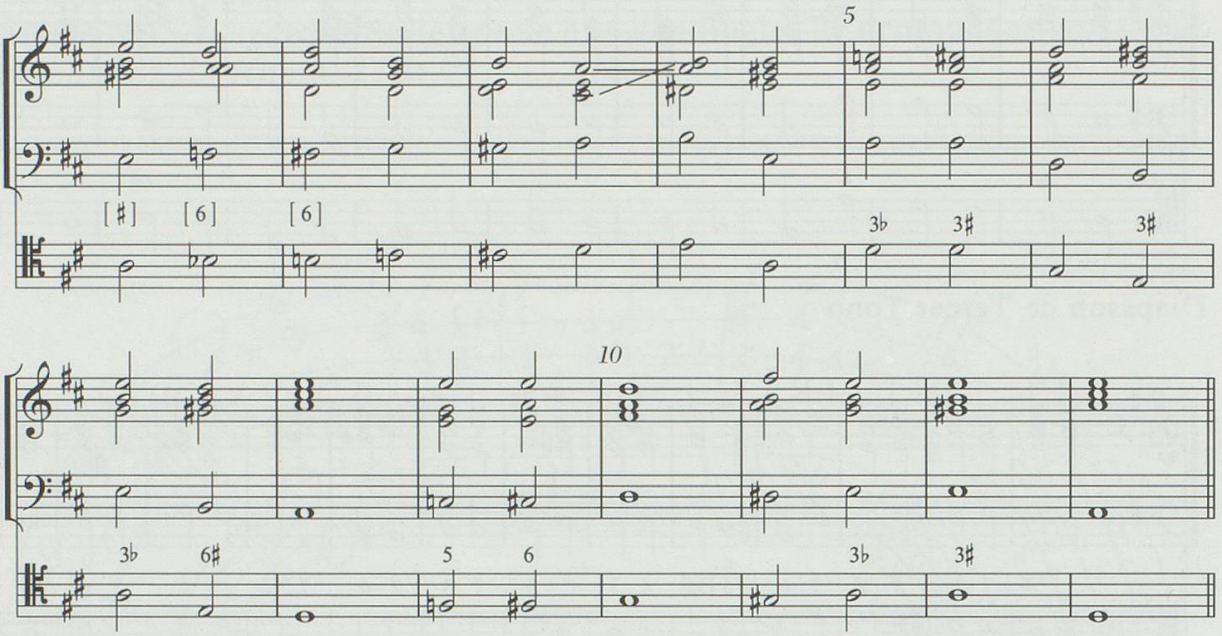


Diapason de Tercer Tono
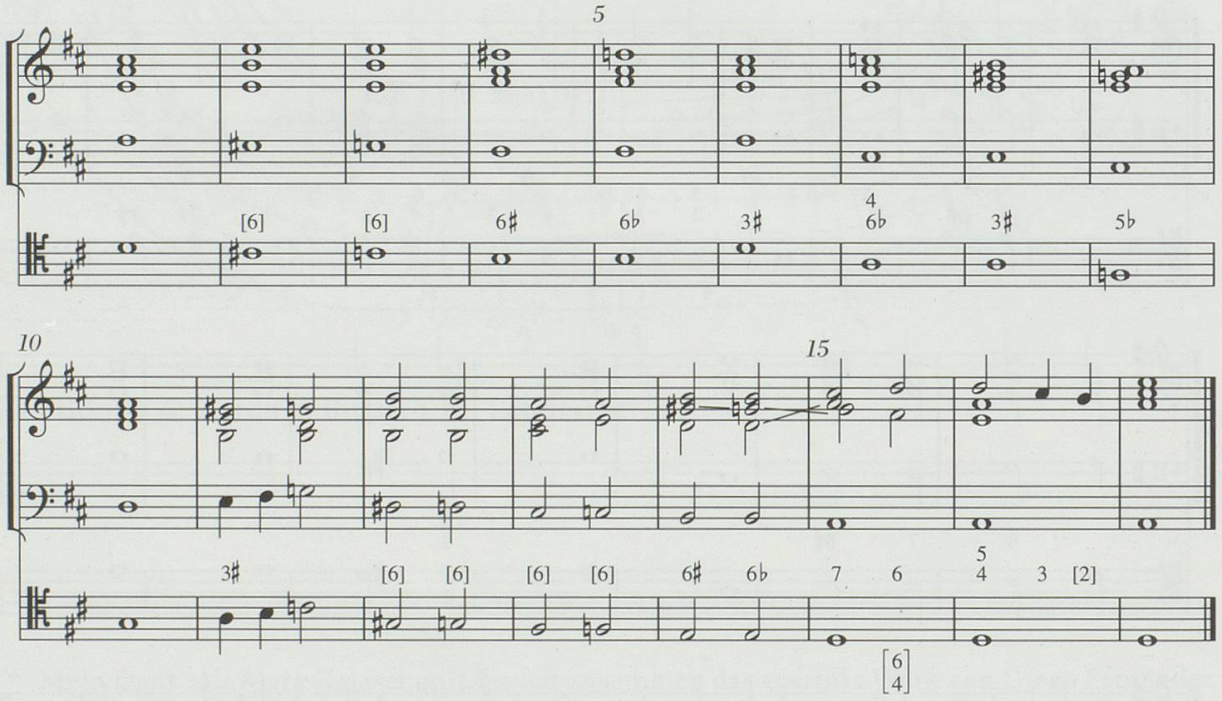


Ligaduas de Tercer Tono
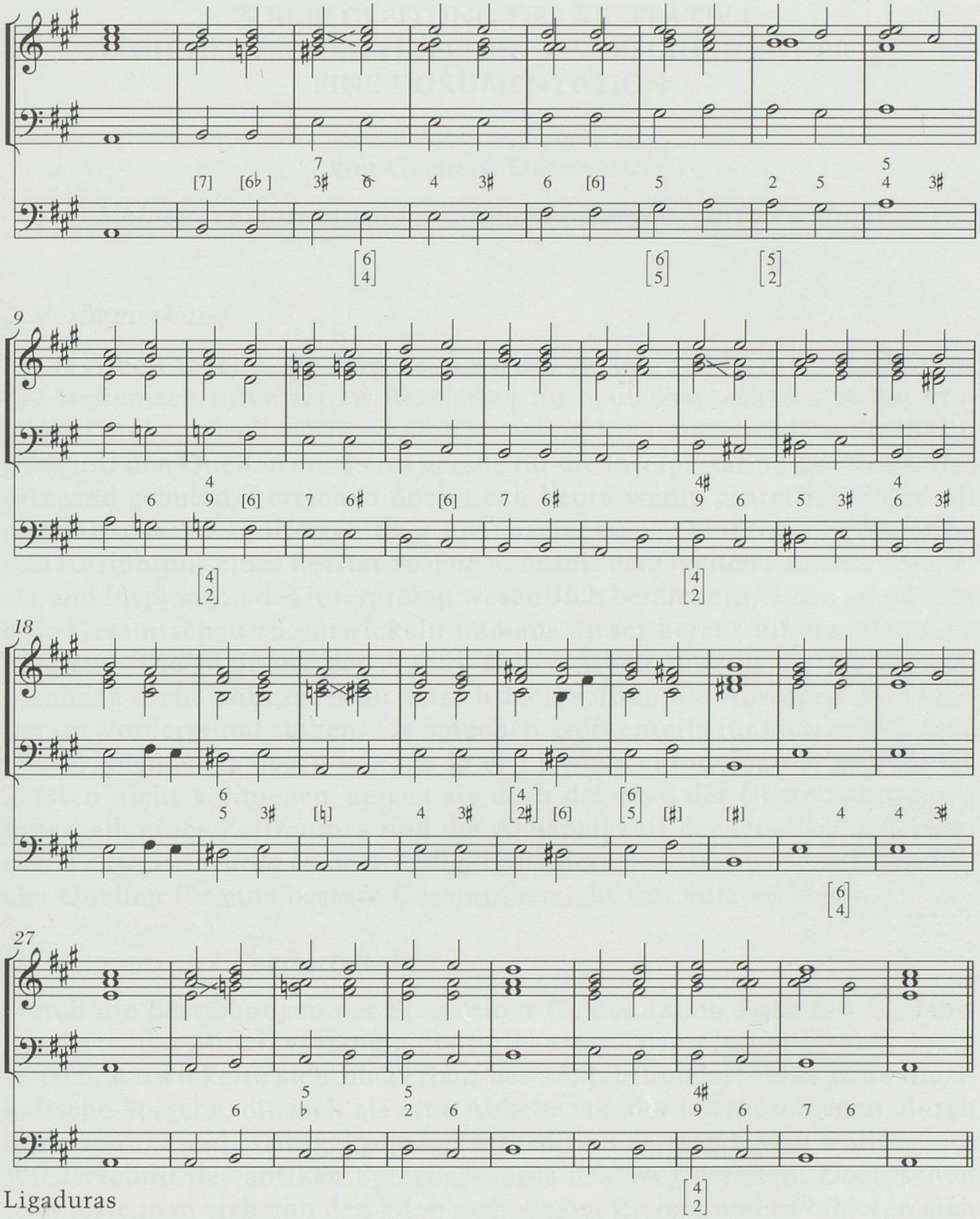


Clausulas de Tercer Tono (f.34f.)



Modo de pasar del blando al fuerte



Modo de pasar del fuerte e el blando (f.45f.)



Ligaduras

ZUR BEGLEITUNG DES REZITATIVS NACH DEUTSCHEN QUELLEN DES 18. JAHRHUNDERTS. EINE DOKUMENTATION

von Gerhart Darmstadt

Meinem verehrten Lehrer Nikolaus Harnoncourt gewidmet

I. Vorbemerkung

Diese Arbeit möchte die Anweisungen des 18. Jahrhunderts zur Begleitung des italienisch orientierten Rezitativs im deutschsprachigen Raum vorstellen und – soweit nötig – kommentieren. Eine eingehendere Beschäftigung mit den Quellen erscheint gerade für die Interpretation des Rezitativs dringend geboten, herrschen doch noch heute wenig hinterfragte und oft dogmatische Vorstellungen über die angemessene Deutung von Notation und Ausführung eines Rezitativs. Die Kenntnis der Quellen kann die Phantasie und Inspiration des Interpreten wesentlich bereichern, wenn es gelingt, eine Gesamtschau zu entwickeln und aus dieser heraus differenzieren zu können.[1] Die Meinung des Autors dieser Arbeit mag in diesem Zusammenhang nicht uninteressant sein, jedoch sollten die Aussagen der Quellen im Vordergrund stehen. Sie sprechen größtenteils für sich selbst. Sich wiederholende Aussagen wurden in den jeweils chronologisch geordneten Zitaten nicht vermieden, zeigen sie doch das Maß der Übereinstimmung innerhalb eines Zeitraumes und die Abhängigkeit der Quellen voneinander. Teilweise wurde es notwendig, besonders bedeutsame fremdsprachliche Quellen für eine bessere Gesamtübersicht mit aufzunehmen.

II. Ursprung des Rezitativischen

Durch die Bestrebungen der Florentiner Camerata am Ende des 16. Jahrhunderts, der Musik vorrangig die Rolle einer Dienerin des Wortes zuzuweisen, entwickelte sich im Verlauf des 17. Jahrhunderts eine neue musikalische Sprache, die sich als eine Abkehr von der überkommenen, durch Kontrapunkt und Madrigal geprägten Tradition verstand. Man wollte einer Wiedergeburt des antiken Sprechgesanges den Weg bereiten. Doch schon bald löste man sich von den allzu orthodoxen Zielen, und es bildeten sich

[1] Die bislang bedeutendste Arbeit in dieser Hinsicht ist die Doktorarbeit von Friedrich-Heinrich Neumann, *Die Theorie des Rezitativs im 17. und 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Musikschrifttums des 18. Jahrhunderts*, Phil. Diss., Göttingen 1955.

mit der Zeit zwei wesentliche Satztypen heraus, die für die Vokalmusik des 18. Jahrhunderts bestimmend werden sollten: *Rezitativ* und *Arie*, sowie deren Zwischenform *Arioso*.

Jean Jacques Rousseau (1768) führt dies rückblickend weiter aus:

> Bei den Griechen stellte sich alle Poesie als *Récitatif* dar; weil die Sprache von sich aus melodiös war, brauchte man ihr nur die metrische Ordnung und eine Profilierung des Vortrags hinzuzufügen, um ihrem Vortrag wirklich musikalische Qualität zu geben; daher rührt auch, daß diejenigen, die dichteten, dies „singen" nannten. Da diese Redensart lächerlicherweise in andere Sprachen übergegangen ist, sagen die Dichter noch immer *ich singe*, obwohl sie dies in keiner Weise tun. Die Griechen konnten singend sprechen, bei uns hingegen kann man entweder singen oder sprechen – beides zugleich kann man nicht. Eben dieser Unterschied hat bei uns das *Récitatif* notwendig gemacht. In unseren Arien dominiert die Musik zu sehr, die Dichtung wird in ihnen fast vergessen. Unsere Opern werden zu sehr gesungen, was auf die Dauer unmöglich ist. Eine Oper, die nur aus einer Folge von Arien bestünde, würde beinahe genauso langweilig sein wie eine einzige Arie von gleicher Länge. Man muß die Gesänge durch Worte unterbrechen und voneinander trennen; aber dies Wort muß musikalisch gestaltet sein. Die Verfahrensweisen sollten sich ändern, jedoch die Sprache die gleiche bleiben. Hat man sich einmal für diese Sprache entschieden, so wäre es, wenn man sie im Verlauf eines Stückes wechselte, als ob man zur Hälfte Französisch und zur Hälfte Deutsch spräche. Der Wechsel vom Sprechen zum Singen und umgekehrt ist zu schroff, er erschreckt ebensosehr das Ohr, wie er die Wahrscheinlichkeit zerstört: Zwei Gesprächspartner sollten entweder miteinander sprechen oder singen; abwechselnd das eine und das andere sollten sie nicht tun. Hier eben stellt sich das *Récitatif* als Mittel dar, Gesang und Wort zu verbinden; es trennt die Arien und setzt sie voneinander ab, wodurch sich das noch mit dem Vorausgegangenen beschäftigte Ohr erholt, und gleicherweise bereitet das *Récitatif* das Ohr auf das Kommende vor; Dialog, Bericht und Erzählung können im Verlauf des Dramas überhaupt nur mithilfe des *Récitatif* stattfinden, wenn man den Rahmen der einmal gewählten Sprache nicht verlassen will und die Sprache der Arien nicht deplaziert wirken soll. [S. 399f.; Übers., S. 309f.]

Die ursprünglichen Ideen der Florentiner Camerata konnten sich durch die direkte Verbindung von Wort und Affekt am reinsten im Rezitativ erhalten, da dieses nicht an die Gesetze einer folgerichtigen Komposition gebunden war.

Johann Adolph Scheibe ([2]1745):

> Seit dem Verfalle des Madrigals, ist unsere ganze Musik recitativisch geworden; oder wir haben vielmehr angefangen natürlicher zu werden, und den Eigenschaften der Affecten durch eine ganz ungekünstelte Setzart näher zu kommen. Diese nützliche und angenehme Veränderung der Musik haben wir vornehmlich der Oper zu danken. Seit dem diese prächtige theatralische Erfindung bekannt geworden, seit dem haben sich auch die Cantaten, und also auch das Recitativ ausgebreitet. [...] Es ist aber das Recitativ nicht allein zu so seligen Wirkungen geschickt: es sind auch

auf der Schaubühne, und bey anderer Gelegenheit in allerhand gebräuchlichen Gattungen der Vokalmusik, die heftigsten Regungen auf das empfindlichste und angenehmste dadurch auszudrücken. Und gewiß, man kann, wenn uns das menschliche Herz nur ein wenig bekannt ist, durch diese redende Musik gar leicht alle Affecten rege machen. Die wichtigsten Figuren, deren sich die Redner und Dichter bedienen, wenn sie feurig und erhaben reden oder dichten wollen, finden im Recitative den allernatürlichsten Ausdruck. [S. 733ff.]

Als ein Beispiel für die unerhörte Wirkung des Secco-Rezitativs in der italienischen Oper zitiert Jean Jacques Rousseau (1768) aus einem italienischen Traktat von Giuseppe Tartini (1754):

Herr Tartini berichtet, daß er im Jahre 1714 in der Oper von Ancona ein Stück *Récitatif* mit einer einzigen Stimme, ohne andere Begleitung als die durch den Baß, gehört und eine wunderbare Wirkung nicht nur auf die Meister der Kunst, sondern auf alle Zuschauer beobachtet habe. „*Es war*", so erzählt er, „*am Beginn des dritten Aktes. In jeder Aufführung kündete eine tiefe Stille im Zuschauerraum das Herannahen dieses erschütternden Stückes an. Man sah die Gesichter erbleichen, man fühlte sich erbeben und man sah einander mit einer Art Schrecken an: es handelte sich hier nicht um Tränen, nicht um Klagen, sondern um ein gewisses Gefühl von herber, drückender Gewalt, die die Seele verdüsterte, das Herz preßte und das Blut erstarren ließ.*" Ich muß die Passage auch im Original zitieren; derlei Wirkungen sind in unseren Theatern so wenig bekannt, daß unsere Sprache kaum geübt ist, sie richtig zum Ausdruck zu bringen.

L'anno quatordecimo del seculo presente nel Dramma che si representava in Ancona, v'era su'l principio dell' Attoterzo una riga di Recitativo non accompagnato da altri stromenti che dal Basso; per cui, tanto in noi professori, quanto negli ascoltanti, si destiva una tal e tanta commozione di animo, che tutti si guardavano in faccia l'un l'altro, per la evidente mutazione di colore che si faceva in ciascheduno di noi. L'effetto non era di pianto (mi ricordo benissimo che le parole erano di sdegno); ma di un certo rigore e freddo nel sangue, che di fatto turbava l'animo. Tredeci volte si recitò il Dramma, e sempre segui l'effeto stesso universalmente; di che era segno palpabile il sommo previo sdenzio, con cui l'Uditorio tutto si apparecchiava à goderne l'effetto. [S. 403; Übers., S. 313]

III. Definition des Secco-Rezitativs im 18. Jahrhundert

Das nur vom Generalbaß begleitete Rezitativ bezeichnen wir heute als *Recitative secco*, im 18. Jahrhundert hingegen wurde die Bezeichnung *secco* nicht als Fachbegriff benutzt. In der Regel wurde von dem *gewöhnlichen* bzw. dem *einfachen (simplen)* Rezitativ oder überhaupt nur von dem *Recitativ* gesprochen.

Friedrich Wilhelm Marpurg (1762):

§. 5. So lange also das Recitativ mit nichts weiterm als dem bloßen Generalbaß unterstützet wird, heißt es ein simples Recitativ. [...] Wenn man schlechtweg vom Recitativ redet, so versteht man allezeit das simple. [S. 256]

Erst im späten 18. Jahrhundert wird das einfache Rezitativ hauptsächlich von einzelnen Musikliebhabern eher abwertend als *secco* oder *trocken*[2] beschrieben. Durch Gottfried Weber (1831) wird der Begriff *Recitativo secco* zu dem für uns heute üblichen Fachausdruck:

> Das blos mit einem bezifferten Basse, oder auch sonst blos einfach angeschlagenen Accorden begleitete wird *Recitativo semplice* oder auch *secco*, einfaches trockenes Recitativ genannt, und in dessen Gegensätze heisst das mehr instrumentirte, in welchem auch wohl einzelne rhythmisch-melodische Zwischensätzen vorkommen *Recitativo stromentato, cogli stromenti*, oder *obligato*, (d. h. wo der Gesang mit obligaten Instrumentalsätzen begleitet wird,) – oder *Recitativo accompagnato*, Recitativ mit Begleitung – zuweilen auch kurzweg *Accompagnamento*. [S. CLXXXI][3]

Die folgende Auswahl wichtiger Definitionen des Secco-Rezitativs im 18. Jahrhundert zeigt, wie sich diese Gattung als eigene Form langsam etablierte und verwandelte.

Johann Gottfried Walther (1708) definiert noch sehr knapp:

> *Recitativo, recitativamente (ital:) recitativement (gall:)* ist, wenn der Text ohne wiederholung der Worte, auf erzehlerische Art hergesungen wird. [S. 146; NA, S. 52]

Ihm folgt Johann David Heinichen (1711):

> §.2 [...] Denn das *Recitativ* ist ein neuer und gantz *a parter Stylus*, welcher / weil er ohne dis meist ohne *Instrumenta* gehet / in allen zu sagen *Ex Lex* bleibet / indem er weder die ordentliche *Resolutiones*, noch die natürliche Ausschweiffung der *Tone*, weder *Tact* noch andere gewöhnliche *legalit*äten in acht nimmt: oder mit einen Worte: er ist gegen eine *legale Music* eben dasjenige / was eine ungebundene Rede gegen die gebundene und in gewisse *Metra* eingeschrenckte *Poësie* ist. [S. 214]

Friedrich Erhard Niedt (1717):

> 1. *STylus Recitativus* ist eine singende Redens=Art / so zwischen denen Arien in *Cantat*en / *Serenat*en / *Pastorell*en / *Operett*en und *Operen* / ingleichen jetziger Zeit in Kirchen=Sachen sehr gebraucht wird; und muß dieselbige eben also gesetzet

[2] Z. B.: Carl Friedrich Cramer (1785, 450): *das infame Recitaiv secco*, in: ders., Besprechung von Antonio Salieris (1750–1825) *Les Danaïdes* (1784). Vgl.: Claude V(ictor) Palisca, Artikel *Rezitativ* (1983), in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Ordner III: M–R., 11. Auslieferung, Stuttgart, Winter 1983/84, (Übersetzung: Edith Ruf, S. 1–16), S. 13.
Auch bei Daniel Gottlob Türk (1787) kommt der abwertende Ausdruck *trocken* vor: *Die Rezitative sind ohnedies nicht bei allen Musikfreunden beliebt *) [...] *) Die Komponisten werden bey den lieben Rezitativen gar oft unrecht beurtheilt. Ich räume gern ein, daß viele blos erzählende (Rezitative) sehr trocken seyn können; aber alsdenn hat gemeiniglich der Dichter, wo nicht alle, doch die meiste Schuld; denn wer heist ihn trockene Erzählungen, langweilige Moralen, gelehrte Demonstrationen u. d. gl. in ein musikalisches Gedicht bringen, worin man blos für die Empfindung sorgen sollte? Wie kann aber der Tonsetzer, welche die Musik zum Texte schreibt, da Empfindungen hineinbringen, wo keine sind?* [S. 166]

[3] Zitiert nach: Claude V. Palisca, a. a. O., S. 13.

werden / als man natürlich spricht; und durchaus nicht gezwungen / oder mit ungleichen Fällen / bald hoch bald tief / springen.

2. Dieser *Styl* ist bey denen Alten nicht im Gebrauch gewesen / dahero er bis *dato* nur wenigen gefallen / und bey den meisten schlechte *Audienz* erhalten hat. Der Ursprung dessen ist wohl denen Italiänern zu dancken. Es ist anbey ein schwerer *Styl,* ehe man ihn recht gewohnt wird nach der reinen Mund=Art zu setzen.

3. Diejenigen / die viel Springen / Hüpffen / *Passa*gen / und Läuffe / oder was dergleichen närrische Possen mehr / einmischen / sind mehr vor Pickelhäringe als kluge *Componist*en / die die gesunde Vernunfft zu gebrauchen wissen / anzusehen. Ich sage mit Fleiß / daß man die gesunde Vernunfft dabey mit zu Rathe ziehen muß / weilen dieser *Stylus* mehr dem Reden als Singen ähnlich kommen muß; Und soll man in die Höhe oder Tieffe über eine *Sexte* nicht schreiten / weilen es sonsten sehr gezwungen wird anzuhören seyn. [S. 47f.]

Johann Joseph Fux (1725):

Der Styl im Recitativ ist nicht anders, als eine musikalische Rede mit Noten ausgedruckt. Denn gleich wie ein Redner nach Beschaffenheit der Rede auch die Stimme ändert, daß solche bald starck, bald schwach ist, und sie bald erhöhet, bald erniedriget, um den Affect auszudrücken, den er sich vorgesetzt; Also muß es auch ein Componist nach Beschaffenheit des Textes machen. [Übers., S. 193]

Nach 17 Jahren meldet sich Johann David Heinichen (1728) noch einmal zu Wort:

§. 2. Es ist bekandt, daß das *Recitativ* keinen *regalirt*en *ambitum modi* hat, wie alle andere *styli,* sondern es verwirfft seine *Tone* gantz ungleich, und gehet ohne Ordnung gleichsam in einen Augenblick, vor= und rückwerts in die allerentfernesten *Modos musicos.* Eben wegen dieser geschwinden Abwechselung wird auch vor dem *Recitativ* das *systema modi* selten mit ♯ und ♭. bezeichnet, sondern man setzet selbige meistentheils vor die *Not*en, wie in *praxi* täglich zu ersehen. Weil nun solchergestalt dieser *stylus* sich an keinen *ordinairen ambitum* modi bindet, so können uns auch die auf dergleichen *ambitum* gegründete *General-* und *Special-*Regeln, bey Erfindung der *Signatur*en des *Recitativ*es, die aller wenigste Hülffe leisten, folgbar müssen wir auf nähere Mittel bedacht seyn. [S. 769]

Auch Johann Gottfried Walther (1732), in Anlehnung an Sebastien de Brossard (1705, 91f.), erklärt nun wesentlich ausführlicher als 1708:

Recitativo, oder abgekürtzt, *Reco. Rec.* und *Ro. (ital.) Recitatif (gall.)* ist eine Sing=Art, welche eben so viel von der *Declamation* als von dem Gesange hat, gleich ob *declami*rte man singend, oder sänge *declami*rend: da man denn folglich mehr beflissen ist die *Affectus* zu *exprimi*ren, als nach dem vorgeschriebenen *Tacte* zu singen. Diesem ungeachtet, schreibet man dennoch diese Gesang=Art im richtigen *Tacte* hin; gleichwie man aber Freyheit hat, die Noten der Geltung nach zu verändern, und selbige länger und kürtzer zu machen; also ist nöthig, daß die recitirende Stimme über den G. B. geschrieben werde, daß der *Accompagnateur* dem *Recitanten* nachgeben könne. [S. 515]

Johann Mattheson (1737) zählt zehn *seltene Eigenschafften* eines *guten Recitativs* auf:[4]

1. Er will überall nicht gezwungen, sondern gantz natürlich seyn.
2. Der Nachdruck *(emphasis)* muß vortreflich wol dabey in Acht genommen werden.
3. Der Affect muß nicht den geringsten Abbruch leiden.
4. Es muß alles so leicht und verständlich in die Ohren fallen, als ob es geredet würde.
5. Der Recitativ dringt weit schärffer auf die [Richtigkeit der] Einschnitte, als alle Arien: denn bey diesen siehet man bisweilen der angenehmen Melodie etwas nach.
6. Eigentlich gehören keine Melismata noch Wiederholungen im Recitativ zu Hause; ausser bey einigen gar sonderlichen und seltenen Fällen.
7. Der Accent ist keinen Augenblick ausser Acht zu lassen.
8. Die Cäsur des Tacts, ob dieser gleich selbst Feyerabend hat, muß dennoch im Schreiben ihre Richtigkeit haben.
9. Die eingeführte Schreib=Art muß, mit allen ihren bekannten Clausuln, beybehalten werden, und doch was [neues und] unbekanntes in der Abwechslung mit den Tonen darlegen. [Dieses ist der wichtigste Punct.]
10. Die ersinnlichste Veränderung in den Gängen und Ton=Arten [Fällen der Klänge] muß, [absonderlich im Baß,] gesucht werden; doch so, als kämen sie von ungefehr[, und ja nicht wieder den Sinn der Worte].

    Kurtz, durch nichts verräth sich und seine Ungeschicklichkeit ein Componist mehr, als durch einen preshafften und hanebüchenen Recitativ[, sowol als seine Thorheit durch einen gar zu sehr gekünstelten]. Das ist eine offtbewährte Wahrheit. [S. 97f.]

Diese Definitionen betreffen die Gattung des italienischen Secco-Rezitativs, welche auch die anderen europäischen Nationen übernommen haben. Lediglich die Franzosen wählten einen anderen Weg. Diese versuchten, den Duktus der Sprache so genau wie möglich zu notieren, mußten aber dafür häufige Taktwechsel in Kauf nehmen.

Jean Jacques Rousseau (1768):

> Die Italiener bedienen sich in ihren Récitatives ausschließlich des vierzeitigen Taktes; die Franzosen hingegen vermischen hier alle Taktarten. [S. 400f.; Übers., S. 310]

Über den Wert einer solchen Notation äußert sich Mattheson (1739) eher abfällig:

> §. 84. Wenn die Fantzosen in ihrem Recit, auch sehr offt in den Airs, fast in jeder Zeile den Tact verändern, so nehmen sie sich damit zwar eine fast vergebliche Mühe, und könnten es mit wenigen Kosten den Welschen hierin nachthun, wenn

[4] Wichtige Ergänzungen oder Veränderungen von Johann Mattheson (1739, 214) zu diesem Text sind in Klammern wiedergegeben.

es ihre ungleiche Aussprache leiden wollte: maassen die Italiener nebst uns gar keinen abgemessenen Tact im singenden Recitativ beobachten; es wäre denn in einem gebundenen Satze. Inzwischen ist es fast einerley Ding, überall keine Zeitmaasse, oder alle Augenblick eine neue zu haben. [S. 146]

In der Mitte des 18. Jahrhunderts zeichnet sich ein Generationswechsel ab, verbunden mit einem Wandel der Ästhetik, hin zu mehr Schlichtheit. Carl Philipp Emanuel Bach (1762):

§. 1. Die Recitative waren vor nicht gar langer Zeit von lauter Verwechselungen der Harmonie, der Auflösung und der Klanggeschlechter gleichsam vollgepfropfet. Man suchte, ohne mehrentheils die geringste Ursache zu haben, in diesen harmonischen Seltenheiten eine besondere Schönheit, und man hatte die natürlichen Abwechselungen der Harmonie für zu platt zum Recitativ. Dank sey es dem vernünftigen Geschmacke, vermöge dessen man heute zu Tage nur sehr selten, und mit zureichendem Grunde in den Recitativen harmonische Sonderheiten anbringet. Der Accompagnist darf also bey der Abfertigung der Recitative von der jetzigen Art nicht so sehr mehr schwitzen, wie vordem. Indessen ist doch noch allhier eine genaue Bezifferung nöthig, wenn auch die Hauptstimme über dem Basse stehet. [S. 313]

Johann Peter Abraham Schulz ([2]1794) stellt die Bedeutung und Eignung des Rezitativs auch für die sehr lebhaften Leidenschaften heraus:

Niemand bilde sich ein, daß der Dichter nur die schwächesten und gleichgültigsten Stellen seines Werks dem Recitativ vorbehalte, den stärksten Ausbruch der Leidenschaften aber in Arien, oder andern Gesängen anbringe. Denn oft geschieht das Gegentheil, und muß natürlicher Weise geschehen. Die sehr lebhaften Leidenschaften, Zorn, Verzweiflung, Schmerz, auch Freude und Bewunderung, können, wenn sie auf einen hohen Grad gestiegen sind, selten in Arien natürlich ausgedrükt werden. Denn der Ausdruk solcher Leidenschaften wird alsdenn insgemein ungleich und abgebrochen, welches schlechterdings dem fließenden Wesen des ordentlichen Gesanges zuwider ist. [S. 6]

und beschreibt im Folgenden ausführlich die fünfzehn *Eigenschaften eines vollkommenen Recitatives*, die ein Tonsetzer beachten soll:

1. Das Recitativ hat keinen gleichförmigen melodischen Rhythmus, sondern beobachtet blos die Einschnitte und Abschnitte des Textes, ohne sich um das melodische Ebenmaaß derselben zu bekümmern. In Deutschland und in Italien wird es immer in 4 Viertel Takt gesetzt. [...]

2. Es hat keinen Hauptton, noch die regelmäßige Modulation der ordentlichen Tonstüke; noch muß es, wie diese, wieder im Hauptton schließen; sondern der Tonsetzer giebt jedem folgenden Redesatz, der einen andern Ton erfordert, seinen Ton, er stehe mit dem vorhergehenden in Verwandtschaft, oder nicht; er bekümmert sich nicht darum, wie lang oder kurz dieser Ton daure, sondern richtet sich darin lediglich nach dem Dichter. Schnelle Abweichungen in andere Töne haben besonders da statt, wo ein in ruhigem oder gar fröhlichem Ton redender plötzlich durch einen, der in heftiger Leidenschaft ist, unterbrochen wird; welches in Opern oft geschieht.

3. Weil das Recitativ nicht eigentlich gesungen, sondern nur mit musicalischen Tönen declamirt wird, so muß es keine melismatische Verzierungen haben.

4. Jede Sylbe des Textes muß durch einen einzigen Ton ausgedrükt werden: wenigstens muß, wenn irgend noch ein andrer zu besserm Ausdruck daran geschleift wird, dieses so geschehen, daß die deutliche Aussprache der Sylbe dadurch nicht leidet.

5. Alle grammatische Accente müssen dem Sylbenmaaße des Dichters zufolge auf gute, die Sylben ohne Accente auf die schlechten Takttheile fallen.

6. Die Bewegung muß mit dem besten Vortrag übereinkommen; so daß die Worte, auf denen man im Lesen sich gern etwas verweilet, mit langen, die Stellen aber, über die man im Lesen vegeilet, mit geschwinden Noten besetzt werden.

7. Eben so muß das Steigen und Fallen der Stimme sich nach zunehmenden, oder abnehmenden Empfindung richten, sowol auf einzelnen Sylben, als auf einer Folge von mehrern Sylben.

8. Pausen sollen nirgend gesetzt werden, als wo im Text würkliche Einschnitte, oder Abschnitte der Sätze vorkommen.

9. Bey dem völligen Schlu§ einer Tonart, auf welche eine andere ganz abstechende kommt, soll die Recitativstimme, wo nicht schon die Periode der Rede die Cadenz fordert, auch keine machen. Das Recitativ kann die Cadenz; wenn die Oberstimme bereits schweiget, dem Baß überlassen.

10. Die besondern Arten der Cadenzen, wodurch Fragen, heftige Ausrufungen, streng befehlende Sätze sich auszeichnen, müssen eben nicht auf die letzten Sylben des Satzes, sondern gerade auf das Hauptwort, auf dessen Sinn diese Figuren der Rede beruhen, gemacht werden.

11. Die Harmonie soll sich genau nach dem Ausdruck des Textes richten, leicht und consonirend bey gesetztem und fröhlichem; klagend und zärtlich dissonirend bey traurigem und zärtlichem Inhalt; beunruhigend und schneidend dissonirend bey sehr finsterem, bey heftigem und stürmischem Ausdruk seyn. Doch versteht es sich von selbst, daß auch die widrigsten Dissonanzen, nach den Regeln der Harmonie sich müssen vertheidigen lassen. Besonders ist hier auf die Mannichfaltigkeit der harmonischen Cadenzen, wodurch man in andere Töne geht, Rüksicht zu nehmen; weil diese das meiste zum Ausdruk beytragen.

12. Auch das Piano und Forte mit ihren Schattirungen sollen nach Inhalt des Textes wol beobachtet werden.

13. Zärtliche, besonders sanft klagende und traurige Sätze, auch sehr feyerlich pathetische, die durch einen oder mehrere Redesätze in gleichem Ton der Declamation fortgehen, müssen sowol der Abwechslung halber, als weil es sich da sonst gut schiket, Arioso gesetzt werden.

14. Als eine Schattirung zwischen dem ungleichen gemeinen recitativischen Gang, und dem Arioso, kann man, wo es sich wegen des eine Zeitlang anhaltenden gleichförmigen Ganges der Declamation schiket, dem recitirenden Sänger die genau taktmäßige Bewegung vorschreiben.

15. Endlich wird an Stellen, wo die Rede voll Affekt, aber sehr abgebrochen, und mit einzelnen Worten, ohne ordentliche Redesätze fortrükt, das sogenannte Accompagnement angebracht, da die Instrumente währendem Pausiren des Redenden die Empfindung schildern. [S. 8f.]

Daß ein Kantatenrezitativ auch dazu geeignet sei, um genügend Vorbereitungszeit für die folgende Arie zu geben, schreibt Johann Christoph Gottsched (1760):

> Recitativ, ist in einer Cantate dasjenige Stück, das mehr geredet, als gesungen, auch fast von keinem Instrumente begleitet wird: damit sich Sänger und Spielleute indessen, zu der nächst folgenden künstlichen Aria desto besser vorbereiten können. [Sp. 1375]

Daniel Gottlob Türk (1787) betont die Notwendigkeit des Secco-Rezitativs für die Gesamtdramaturgie eines Werkes:

> In einer andern Absicht scheinen mir die Rezitative ohne Begleitung für das Ganze wichtig und nothwendig zu seyn. Nothwendig in sofern der Gang einer Handlung erzählt werden soll; welches in der Arie &c. entweder gar nicht, oder sehr langweilig geschehen könnte; für das Ganze wichtig, weil die Arie, das Chor &c. durch ein vorhergegangenes Rezitativ weit mehr gehoben wird, als wenn eine ununterbrochene Reihe von Arien oder Chören &c. auf einander folgte. [S. 167]

IV. Hinweise zur Gesangspraxis

Um zu verstehen, welche Ausdrucks- und Affektzusammenhänge ein Komponist beabsichtigte, gilt es, seine musikalische „Sprache" zu erkennen und „hinter den Noten" lesen zu lernen. Viele Rückschlüsse lassen sich aus dem Textinhalt, den benutzten Figuren, aus dem Rhythmus, der Harmonik, den Intervallbeziehungen[5] und auch aus der Plazierung der Begleitakkorde ziehen.[6]

1. Quellen für das Singen ohne Beobachtung des Taktes in Secco-Rezitativen

Schon 1623 beschreibt Heinrich Schütz die für deutsche Musiker noch neue, italienisch orientierte Art des singenden Sprechens bzw. Rezitierens:

> 3. Der Evangelist nimpt seine partey für sich, vnd recitiret dieselbe ohne einigen tact, wie es jhm bequem deuchtet, hinweg, helt auch nicht lenger auff einer Sylben, als man sonsten in gemeinen langsamen vnd verstendlichen Reden zu thun pfleget. [S. 70]

Im 18. Jahrhundert verdichten sich die Quellenaussagen über das inzwischen in seiner Form selbständig ausgeprägte Rezitativ. Im Gegensatz zur

[5] Eine beachtenswerte Charakteristik der Intervalle *im Steigen* wie *im Fallen* mit Rücksicht auf die enharmonischen Zusammenhänge bietet Johann Sebastian Bachs Schüler Johann Philipp Kirnberger (1776, 103f.).

[6] Sehr interessant in diesem Zusammenhang ist die Arbeit von Alexander Weimann, *Die Secco-Rezitative in Bachs Matthäuspassion: Musikalischer Bau und Sprachvertonung*, Hausarbeit zur Erlangung des Magister-Grades an der Ludwig-Maximilians-Universität München, 1993.

Arie galt im reinen Secco-Rezitativ die absolute Priorität des Wortes vor der Musik. Der Sänger sollte dem freien Sprechrhythmus folgen, solange im Generalbaß keine regelmäßigere rhythmische Bewegung auftauchte. Denn bei solchen Stellen, wie auch bei ariosen Einschüben, hatte sich der Sänger so genau wie nötig an die Taktbewegung zu binden und sich nach der Begleitung zu richten. Johann David Heinichen (1711), bereits in Kap.III. zitiert, erlebte das Rezitativ noch als ganz neuen Stil. In der Abfolge der Quellen kann man beobachten, wie wichtig es den Autoren erschien, immer wieder auf diese besondere Art des Singens hinzuweisen.

Johann Mattheson (1713):

> §. 32. *Recitativ* ist eine Art zu singen / die einer *Declamation*, öffentlichen Rede oder Erzehlung fast so ähnlich ist / als einem Gesange / wobey man folglich mehr *Regard* vor die zu *exprimir*ende *Passiones* hat / als vor die *reguliere Observanz* der *Mensur:* Gleichwohl hindert ein solches nicht, die *Noten* in einen richtigen *Tact* zu bringen; allein weil man sich die Freyheit vorbehält / selbige *Noten*, nach Erfordern der Umstände und Sachen an sich selbst / lang oder kurtz zu machen / so ist nothwendig / daß der *Bass*, so ein *Recitativ accompagni*ren soll / allezeit in *Partitura* oder / wie die Künstler reden, in *Diagramma* (wo alle Partien unter einander geschrieben stehen) dabey befindlich sey / damit dem Sänger nachgegeben werden könne. [...] [S. 180f.][7]

Sehr markant und bildhaft fordert Friedrich Erhard Niedt (1717) Verständlichkeit des Textes und eine deutliche Deklamation:

> 17. An die Herren Sänger hätte auch wohl etwas sehr nöthiges und nützliches zu erinnern / wenn sie sich nur nicht erzürnen wollten; zwar mit denen / so die Frantzösische Lufft / und die *Bolognesi*schen Würste gerochen / habe ich im geringsten nichts zu thun / denn sie haben ohne das der Kunst schon vorlängst den Kopff abgebissen / darum will ich mich lieber bey meine Teutsch=gebliebene Lands=Leute halten / denn die lassen noch mit sich reden / und ihnen vertraulich sagen: daß / wenn in der Kirchen / oder bey Tafel=*Musiquen* ein *Recitativ* vorkommet / und gesungen werden soll / der Sänger etwas langsam / deutlich und rein singen / auch das Maul wohl wolle aufthun / damit man den *Text* recht verstehen kan / und nicht die Wörter kauen / oder sich anstellen / als hätte er das Maul mit heisser Grütze verbranndt / wie mancher weder teutsch= noch welscher Blendling thut / und gethan hat. [S. 59]

Georg Philipp Telemann (1725):

> Beym Recitatif ist zu erinnern, daß es nicht nach einem gleichen Tacte, sondern, nach dem Inhalte der Poesie, bald langsamer, bald geschwinder, gesungen werden müsse. Hiernächst haben die Sänger in acht zu nemen, daß sie nicht allemal so singen, wie die Noten da stehen, sondern sich hin und wieder eines so genannten Accents[8] bedienen. [S. 132f.]

[7] Fast identisch übernommen in: *Kurtzgefaßtes Musicalisches Lexicon* (²1749, 315f.).
[8] Mit *Accent* meint Telemann *Appogiatura*.

David Kellner ([2]1737):

Anlangend die Music / so muß ein *General-Bassiste* wissen

1. Daß sich der *Vocaliste* niemahls an den Takt binde, sondern seine Freyheit brauche / dannenhero die Singe=Stimme allemahl über den *General-Bass* geschrieben zu seyn pfleget, damit der *Accompagniste* sich darnach richten und nachgeben könne. [S. 19]

Johann Mattheson (1739):

§. 22. Diese Art zu singen hat, wie bekannt, die Freiheit, daß sie sich ziemlich nach der gemeinen Ausrede rechtet, und mit allerhand Ton=Arten ungebunden spielet, darin herum wandert, anfängt oder schliesset, wie und wo sichs am besten schickt. Der Recitativ hat wol einen Tact; braucht ihn aber nicht: d. i. der Sänger darff sich nicht daran binden. [S. 213]

Georg Joachim Joseph Hahn (1751):

Einen *Recitativ* zu begleiten erfordert eine gantz besondere Wissenschaft. Es wird allzeit die Sing=Stimme über den *Bass* geschrieben, um dem Singenden nachzugeben, weilen keine ordentliche und richtige Zeitmaas im Abspielen gehalten wird. [S. 57]

Johann Joachim Quantz (1752):

59. §. [...] In einem italiänischen Recitativ, bindet sich der Sänger nicht allemal an das Zeitmaaß, sondern hat die Freyheit, das was er vortragen soll, nach eigenem Gutbefinden, und nachdem es die Worte erfordern, langsam oder geschwind auszudrücken. [S. 272]

Carl Philipp Emanuel Bach (1753):

§. 15. Man siehet wenigstens aus den Recitativen mit einer Begleitung, daß das Tempo und die Tackt=Arten offt verändert werden müssen, um viele Affeckten kurtz hinter einander zu erregen und zu stillen. Der Tackt ist alsdenn offt bloß der Schreib=Art wegen vorgezeichnet, ohne daß man hieran gebunden ist. [S. 124]

Christian Gottfried Krause (1753):

Ein italienisches Recitativ kan man daher auch nicht eigentlich Musik nennen, um so weniger, da es nicht einmahl nach den Tacte gesungen wird. [S. 10]

Das italiänische Recitativ kann ganz wohl so eingerichtet, und gesungen werden, daß es gegen die Arien nicht zu wenig Feuer hat. [S. 406]

Johann Friedrich Agricola (1757):

Was der Verfasser [Pier Francesco Tosi, 1723] oben vom Kirchen-Recitativ saget, daß es nicht nach dem Tact gesungen werde; das haben alle drey Arten mit einander gemein. Man muß sich dabey mehr nach der Länge und Kürze welche die Sylben in der gemeinen Rede haben, als nach der Geltung richten, in welcher jede Note des Recitativs geschrieben ist. Zwar müssen diese Noten auch schon von dem Componisten der Quantität der Sylben gemäß eingerichtet seyn: doch giebt es Fälle, wo man die Noten bald länger bald kürzer hält, als ihre vorgeschriebene Geltung erfordert. Absonderlich klingt es abgeschmackt, wenn etliche deutsche Chorsänger drey Sechzehnteltheile nach einer kurzen Pause, dergleichen sehr oft im Recitative auf-

stoßen, so ängstlich und geschwind herpoltern, daß niemand daraus eine Nachahmung der gemeinen Rede, welche doch das Recitativ mehr als die Arien seyn soll, erkennen wird. [S. 153]

Carl Philipp Emanuel Bach (1762):

§. 2. Die übrigen Recitative werden nach ihrem Inhalte bald langsam, bald hurtig, ohne Rücksicht auf den Tact, abgesungen, ob sie schon bey der Schreibart in den Takt eingetheilet werden. [S. 314]

Johann Adam Hiller (1780):

§. 12. Eine eigene Betrachtung unter der einstimmigen Singstücken fordert das Recitativ, das sowohl in der Kirche, als auf dem Theater und in der Kammer vorkommt; und das man in das einfache und begleitete theilt. [...] Auf dem Theater wird das Recitativ am geschwindesten gesungen, weil es da die Stelle der gemeinen Rede vertritt. Das Kammer-Recitativ erforderte sonst, da die Kammer-Cantaten noch Mode waren, eine besondere Kunst im Vortrage. Nicht ausschweifende Manieren und Verzierungen waren es, wodurch der Sänger dasselbe verschönerte; sondern die lebhafteste Theilnehmung an Worten, die insgemein der Ausdruck der stärksten Empfindungen des Herzens waren, brachte eine eigene Art des Vortrags hervor, nach welcher der Sänger alles das tief zu empfinden schien, was er sagte. Das Kirchen-Recitativ ist bis jetzt noch im Besitz eines solchen Vortrags. Es fordert durchgängig eine edle Ernstthaftigkeit, und neben seinem überhaupt langsamern Gange hin und wieder eine längere Aushaltung auf gewissen Tönen, so wie bey andern wieder kräftige Vorschläge. Daß überall das Recitativ ohne Beobachtung des Tacts [...] gesungen werde, ist bekannt. [S. 99f.]

Johann Samuel Petri ([2]1782):

Desgleichen muß er [der Organist] sich in Recitativen nicht blos nach dem Takte richten, sondern vornehmlich nach dem Sänger, welcher sich, um seinem Vortrage eine Gestalt zu geben, unmöglich an einen ganz genauen Takt binden kan. [S. 171]

Christian Friedrich Daniel Schubart (1784):

Recitativ. Musikalische Declamation oder Rede. [...] Man muss den Rhythmus vollkommen inne haben, die Prosodie der Sprache auf das genaueste verstehen; die Höhe, die Tiefe, das Steigen und den Fall der Rede scharf bemerken. Jedes Comma, Colon, Punctum, Fragzeichen, jede Exclamation, jeden Gedanken- und Erwartungsstrich, mit einem Wort, jedes Unterscheidungszeichen der Rede mit der strengsten Gewissenhaftigkeit beobachten. Das Recitativ ist daher äusserst schwer, erfordert langes Studium und Uebung, und man bemerkt in den neumodischen Stücken die kläglichsten Versündigungen wider die Regel des Recitativs. Die alten Tonsetzer übertreffen hierin die neuern meistens. – Die musikalische Declamation unterscheidet sich durch äusserst feine Nüancen von dem Recitativ; dieses ist gebundenener, die Declamtion aber freyer. [S. 359f.]

Daniel Gottlob Türk (1787):

Da die Rezitative nie nach Takt gesungen werden sollen, wenn nicht *a tempo* dabey steht, [...] [S. 172]

Georg Friedrich Wolf (1789):

> §. 2. Das erste was beim Recitative zu beobachten, ist: das kein genaues Zeitmaas oder Takt darin herscht; denn der Takt wird nur so lange beobachtet, als melodische Figuren im Akkompagnemente vorkommen. Der Sänger singt seine Töne bald langsam, bald geschwinde, verweilt auf dieser Note, von jener geht er schnel fort u. s. w. In allen diesen Fällen mus der Begleiter dem Sänger zu Hülfe kommen, und ihn unterstützen. [S. 71]

Heinrich Christoph Koch (1793):

> Von dem eigentlichen Gesange hingegen unterscheidet sich das Recitativ durch folgende Kennzeichen. Erstlich ist es an keine bestimmt Bewegung des Tactes gebunden. Nur bey denjenigen Silben pflegt man sich etwas länger zu verweilen, die auch in der Deklamation hervorstechend seyn müssen; die übrigen werden gleich kurz abgefertigt, sie mögen mit Viertel= Achtel= oder Sechzehntheilnoten bezeichnet seyn. Die Einkleidung des Recitativs in den Tact geschieht hauptsächlich nur deswegen, damit theils die größern und kleinern Ruhepuncte des Geistes, wodurch die Poesie verständlich wird, theils aber auch diejenigen Silben, die mehr Nachdruck als die übrigen erhalten sollen, dem richtigen Ausdrucke gemäß vorgestellet werden können. [S. 234f.]

Heinrich Christoph Koch (1802):

> Kurz, das Recitativ wird in Rücksicht auf die Zeitdauer der einzelnen Sylben eben so vorgetragen, wie eine Rede.*)

In einer Fußnote bestätigt Koch auch dem entgegengesetzte, jedoch von ihm selbst abgelehnte Gewohnheiten:

> *) In einigen Gegenden Deutschlands haben die Cantoren und Schullehrer auf dem Lande die Gewohnheit, bey ihren aufzuführenden Kirchenmusiken das Recitativ in einem abgemessenen Zeitmaaße vorzutragen, und es auf diese Art ihre Singschüler zu lehren; dadurch bekommt es eine seiner Natur ganz zuwiderlaufende Modifikation, und viele Stellen desselben erhalten dadurch eine außerordentliche Härte, und klingen äußerst widersinnig. [Sp. 1232]

Georg Simon Löhlein ([6]1804):

> Bei dem ersten (gewöhnlichen) Recitativ wird der Takt nicht genau beobachtet, sondern der Sänger trägt die Worte, je nachdem der Inhalt und dessen Ausdruck es erfordern, bald langsam, bald geschwinder vor. [S. 368]

2. Quellen für das taktmäßigere Singen in Accompagnato-Rezitativen

In den Accompagnato-Rezitativen wurde dem Sänger nach Möglichkeit eine gewisse Taktfreiheit bei langgehaltenen Begleittönen der Streicher zugestanden, er sollte *die Sclaverey des Tacts* so geschickt wie möglich *verstecken*. Bei rhythmisch bewegten und ariosen Begleitpassagen durfte sich der Sänger hingegen keine eigenen Freiheiten erlauben.

Johann Mattheson (1739):

§. 22. [...] Wenn es aber ein Accompagnement, eine Begleitung mit verschiedenen Instrumenten ist, so hat man zwar, um die Spielende[n] im Gleichgewicht zu halten, noch etwas mehr Achtung für die Zeitmaasse als sonst; jedoch muß solches im Singen kaum gemercket werden. [S. 213]

Johann Adolph Scheibe ([2]1745):

Der Sänger soll aber auch ein solches Recitativ mit mehrerer Ernsthaftigkeit und langsamer aussprechen: dahero muß er sich auch schon mehr nach dem Takte richten, als in der vorigen Gattung des Recitativs. Am meisten aber wird diese Art des Recitativs in der Kirche gebrauchet. Und gewiß, sie ist geschickter, die Andacht zu erwecken und zu vermehren, als wenn das Recitativ frey und ohne einige Begleitung gesungen wird. Sie rühret auch mehr, und dringt also stärker ins Herz. Da auch die Worte langsamer gesungen und folglich deutlicher ausgesprochen werden: so werden sie auch in der Kirche besser zu verstehen seyn. Und endlich, so habe ich aus der Erfahrung befunden, daß keine Art des Recitativs die Erbauung mehr befördert, als diese, und folglich auch am wenigsten anstößig seyn kann. [S. 747f.]

Kurtzgefaßtes Musikalisches Lexicon ([2]1749):

Arioso oder *Obligato*, ist ein Satz im *Recitativ*, bißweilen in der Mitte, bisweilen am Ende wie es etwan die nachdrücklichsten Worte erfordern, die wie eine Arie, nach dem Takte gesungen zu werden pfleget. [S. 45]

Johann Joachim Quantz (1752):

59. §. [...] Besteht aber das Accompagnement aus Noten, die in das Zeitmaaß eingetheilet werden müssen: so ist hingegen der Sänger verbunden, sich nach den begleitenden Stimmen zu richten. [S. 272]

Johann Friedrich Agricola (1757):

Die kurzen Sätze zwar, welche die Instrumente zwischen dem accompagnireten Recitativ spielen, müssen nach dem Tacte ausgeführet werden. Doch ist der Sänger in seiner Stimme hieran nicht gebunden, sondern muß nur die kurzen Sätze auswarten, wenn er nicht schon unter denselben eintreten soll; so wie hingegen die Instrumentalisten wieder auf ihn warten müssen. Wenn aber, wie zuweilen geschieht, ariose, oder andere Sätze im Recitative vorkommen, welche nicht anders als nach dem Tacte ausgeführet werden können und sollen; wie solches der Componist gemeiniglich durch die Wörter: a tempo, oder nach dem Tacte anzuzeigen pflegt: so ist auch der Sänger, er mag auswendig oder vom Blatte singen, verbunden, solchen genau zu beobachten. [S. 153]

Carl Philipp Emanuel Bach (1762):

§. 2. Gewisse Recitative, wobey der Baß, oder die übrigen darzu gesetzten Instrumente entweder ein gewisses Subject, oder eine solche Bewegung in Noten haben, welche beständig fortdauret, ohne sich an die Absätze der Singstimme zu kehren, müssen wegen der guten Ordnung strenge nach der Eintheilung des Tactes ausgeführet werden. [S. 314]

Friedrich Wilhelm Marpurg (1762):

§. 5. Das Aushalten [mit leise aushaltenden Accorden] geschicht nach dem Gehöre; die kurzen Sätze aber, sie mögen ausgebildet werden, wie sie wollen, sind allezeit dem Tact unterworfen, obgleich der Sänger seine Freiheit im Recitiren gewissermaßen behält. Es kömmt bey dieser Sache, da gleichwohl manchesmahl der Sänger mitten unter dem Singen eintreten muß, und sich eine Art von Arioso, wo nicht ganz doch zum Theil meldet, darauf an, daß, so wie in jeder Art des Recitativs, also allhier vorzüglich Sänger und Spieler, ein jeder außer seiner Partie, die Partie des andern vor Augen habe, damit sich einer nach dem andern richten könne. [S. 256]

Johann Adam Hiller (1780):

§. 12. [...] Im begleiteten Recitative zwar kommen bisweilen Stellen vor, die der Begleitung wegen, an den Tact gebunden sind, und mit dem beygesetzten a tempo bemerkt werden; der Sänger muß sich dabey in Acht nehmen, daß der Vortrag nicht schülerhaft und steif werde, sondern die Sclaverey des Tacts soviel zu verstecken suchen, als er kann. [S. 100]

Carl Ludwig Junker (1782):

Vorzüglich kann hier [im begleiteten, ausgeführten Recitativ] der Sänger, nach Angabe der besondern Schattirung einer Leidenschaft, die Zeitfolge abändern; immer vorausgesezt, daß er Kunstgefühl genug habe, sie richtig und korrekt abändern zu können.

Diese Forderung des Sängers wird man um so gegründeter, und der Sache selbst entsprechender finden, wenn man überdieß, die so reiche, so mannigfalige Gruppirung, theils entgegengesezter, theils verwandter Empfindungen bedenckt, die im begleiteten Recitativ vorkommen.

Und in diesem Fall, kann das Nachgeben selbst, nicht mit der kleinsten schlimmen Folge, für die Tactverwirrung, verbunden seyn. [S. 40f.]

Daniel Gottlob Türk (1787):

Da die Rezitative nie nach dem Takt gesungen werden sollen, wenn nicht *a tempo* dabey steht, oder die Instrumente einen gewissen Satz in einer vorgeschriebenen Bewegung begleiten: so muß der Organist auch aus diesem Grunde die Singstimme über seinem Basse stehen haben, wenn er nicht aus der Partitur spielt; denn wie soll er sonst dem Sänger, welcher völlige Freyheit haben muß, dem Inhalte des Textes gemäß, bald langsam, bald geschwinder zu deklamiren, Note für Note folgen? [S. 172]

Georg Friedrich Wolf (1789):

§. 6. Das Akkompagnement hat mit dem Recitativ alles gemein, nur daß so lange der Takt beobachtet werden mus, so lange die Instrumente theils den Sänger während dem Gesange begleiten oder auch durch Vor- Zwischen- und Nachspiele seinen Vortrag verstärken. [S. 73]

Johann Christian Bertram Kessel ([2]1791):

Ist das Recitativ mit Begleitung anderer Instrumente, so muß er [der Sänger], so lange diese mitspielen, sich genau an den Takt halten. [S. 61]

Johann Adam Hiller (1792):

> §. 68. Die begleiteten Recitative gehen wieder in der Art der Begleitung sehr von einander ab. Die Instrumente bleiben entweder auf langen Noten, zwey, drey und mehr Tacte hindurch, schwach aushaltend stehen; oder sie schlagen blos bey den Einschnitten ein Paar Noten an; bisweilen unterbrechen sie auch den Sänger auf längere Zeit, und tragen einen eigenen melodischen Satz vor. Ob nun gleich dies alles im Viervierteltacte zu Papiere gebracht wird: so braucht sich doch der Sänger an die ihm vorgeschriebenen Viertel, Achtel und Sechzehntel nicht zu kehren. Er kann alle Noten fast in gleicher Bewegung singen, und nur über den langen Sylben den Ton ein wenig verlängern, die in der Rede einen höhern Accent fordern. Bisweilen zwar kommen Stellen vor, die, der Begleitung wegen , nicht anders als tactmäßig gesungen werden können; dies sollte aber allemal über den Noten des Sängers mit dem Worte *a tempo* (im Tacte) angedeutet werden, oder dieser muß es aus dem darunter stehenden Baßnoten gewahr werden. [S. 70]

Georg Simon Löhlein ([6]1804):

> Die Begleitung des Recitativs mit mehrern Instrumenten, oder des sogenannten Accompagnements unterscheidet sich von dem gewöhnlichen Recitativ bloß dadurch, daß bey ersterm der Takt mehr beobachtet wird, wenn nämlich die begleitenden Instrumente entweder eine gewisse, das ganze Stück durchgeführte Figur, oder mit a Tempo oder Arioso bezeichnete Stellen auszuführen haben, als welche genau nach dem Takte vorgetragen werden. Haben aber die Instrumente bloß lange aushaltende Noten, so ist der Vortrag des Sängers auch hier nicht an den Takt gebunden, und die Begleitenden müssen sich nach ihm richten. In diesem Falle ist es öfters, besonders bey langsamen Recitativen, von guter Wirkung, wenn der Klavierist die liegende Harmonie, bey einer kleinen Ruhe, etwas langsam gebrochen wiederholt. [S. 369][9]

V. Johann Sebastian Bachs Johannes- und Matthäus-Passion

Die beiden vollständig überlieferten Passionen Johann Sebastian Bachs beinhalten umfangreiches Anschauungsmaterial für die am häufigsten auftretenden Fragen zur angemessenen Begleitung der Secco-Rezitative und zur Problematik der derzeitigen Editionspraxis. In beiden überkommenen Partituren[10] sind alle Begleitnoten in langer Notation geschrieben, in der Regel so lang, bis eine neue Baßnote eintritt. Selbstverständlich sind Bachs Partituren normalerweise unbeziffert, im Gegensatz zu den Continuostimmen für Tasteninstrumente.

Die Continuospieler der Johannes-Passion hatten in den (durch viele Fassungen mehrfach überarbeiteten) Stimmen nur die Stichnoten des jeweiligen Sängers und die Baßtöne der Continuopartie in durchgehend langer Notation vor Augen, ohne die dazugehörigen Texte, allerdings mit dem

[9] Es folgen 4 Seiten Notenbeispiele aus Grauns *Tod Jesu*. [S. 369–372]

[10] Johannes-Passion: teilautograph. / Matthäus-Passion: autograph; außerdem existiert eine Frühfassung in der Abschrift von Johann Christoph Altnikol.

jeweiligen Hinweis, welche Person gerade singt. Es kommen keine in die Secco-Rezitative eingeschobenen Accompagnati vor. Die Continuostimmen geben auch keinen Hinweis auf eine andere Spielweise bei den Jesusworten oder Bibelzitaten. Lediglich an einer Stelle taucht in einer Continuostimme[11] die Bezeichnung *adagio* auf[12], die wohl sagen will: Ab hier beginnt eine ariose Stelle und du sollst *tenuto* spielen! Schon allein diese Anweisung *adagio* sollte zumindest nachdenklich stimmen, daß Bach nicht überall ein Aushalten der Baßtöne beabsichtigte. Alle anderen Stellen in den Secco-Rezitativen der Johannes-Passion, die in der Neuen Bach-Ausgabe mit *adagio* versehen sind[13], kommen in Bachs Continuostimmen überhaupt nicht vor, denn sie gelten nur für den Sänger. Sie beziehen sich auf Bibelzitate und wollen ihm sagen, daß er die rezitativische Gesangsart im Sinne einer direkten Erzählung aufgeben und das Zitat aus dem Alten Testament mehr im Takt und etwas getragen vortragen soll, um den Bericht vom Zitat zu trennen. Die direkt darauf folgende Anweisung *recitativo* hebt diese Gesangsweise wieder auf. Die Neue Bach-Ausgabe hingegen läßt weder in der Partitur noch in den dazu erhältlichen Continuostimmen erkennen, für wen diese Adagio-Bezeichnungen gelten, sie setzt *adagio* quasi als allgemeine Überschrift über den Takt. Dies ist eine nicht zu akzeptierende Editionsweise, weil sie dem Musiker den Sinn und die Gültigkeit dieser Anweisung nicht erkennbar macht. Entsprechend häufig verlangen daher auch Dirigenten irrtümlicherweise bei all diesen Adagio-Stellen eine ausgehaltene Spielweise im Continuo. Daß allein die Jesusworte ausgehalten aufgeführt werden sollten, ist schon von Bachs Schreibweise her auszuschließen, da er die Plazierung der Baßtöne überhaupt nicht synchron mit dem Eintritt der Jesusworte verbindet.

In den überlieferten Continuostimmen des 1. Chores der Matthäus-Passion[14] sind die Secco-Rezitative mit den in sie eingeschlossenen Jesusworten (Streicher-Accompagnati) lediglich mit den dazugehörigen Baßnoten angegeben; die Gesangspartien erscheinen in den Continuostimmen weder als Text noch in Stichnoten. Die Begleitnoten zu der Partie des Evangelisten[15], sowie zu den anderen handelnden Personen[16], sind schematisch als

[11] Stimme B 21 IV, s. NBA II/4, *Kritischer Bericht*, hg. von Arthur Mendel, Leipzig 1974, S. 206.

[12] Nr. 12c (Zählung nach NBA), Takt 33 auf der Zählzeit 1 zu dem Text [*und ging hin-*]*aus und weinete bitterlich.*

[13] Nr. 25a, Takt 8f. / Nr. 27c, Takt 66 Ende bis 69 / Nr. 36, Takt 25 Ende bis 26 und 28f.

[14] 2 Stimmen *Continuo*, unbeziffert. / 2 Stimmen *Organo*, beziffert und um einen Ganzton tiefer transponiert.

[15] Mit dem Kürzel *Evang.* oder *Evan:* kenntlich gemacht.

[16] *Pilatus, Judas, Petrus, Pontifex 1, 2, Ancilla 1, 2* und *Uxor Pilati.*

Viertel notiert[17], die Zwischenräume mit Pausen versehen. Die Begleitnoten zu den Jesusworten[18] sind mit großen Notenwerten ohne Pausen geschrieben.

Alfred Dürr gibt dazu in seiner Edition der Neuen Bach-Ausgabe (1972) folgende Erklärung:[19]

> Die Continuobegleitung der Evangelistenpartie schreibt Bach noch in seiner Reinschriftpartitur der späteren Fassung in langen Haltetönen[20]: [...] Erst beim Ausschreiben der Stimmen notiert er den Continuopart so, wie er im vorliegenden Bande wiedergegeben ist, offenbar um die Begleitung des Evangelisten noch wirkungsvoller von der Jesusbegleitung in gehaltenen Streicherakkorden zu unterscheiden.

Dies ist eine wohl zu revidierende Meinung, zumal sie Bach eine beachtliche konzeptionelle Schwäche unterstellt. Ist es vorstellbar, daß ein Komponist von solchen Graden einen derart wichtigen Anteil an der inneren Dramaturgie des Werkes noch beim Schreiben der Partitur außer Acht gelassen hätte? Hätte er zu diesem Zeitpunkt noch keine Interpretation mit kurzausgeführten Rezitativen gekannt? Gibt es wesensmäßige Unterschiede in den Secco-Rezitativen beider Werke, die dazu Anlaß gäben, die Rezitative in der Johannes- und Matthäus-Passion auf verschiedene Weise auszuführen? Doch wohl nur im Hinblick auf die Jesusworte: Der johannäische Christus ist in direkter Rede und Gegenrede in das Secco-Geschehen eingebunden, während der Christus der Matthäus-Passion eine klangliche Aura durch ein Accompagnato von geheimnisvoll leisen Streicherklängen in Tenutospielweise erhält.[21] Der Grund für diese Notationsunterschiede

[17] Ausnahmen als längere Notation (Zählung nach NBA II,5): Viele längere Schlußtöne / halbe Note unter dem Text *krähen wird*, in Nr. 38c, Takt 29 / die ariose Figur in Nr. 21, Takt 2 / Eingangston zu Pontifex I, Nr. 41c, Takt 28 / Übergang des Choreinwurfs *Barabam* zum Evangelisten, Nr. 45a, Takt 30/31 / übergehaltene Schlußtöne der Reztitative in die folgenden Turbae Nr. 9e, 41b, 58b, 58d, 61b, 63b / übergehaltene Schlußtöne aus den Turbae in die folgenden Rezitative 61c, 61e / die Evangelistenübersetzung *Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen!*, Nr. 61a, Takt 10f. / längere Note auf *schliefen* nach dem affektreichen Tremolo zur Darstellung des Textes *Und die Erde erbebete* (...), Nr. 63a., Takt 10.

[18] In den Continuostimmen kenntlich gemacht durch *Jesus*, in den beiden unbezifferten Stimmen zusätzlich mit *pian.* versehen.

[19] Johann Sebastian Bach, *Matthäus-Passion*, hg. unter Verwendung von Vorarbeiten Max Schneiders von Alfred Dürr, Kassel, Basel, Tours, London 1972 (NBA II,5), *Zur Edition*, S. VIII.

[20] Schon der Begriff *Halteton* ist meines Erachtens in diesem Zusammenhang unzulässig, denn Dürr vermischt damit das Faktum, daß ein langer Notenwert notiert ist, mit der Auslegung, dieser Ton sei zu halten, ohne irgendeine Begründung oder einen Beweis zu liefern.

[21] Vgl. Henning Frederichs, *Das Verhältnis von Text und Musik in den Brockes-Passionen Keisers, Händels, Telemanns und Matthesons*, München, Salzburg 1975, 94: „Diese zuerst bei den ‚verba testamenti' üblich gewordene Instrumentierung des Secco-Rezitativs, die in Bachs Matthäuspassion in letzter Konsequenz jedes der Christusworte wie mit einem Heiligenschein umgibt, geht auf die Matthäuspassion von Johann Theile zurück, die ihrerseits an Selles Johannespassion und letztlich an die Auferstehungshistorie von Schütz anknüpfte und den Worten Jesu durch zwei Diskantviolen eine besondere ‚Leitfarbe' zuordnete."

zwischen Partitur und Stimmen der Matthäus-Passion ist sicher ganz praktischer Natur: Es hätte für die Continuospieler allzu leicht Irrtümer über die jeweils gültige Begleitart (secco = kurz, viertelweise / accompagnato = tenuto) geben können, so daß Bach sich entschloß, gleich die richtigen Tonlängen in den Stimmen festzulegen. In die Partitur gehörte eine solche Übertragung der Notation aus den Stimmen keinesfalls. Sie stellt die Musik in ihrer schönsten und vollkommensten Weise dar, um das Werk in würdiger Form dem Höchsten zu übergeben. Sie ist daher von vorn herein nicht identisch mit der Aufführung des Werkes. Hier ergeben sich zwangsläufig Probleme zwischen der ursprünglichen Idee einer Partitur und den Ansprüchen einer wissenschaftlichen Partiturausgabe.

Die Matthäus-Passion ist weder das erste noch das einzige Vokalwerk, bei dem Bach Secco-Rezitative in den Stimmen in kurzer Schreibweise als Viertel notierte. Als frühe Beispiele sind die drei Weimarer Kantaten BWV 18 *Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt* (1713/14), BWV 31 *Der Himmel lacht! die Erde jubilieret* (1715) und BWV 185 *Barmherziges Herze der ewigen Liebe* (1715) zu nennen. In der Fagottstimme von BWV 18 schrieb Bach Viertelnoten und Pausen, in der Violoncellostimme langnotierte Noten mit Keilen über jeder neuen Note. In letzterer Notationsart sind auch die Rezitative der Violoncellostimme von BWV 31 und der Violonestimme von BWV 185 geschrieben. Auch in mehreren Continuostimmen zu Kantaten aus Bachs Leipziger Zeit sind kurze Notationsweisen von Secco-Rezitativen zu finden.[22]

Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts begann man sich Gedanken zu machen, ob es nicht besser wäre, die Noten so aufzuschreiben, wie sie auszuführen sind. Dementsprechend äußert sich Daniel Gottlob Türk (1787) mit dem Hinweis, daß Carl Philipp Emanuel Bach in den beiden genannten Werken die Notation wählte, die wir von dessen Vater bei strittigen Fällen in den Continuostimmen kennen:

> Freylich wär' es, wo nicht besser, doch wenigstens nicht so verführerisch, wenn die Komponisten alle, wie es Einige thun, z. B. der Herr Kapellmeister Bach, in seiner Passion und in den Israeliten &c. die Noten so hinschrieben, wie sie vorgetragen werden müssen; wenn sie nehmlich, anstatt der ganzen Taktnoten, bloße Viertel, und alsdenn so viele Pausen setzen, bis der Begleiter einen neuen Grundton oder eine andere Harmonie anschlagen soll. Vielleicht würden alsdenn die Rezitative besser ausgeführt, als es jetzt von manchem Organisten, und von denen, welche die Bässe spielen, hin und wieder geschieht. (Diese Vorsicht hätte ich, in meinen Hirten &c. und im Sieg des Christenthums ebenfalls gebrauchen sollen. –) [S. 163f.]

[22] Ausführliche Belege und eine eingehende Erörterung der Thematik finden sich in: Laurence Dreyfus, *Bach's continuo group, players and practices in his vokal works*, Cambridge, Massachusetts, 1987, S. 89–104.

Daß es nicht immer üblich oder auch möglich war, die Gesangspartie in den Continuostimmen mit anzugeben, bestätigt Johann Christoph Voigt (1742):

> Welcher *Cantor* wird sich denn die Mühe nehmen, die Stimmen aus der *Partitur* über den General=Baß zu schreiben, so wie es der sel. Heinichen verlanget, da hätte einer gut spielen, und würde ihm wenig Kopff=Brechens verursachen, wenn er die Ober= und Grund=Stimme beysammen hätte; [S. 27]

Das gleichzeitige Vorhandensein von Orgel- und Cembalostimmen zu Bachs Johannes-Passion und einigen Kantaten deutet auf ein mögliches Doppelaccompagnement von Orgel und Cembalo hin.[23]

Setzt man für Bachs letzte Fassung der Johannes-Passion voraus, daß das eingesetzte Kontrafagott mit der Stimme *pro bassono grosso* als Ersatz für das zu dieser Zeit defekte Orgelpedal benutzt wurde, so kann man annehmen, daß Bach an den Stellen, die mit *senza Bassono grosso* vermerkt sind (z. B. alle Secco-Rezitative), nicht mit einem Orgelpedal rechnete. Ein Kontrabaß jedoch wird wohl alle Rezitative mit einem Violoncello zusammen gespielt haben, jedenfalls gibt Bach die Anweisung *Violone tacet* nur für die *Erwäge*-Arie in der Johannes-Passion. In der Matthäus-Passion gäbe es für den Kontrabaß keinen sinnvollen Einstieg in die Jesusworte, da die ersten Tenuto-Töne für die Accompagnati oft nicht synchron mit den Streichereinsätzen plaziert sind.

Es fällt auf, daß gerade in Bachs beiden Passionen die Kadenzen im Rezitativ weder pauschal nachschlagend notiert sind, noch regelmäßig unter dem letzten Wort oder der letzten Silbe des Sängers eintreten. Bach notiert diese Kadenzen je nach der dramaturgischen Notwendigkeit verschieden und zieht es vor, die von ihm gewünschte Lösung selbst festzulegen.

Auch ist die heute weit verbreitete Regel für Bach kaum anwendbar, daß die Tastenspieler im Rezitativ nur diejenigen Ziffern zwischen den Baßtönen zu spielen hätten, welche nicht die entsprechenden Töne der Gesangsstimme verdoppeln. Schließlich lassen die Continuostimmen zur Matthäus-Passion eine derartige Information gar nicht zu. Bach rechnete wohl damit, daß alle seine notierten Ziffern auch zu spielen seien.

In den deutschen Quellen des 18. Jahrhunderts wurde fast allgemein gefordert, daß die Continuostimmen für die Harmonieinstrumente beziffert sein sollten, ganz besonders dann, wenn die zu begleitenden Stimmen nicht mit angegeben sind. Existenziell wurden die Ziffern für transponierende Instrumente (Orgeln im Chorton), für deren Stimmen nicht immer die benötigte Zeit gefunden wurde, sie in die richtige Tonart umzuschreiben. Sehr deutlich beschreibt diese Situation Daniel Gottlob Türk (1787):

[23] Eine eingehende Erörterung dieser Zusammenhänge eines Doppelaccompagnement bei Bach mit vielen Belegen in: Laurence Dreyfus, ebda.

Daß ein Organist mehr, als irgend ein anderer Musiker, im Stande seyn müsse, auch aus den ungewöhnlichsten Tönen zu spielen, wird schon deswegen nothwendig, weil die Orgeln, wie bekannt, fast alle einen ganzen Ton, oder auch eine kleine Terz höher stehen, als die meisten übrigen Instrumente. Geht nun das Kirchenstük z. B. aus Es dur oder F moll, so muß er, (im gewöhnlichen Chortone,) aus Des (Cis) dur, oder Es (Dis) moll spielen; dadurch werden die Ausweichungen, welche in dem Stücke vorkommen, oft ungemein schwer, weil unter andern das Klanggeschlecht mehrmals verändert werden muß u. d. gl. Steht die Orgel im hohen Chortone, so spielt er, wenn das Tonstück aus D oder A dur geht, aus H oder Fis dur &c. Da sich nun der Komponist in den Rezitativen an keinen Hauptton bindet, sondern oft in entfernte Töne ausweicht, so entstehen dadurch, auch wohl bey ganz gewöhnlichen Uebergängen, große Schwierigkeiten. [...]

Außer der Fertigkeit, aus jedem Tone spielen zu können, muß auch der Organist Uebung im Transponiren [...] haben; denn oft erlaubt es die Zeit nicht, die Baßstimme erst anders abschreiben zu lassen, wenn z. B. unerwartet eine Gelegenheitsmusik aufgeführt werden soll, wozu die Orgelstimme nicht besonders ausgeschrieben ist; wenn man, anderer Ursachen wegen, eine höhere oder tiefere Stimmung nehmen muß; wenn man aus der Partitur spielt &c.

Das Transponiren ist eine Forderung, welcher nicht jeder Organist ausweichen kann: aber unbillig ists, wenn man ihm eine Baßstimme ohne Ziffern vorlegt, und verlangt, daß er sie richtig begleiten solle. Wenn der Tonsetzer nur zehn Wege hätte, aus dem Hauptton in die Quinte zu kommen, wie sollte der Begleiter gerade den rechten treffen? Oder soll er die Harmonie vorher hören? – Alle Tonlehrer, [C. Ph. E.] Bach, [1762] (S 298) Heinichen, [1728, S. 725ff.] (von unbezifferten Bässen) Kirnberger, [1781] (Grundsätze &c. S. 88) Sulzer, (Bezifferung) &c. sind hierin einstimmig, daß man keinen unbezifferten Baß, wenn nicht die übrigen Hauptstimmen drüber stehen, in jedem Falle richtig begleiten könne; ja so lange der Organist nicht allwissend ist, so lange kann man eine solche Forderung, ohne sich lächerlich zu machen, nicht an ihn thun. [S. 175 ff.]

Es wäre wünschenswert, wenn in zukünftigen Ausgaben in allen Continuostimmen, auch in denen nicht harmonisierender Instrumente wie z.B. Violoncello,[24] die Bezifferungen mit abgedruckt würden. Dadurch könnte das schnelle Erkennen der jeweiligen Harmonie- und Affektzusammenhänge wesentlich erleichtert werden.

VI. Kurz oder lang?

Für das 17. Jahrhundert ist es sehr schwierig zu ermitteln, wie die Rezitative oder die rezitativähnlichen Teile eines Werkes ausgeführt wurden. Es sieht jedoch so als, als wären zu dieser Zeit die Baßnoten in der Regel eher ausgehalten worden, soweit überhaupt Instrumente beteiligt waren, die einen Baßton aushalten konnten. Das Rezitativ war aber noch keine ausgeprägte Satzart, vielmehr vermischten sich innerhalb eines Satzes oder Werkes

[24] Die Praxis, Rezitative von einem Violoncellisten allein mit Akkorden auszuführen zu lassen, wird ausführlich in Kap. VIII. belegt.

diejenigen Elemente, die man später als rezitativisch, arios und arienmäßig bezeichnete. Die Entwicklung hin zu kürzeren Begleitnoten hat sich wohl erst in dem Maße verstärkt, wie sich das Rezitativ im späten 17. Jahrhundert als eigenständige, in sich geschlossene Satzform gegenüber der Arie behaupten konnte.

In der folgenden Übersicht wird anschaubar, was die Quellen des 18. Jahrhunderts zur Frage des Aushaltens oder Nichtaushaltens aussagen. In den meisten Fällen beziehen sich diese Aussagen bei den Tasteninstrumenten primär auf die Orgel, wobei in der Regel davon auszugehen ist, daß dabei die großen Kirchenorgeln (zum Teil auch mit dem Einsatz des Pedals) gemeint sind. Die meisten dieser Quellen für Orgel sprechen sich für eine kurze Spielweise aus, wenngleich auch einige Quellen vorschlagen, allein den Baß (manche auch: die linke oder sogar die rechte Hand) mit einem leisen Register auszuhalten. Auf dem Cembalo oder der Theorbe ist ein längeres Aushalten der Akkorde von vornherein nicht möglich. Die Aussagen für diese Instrumente fordern einerseits kurz gebrochene Akkorde, andererseits ein zeitweiliges Weitertragen des Klanges durch Arpeggio-Spielweise.

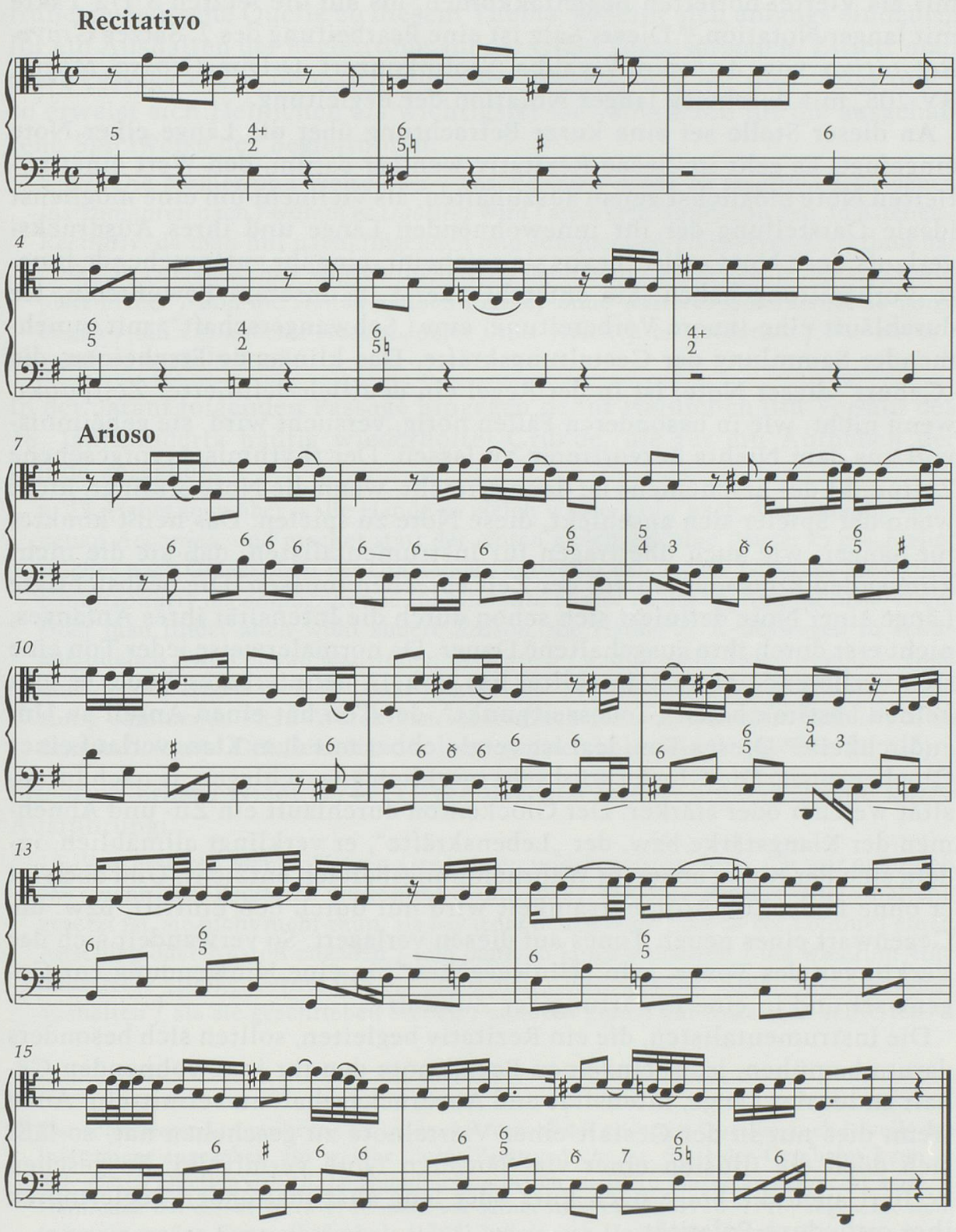
Aussagen für die Ausführung der Rezitative auf dem Violoncello erhalten wir erst in den Schulen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, jedoch sind natürlich solche Stimmen mit kurzer Notation, wie die zur Matthäus-Passion und einigen anderen Werken Bachs, sowie anderer Komponisten,[25] ebenfalls wichtige Quellen zu diesem Thema.

Aufschlußreich als eine Sondergattung sind fernerhin reine Instrumentalrezitative,[26] die schon mit einer kurznotierten Begleitung geschrieben sind,

[25] Z. B. sind die Baßtöne der überlieferten Violoncello- und Calcedono-Stimmen zu dem Tenor-Seccorezitativ der Kantate zum 1. Advent 1719 von Georg Philipp Telemann *Machet die Tore weit*, TVWV 1:1074, in der kurzen Viertelnotation wiedergegeben. Sogar in der Partiturabschrift dieser Kantate von Johann Sebastian Bach wurde diese Notationsweise übernommen! Vgl. die Ausgabe von Traugott Fedtke und Klaus Hofmann (Herbipol.), Stuttgart 1975, S. 48f. und S. 65.

[26] Vgl. Herbert Seifert, *Das Instrumentalrezitativ vom Barock bis zur Wiener Klassik*, in: *De ratione in Musica, Festschrift Erich Schenk zum 5. Mai 1972*, hg. von Theophil Antonicek, Rudolf Flotzinger und Othmar Wessely, Kassel 1975, S. 103–116.
Die Interpretation solcher reinen Instrumentalrezitative entspricht den Anweisungen über den Rezitativgesang. Dies bestätigt Daniel Gottlob Türk (1789): §. 64. Mehr nach Gefühl, als taktmäßig, müssen, außer an den freyen Fantasien, Kadenzen, Fermaten &c. unter andern auch die mit dem Worte *Recitativo* bezeichneten Stellen vorgetragen werden. Man findet hin und wieder in Sonaten, Konzerten u. dgl. einzelne Stellen von dieser Art, z. B. in dem *Andante* der ersten Sonate vom König von Preußen gewidmet von C. P. E. Bach. Solche Stellen würden eine schlechte Wirkung thun, wenn man sie genau nach der bestimmten Geltung der Noten (taktmäßig) spielte. Die wichtigeren Noten müssen daher langsam und stärker, die weniger wichtigen aber geschwind und schwächer gespielt werden, ungefähr so, wie ein gefühlvoller Sänger diese Noten singen, oder ein guter Redner die Worte dazu deklamieren würde. [S. 370f.]

wie z. B. das Rezitativ mit anschließendem Arioso in der Sonate e-moll für Viola da gamba und Basso continuo von Georg Philipp Telemann:[27]



[27] *Solo 9.*, aus: *Essercizii Musici, overo Dodeci Soli e Dodeci Trii à diversi stromenti, composti da Giorgio Filippo Telemann, Direttore della Musica in Hamburgo, e che si trovanoaprestso dell'Autore.*, o. J. [nach 1720], 3 Stimmbücher, Reprint, Basel o. J., Neuausgabe, hg. von Paul Rubardt, Leipzig o. J.

Auch das Concerto C-Dur für Orgel, BWV 594 (Weimar um 1705) von Johann Sebastian Bach hat als 2. Satz ein 23-taktiges *Recitativo Adagio* mit als Viertel notierten Begleitakkorden, bis auf die letzten 3 1/2 Takte mit langer Notation.[28] Dieser Satz ist eine Bearbeitung des 2. Satzes *Grave. Recitativo* von Antonio Vivaldis Violinkonzert D-Dur *Grosso Mogul*, RV 208, mit durchweg langer Notation der Begleitung.

An dieser Stelle sei eine kurze Betrachtung über die Länge einer Note eingefügt. Es geht im Secco-Rezitativ weniger darum, den Wert einer notierten Note möglichst genau auszuhalten, als vielmehr um eine möglichst ideale Darstellung der ihr innewohnenden Länge und ihres Ausdrucksverlaufs. Jede Note sollte, bevor sie erscheint, eine ihr entsprechende innere Vorbereitung haben. Sie entsteht zuerst in unserem Bewußtsein, sie durchläuft eine innere Vorbereitung, eine „Schwangerschaft", mit zunehmender Sammlung der Gestaltungskräfte. Das klingende Erscheinen, die „Geburt" dieser Note, ist in der Regel ein deutlich definierter Zeitpunkt, wenn nicht, wie in besonderen Fällen nötig, versucht wird, sie geheimnisvoll aus dem Nichts hervortreten zu lassen. Der rhythmisch vorgesehene Zeitpunkt des Erscheinens ist dann erreicht, wenn die Note erklingt, nicht wenn der Spieler sich anschickt, diese Note zu spielen. Das heißt konkret für Sänger, wie auch übertragen für Instrumentalisten, daß sie die nicht klingenden Konsonanten vor der Zeit sprechen müssen. Die beabsichtigte Länge einer Note definiert sich schon durch die Intensität ihres Anfanges, nicht erst durch ihre ausgehaltene Dauer. Da normalerweise jeder Ton eine sich verlierende Note sein sollte, hat er kein definierbares Ende; es gibt keinen bestimmbaren „Todeszeitpunkt", der Ton hat einen Anteil an Unendlichkeit.[29] Dieses Tonideal ist vergleichbar mit dem Klangverlauf eines Glockentones: Die Glocke wird sehr merklich angeschlagen, je nach Intensität weicher oder stärker. Der Glockenton durchläuft ein Zu- und Abnehmen der Klangstärke bzw. der „Lebenskräfte", er verklingt allmählich, indem sich der Klang unserem Wahrnehmungsbereich entzieht. Und doch ist er ohne Ende. Die Aufmerksamkeit wird nur durch den Eintritt, bzw. die Gegenwart eines neuen Tones auf diesen verlagert. So verwandelt sich das Verklingen des Tones, sein „Hinweggehen", in eine Hinwendung zur Gegenwart und in eine Erwartung der Zukunft.

Die Instrumentalisten, die ein Rezitativ begleiten, sollten sich besonders darum bemühen, jeder einzelnen Begleitnote den ihr innewohnenden Gehalt an idealer Länge, Intensität und Ausdrucksgehalt zu vermitteln. Auch wenn dies nur in der Gestalt einer Viertelnote zu geschehen hat, so läßt sich doch die Illusion einer viel längeren Note vermitteln. So gesehen verliert auch die Frage nach kurz oder lang auszuhaltenden Begleitnoten ihre orthodoxe Polarität.

[28] NBA IV/8, *Bearbeitungen fremder Werke*, hg. von Karl Keller, Kassel Basel etc. 1979, S. 41–43.

[29] Anders verhält man sich bei einigen starken Affekten, die verlangen, den Ton deutlich zu beenden.

1. Secco-Rezitative[30]

Gleich das erste Zitat von Johann David Heinichen (1711, Orgel),[31] die früheste deutsche Quelle zu diesem Thema, scheint sich anfangs eindeutig für ein Aushalten der Begleittöne auf der Orgel auszusprechen. Zitiert man diese Passage allein, ohne den folgenden Paragraphen, wie dies einige tun,[32] so erweist sich Heinichen als wichtigster Gewährsmann für die ausgehaltene Spielweise der Begleitnoten:

> §. 27. Die Manier und Weise aber / das *Recitativ* wohl zu *tracti*ren / ist denen *Instrumenten* nach / worauf es *tractiret* wird / auch sehr unterschieden. In Kirchen= *Recitativ;* da man mit nachklingenden und summenden Pfeiff=Werck zu thun hat / braucht es eben keiner Weitläuffigkeiten / denn man schläget die *Noten* meist nur platt nieder / und die Hände bleiben hierbey ohne weiteres *Ceremoniel* so lange liegen / biß ein anderer *Accord* folget / mit welchen es wiederum / wie zuvor / gehalten wird. [S. 226]

In der darauf folgenden Passage hingegen nennt Heinichen (im Verlauf des 18. Jahrhunderts häufig wiederholte) Gründe, die für ein Aufheben der Hände sprechen:

> §. 28. Hebet man aber ja die Hände so gleich wieder auf / nach Anschlagung eines neuen *Accordes,* und machet statt der *Noten* gleichsam eine *Pause;* so geschiehet solches nach Gelegenheit der Umstände / entweder den Sänger / oder die bißweilen zum *Recitativ accompagni*rende *Instrumenta* besser zu hören / und zu *observi*ren. Oder man findet auch wohl andere *Raison,* die Hände Z. E. deswegen in etwas aufzuheben / weil etwan jezuweilen in *Basse* 3 / 4. und mehr *Tacte* in einem *Tone* und *Accord* liegen bleiben / und folgbar das Gehöre durch das in einerley *Tone* stetig summende Pfeiff=Werck kan verdrießlich gemachet werden. Welches alles dem *Judicio* und Gefallen eines *Accompagni*sten heimgestellet bleibet. [S. 226]

Friedrich Erhard Niedt (1717, Orgel) dagegen fordert eindeutig eine kurze Ausführung:

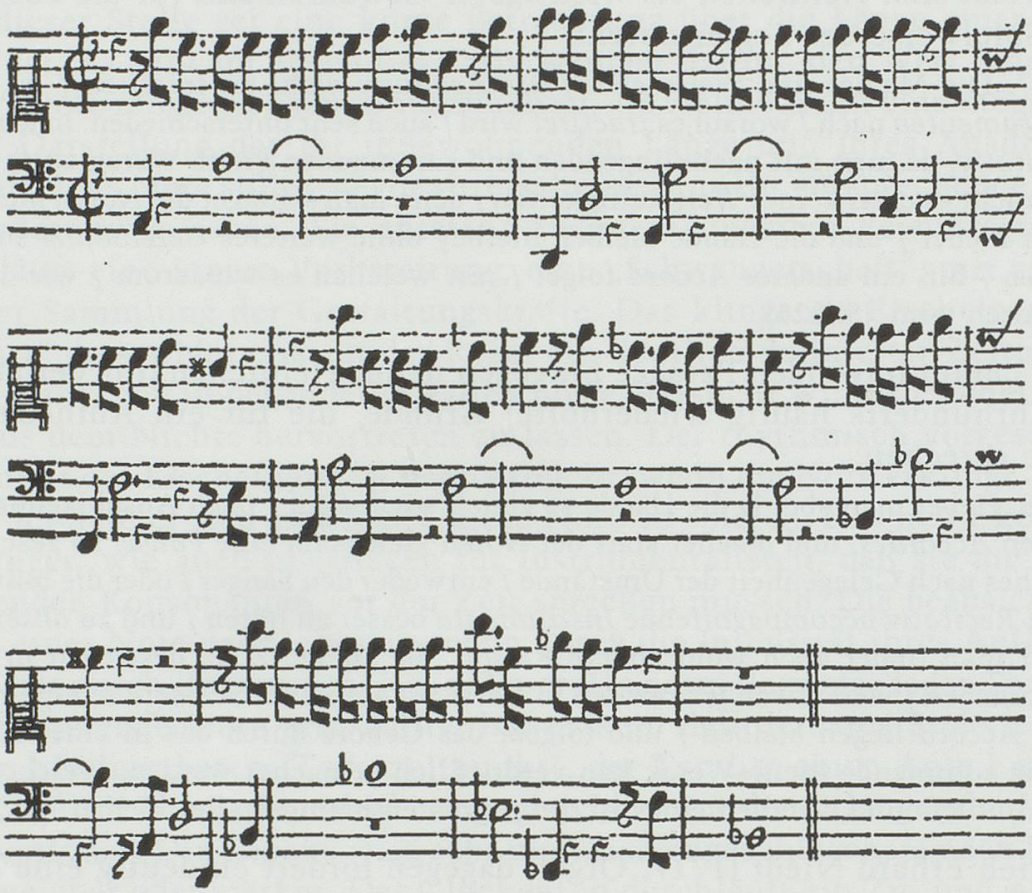
> 15. Von ersteren [denen Herren *Organisten* und *Bassisten*] bitte ich mir aus / daß *NB.* wenn ein *Recitativ* vorkommt / und zwey bis drey gantzer *Tacte* haltend gesetzt ist, sie nicht mehr thun, als bey jeder neuen *Note* / die da vor kommt / einen Anschlag oder Anstoß zugeben / und dann so lange einhalten / bis wiedrum eine neue *Note* erfolge. Ferner daß sie bey denen *Caden*tzen die *Not*en nicht so lange aushalten / als sie geschrieben stehen / sondern gleich zur folgenden schreiten.

[30] Zur schnelleren Orientierung ist zu der Jahreszahl der zitierten Quellen auch jeweils das Instrument angegeben, für welche dieses Zitat gedacht ist. Statt des Cembalos kann in den späten Quellen des 18. Jahrhunderts natürlich auch ein Fortepiano gemeint sein.

[31] Heinichen hat dieses Werk 1710 noch vor seiner Italienreise (1710–1716) abgeschlossen. In seiner großen Generalbaßschule (1728) äußert sich Heinichen, inzwischen Dresdener Hofkapellmeister geworden, nicht zu dieser Frage!

[32] Z. B. Alfred Dürr, in: ders., *Bach im Mittelpunkt, ausgewählte Aufsätze und Vorträge*, hg. vom Kollegium des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen, Kassel, Basel, London 1988, S. 253.

16. Wo überm *General-Bass* in denen *Recitativ*en Ziffern gesetzt sind / so *observire* der *accompagnir*ende *Bassist* wohl / ob der Sänger bey denselben und dem *Accord* feste bleibe / da er dann solche zu *exprimir*en eben nicht nöthig hat; Wo aber der Sänger aus dem Thon oder *Accord* fällt / kan er derselben Ziffern ihre Bedeutung aufm *Clavier* oder Orgel berühren / damit der Sänger sich wieder auf den rechten Weg helffen könne; als Z: E. es stünde folgendes *Recitativ:*



so müsten die *Bass-Not*en angestossen werden / so / wie sie hier im *Bass* schwartz gezeichnet stehen; und solches muß bey allen *Recitativ*en wohl / wohl *observir*et werden / soll es anderst recht klingen / und nicht als ein altes Mühlen=Rad klappen. [S. 57ff.]

Auch Pierre Jacques Fougeroux beschreibt 1728 in einem Brief drei Aufführungen Händelscher Opern im King's Theatre in London, bei denen die Rezitative von zwei Cembali (eines der beiden spielte Händel selbst), einer Erzlaute (Arciliuto) und einem Violoncello so ausgeführt wurden, daß die Rezitative *in der schlechten Begleitart vorgetragen wurden, bei der der Klang von einem jedem Akkord abgeschnitten wurde.*[33] Dies schien für den französischen Hörer eine ungewohnte Spielart zu sein.

[33] *Comme vous n'estes pas sectateur de la musique italienne, je n'ose vous dire Monsieur, qu'excepté le recitatif et la mauvaise manière d'accompagner en coupant le son de chaque accord, [...]* Zitiert aus: Winton Dean, *A french traveller's view of Handel's operas,* Music and Letters, 55, 1974, 178. Vgl. auch: Ders., *The performance of recitative in late baroque opera,* Music and Letters 58, 1977, 389–402.

David Kellner ([2]1737, Orgel):

> 5. Auf den *Instrumentis pnevmaticis*, als Orgeln, Positiven und Regalen braucht man zwar das *Harpeggio* nicht so sehr, hingegen aber, wann der Baß sehr lange Noten zu halten, so nimmt man wohl zuweilen die Hand auf, und *pausir*et biß zum nechsten *Accord*, um den *Vocali*sten desto deutlicher zu hören, und niemanden mit dem lang aushaltenden Geheule des Pfeiffwercks einen Eckel zu machen. [S. 20]

Gottfried Heinrich Stölzel (1739, Orgel):

> §. 2. Wenn diese Art des Recitativs unsers Erachtens, in der Kirche, wo man die Orgel dazu spielen lassen muß, gute Dienste thun soll, so laße man überdieses, daß man es nur vierthelweise anschlagen läßt und die benöthigten Pausen dazwischen sezet, den Bass an sich selber nicht über einen Tackt auf einer Note stille liegen. Denn ein allzulanges Stilleschweigen des Fundaments, da indeßen sich doch die Harmonie öfters verändert, ist den Ohren verdrießlich. [S. 122f.]

Johann Christoph Voigt (1742, Orgel):

> Ich muss aber nicht beständig dabey liegen bleiben, und eine Leyer daraus machen, sonst wäre es kein Accompag. nein, sondern, ich muss die Hände fein aufheben, damit die Zuhörer den Text wohl verstehen können. [S. 29]

Georg Joachim Joseph Hahn (1751, Cembalo/ Orgel) empfiehlt für die Orgel nur die Akkorde der rechten Hand (viertelweise und dreistimmig auf jedem neuen Baßton und jeder zusätzlichen Bezifferung[34]) zu verkürzen, den Baß hingegen liegenzulassen:

> Ferner sollen im *Recitativ* die Griffe fein vollstimmig in beyden Händen genommen werden, welche auf Clavicimbeln nach gewöhnlichster Art beym Anschlagen mögen gebrochen werden, und je geschwinder und kürtzer es geschicht, je besser ist es für den Sänger, auf Orgeln aber wird zugleich angeschlagen, und nach dem Anschlagen wird die rechte Hand aufgehoben, und pausiret bis zum neuen *Accord*. [S. 57]

Jacob Wilhelm Lustig (1754, Orgel):

> De generaalbas-nooten, schoon enkelyk uit gebondene en geheele bestaande, moeten hier, vooral op orgelen, positiven en regaalen, om den zanger te ondersteuenen, maar hem geenzins te overstemmen, slegts als vierendeelen met pausen behandeld worden. [S. 137]

Christoph Gottfried Krause (1754) wünscht sich (entgegen der herkömmlichen Praxis) mehr Weichheit in Tonansatz und Dauer:

> Es würde also nicht übel gethan seyn, wenn die Bassinstrumente, anstatt, wie gewöhnlich, kurz und stark anzuschlagen, jeden Ton sachte angäben, und immer etwas aushielten. [S. 116]

[34] Vgl. das Notenbeispiel von Georg Joachim Joseph Hahn (1751) in Kap. VII., 3.

Carl Philipp Emanuel Bach (1753) und (1762) äußert sich nicht über die Länge der Ausführung der Baßnoten. Jedoch ging er in der Notation seiner eigenen Werke dazu über, die zu spielenden Notenwerte mit den entsprechenden Pausen genau anzugeben, wohl eine eindeutige Entscheidung für eine generelle Ausführung in Viertelnoten mit Pausen.[35]

Johann Samuel Petri (1767, Orgel):

> Der Organist nehme die Accorde kurz und heule nicht durch das Liegenbleiben, auch nicht durch das Schleppen der Töne. [S. 42]
>
> Desgleichen muss er die Töne kurz abstossen, dass nichts heult; ausser wenn er eine lange Note aushalten soll. [S. 43]

Jean Jacques Rousseau (1768):

> Man schreibt hierbei [im Récitatif accompagné] über alle Orchesterstimmen das Wort *sostenuto*, besonders im Baß, der ohne diesen Hinweis seine Töne nur trocken [*secs & détachés*] und jeweils beim Wechsel der Noten anschlagen würde wie im normalen *Récitatif*. [S. 403f.; Übers., S. 313]

Christoph Gottlieb Schröter[36] (1772, Orgel):

> §. 337. Es giebt dreyerley Arten des Recitativs. Das Kennzeichen der ersten Art ist, wenn man über den Baßnoten mit Signaturen auch eine Singestimme, *NB.* ohne Beywort: *Accompagnement oder col Stromenti* erblicket. Obgleich der Baß hier meistentheils ganze und halbe Tacte Noten hat; so muß doch der Organist jegliche solche langweiligen Noten nebst denen erforderten harmonischen Griffen fast wie ein 8tel kurz abstoßen.
>
> §. 338. Ich habe mir hierbey einen Vortheil ersonnen, welcher bey kleiner Anzahl der begleitenden Bässe von großer Wirkung ist. Ich stoße nämlich die mir vorgeschriebenen Baßnoten mit beyden Füßen in gebrochener Octave von unten bis oben ab, oder auch nach Beschaffenheit der Umstände umgekehrt, von oben bis unten. In Noten würde diese Spielart ohngefähr aussehen, wie im §. 327. der linken Hand bereits angewiesen worden.[37] Vielleicht ist dieser Erschütterungsvortheil manchen jungen Organisten ein Präservativ wider das künftig zu besorgende Po-

[35] S. z.B. Bachs Passionskantate *Die letzten Leiden des Erlösers*, 1769, hg. von Hans-Josef Irmen, Vaduz 1982, und die beiden Oratorien *Die Israeliten in der Wüste*, 1775, hg. von Gábor Davas, Budapest 1971; *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*, 1777–78, hg. von Gábor Darvas, Budapest 1974; vgl. auch das in Kap. V wiedergegebene Zitat von Daniel Gottlob Türk (1787), das sich auf das erste und das dritte Werk bezieht.

[36] Ein nicht erhaltener Brief Johann Sebastian Bachs an Schröter ist beschrieben in: *Bach-Dokumente*, Band 1, Leipzig 1963, Nr. 52, S. 121; vgl. dort auch Nr. 53, S. 121f.

[37] A. a. O., §. 327., S. 181f.: *Vierte Vermischung: Im vorigen Jahrhundert hat wohl niemand nach einem accentuirten Sechzehntheile ein punktiertes Achtel (oder nach einem Zwey und dreyßig Theile (Fusella) ein punctirtes Sechzehntheil) gesehen oder gehöret. Da aber solche Notenfolge jetzt sehr im Gebrauche ist, so will ich derselben harmonische Begleitung nachfolgenden Exempel auch bekannt machen. Man wird darinnen durchgehends bemerken, daß die hier erforderten Accorde allezeit auf die andere oder längste Note gegründet sind: weswegen auch die Zahlen niemals über der ersten oder kürzesten Note stehen. Uebrigens gilt hier weder reissen noch hacken, sondern lediglich ein sanfter Zug. [...]*

dagra,[38] womit ich, Gott Lob! verschont geblieben, obgleich meine Eltern und Großeltern männlichen und weiblichen Geschlechts jämmerlich damit geplaget worden. [S. 185f.]

Jean Baptiste Baumgartner (1774, Violoncello):

Es ist gegen die Regel, in dieser Begleitart den Ton auszuhalten. Man muß warten, bis die Baßnote sich ändert. Während man wartet, sucht man bereits die nächste Note und streicht diese, sobald das letzte Wort gefallen, mit kräftigem Bogenstrich (avec un coup sec) an, gleichzeitig die entsprechende Note der Gesangspartie. [S. 20; Übers., S. 197]

Heinrich Philipp Carl Bossler (1782, Cembalo, Bässe):

Bei dieser lezten Gattung [dem unbegleiteten Recitativ] läßt sich nur manchmal das Klavier in vollen Akkorden, die Bässe hingegen nur den kurz abgestrichenen Grundton hören. [S. 243]

Johann Samuel Petri ([2]1782, Orgel):

4) Daß der Klavicembalist, oder Organist so kurz, als möglich akkompagniren solle, und die Finger gleich nach Anschlagung der Akkorde von der Tastatur abziehen. In Recitativen kan er sich bisweilen des Arpeggirens, oder der zergliederten und gebrochnen Akkorde, mit gutem Erfolge bedienen. Triller darf er gar nicht machen mit der rechten Hand, denn er soll keine Melodie spielen. Der Organist vornehmlich muß die Akkorde kurz nehmen, und nicht durch das Liegenbleiben ein Geheule machen. [S. 169]

b) [...] Desgleichen soll ein Organist die Akkorde und Töne kurz abziehen, und sonst nie liegen bleiben auf denselben, außer wenn er eine lange Note aushalten soll, wo eine tenute drüber steht, oder eine lange Note im Recitativbasse. [S. 170]

d) [...] Oft lasse er im Recitative nach angeschlagenem Akkorde den Baß allein bald im Pedale, bald im Manuale stehen, je nachdem es die Stärke der Stimme des Sängers erlaubt. [S. 171]

[...] Eins aber will ich hier noch mit anmerken, daß wenn man in der Orgel eine recht sehr still gedeckte Flöte hat, daß man mit derselben in Recitativen ohne weitere Begleitung von Instrumenten die Akkorde mit der linken Hand still liegend aushalten könne, und die neuen Noten nur immer mit dem Pedalbasse kurz abstoßen. Der Sänger wird dadurch ungemein unterstützt, und doch nicht verdunkelt, oder überstimt, und die Tenorakkorde schikken sich auch für Tenoristen und Bassisten besser zum Akkompagnement, als die quikenden hohen Akkorde. Es ist nicht wie in der Arie, da dekken sich die Oktaven und verstärken sich *all'ottava*, wenn die erste Geige und Flöte des Tenoristen Melodie mitspielt; im Recitative aber sind es bloße Akkorde ohne Melodie, welche der Organist spielt, und diese in die Höhe zu legen ist widersinnig. [S. 311]

Johann Joseph Klein (1783):

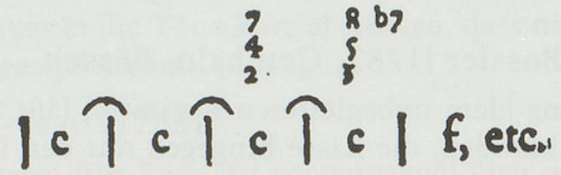
§. 289. Das Recitativ muß gerade so begleitet werden, daß man nicht blos die Melodie, sondern hauptsächlich auch den Text deutlich vernehmen kann. Man schlägt demnach die Harmonie zu den zwischen den Einschnitten befindlichen

[38] Fußgicht.

langen oder kürzern Grundnoten, nebst diesen selbst ganz kurz und in etwas gebrochenen Accorden an, und läßt also den Sänger ganz alleine singen, [S. 256f.]

Daniel Gottlob Türk (1787, Orgel):

Eine der wichtigsten Regeln für den Organisten besteht darin, daß er bey den vorgeschriebenen langen und gebundenen Noten, die oft mehrere Takte ausfüllen, den Ton nicht aushalte, sondern den Finger (Fuß) gleich nach dem Anschlage der Taste wieder abhebe, und so lange pausire, bis ein neuer Grundton, oder eine andere Harmonie über demselben eintritt; z. B.



Hier wird im ersten Takte der Akkord C angeschlagen, und jeder Finger (auch im Basse gleich wieder abgehoben; im zweyten pausirt man ganz; im dritten wird der große Septimenakkord (247) angeschlagen oder gebrochen, im vierten aber müssen zwey Griffe (der Dreyklang und auf der zweyten Hälfte der Septimenakkord) genommen werden, jedoch alle nur kurz, und gleich nach dem Anschlage wieder abgehoben; es müste denn ausdrücklich das Wort *tenuto* (*ten.* ausgehalten) über den Noten stehen, [...]

In diesem Falle werden alle Töne ununterbrochen ausgehalten, bis wieder Pausen*) &c. folgen.

*) Es ist sonderbar, daß man bis jetzt noch kein Zeichen eingeführt hat, wodurch das *tenuto* in den Rezitativen wieder aufgehoben wird. [S. 162f.]

Sebastian Prixner (1789, Orgel):

Der Orgelbaß soll vollstimmig geschlagen werden. Da aber gemeiniglich im Basse lange Noten angesetzet werden, so sind sie nicht eben deßwegen immer auszuhalten: um den Sänger deutlicher zu vernehmen, hebt man gern die Hände auf, und ist gar stille, um durch ein beständiges Pfeiffengeheul [...] des nämlichen Tones dem Zuhörer nicht verdrüßlich zufallen; [S. 79]

Georg Friedrich Wolf (1789, Cembalo/Orgel):
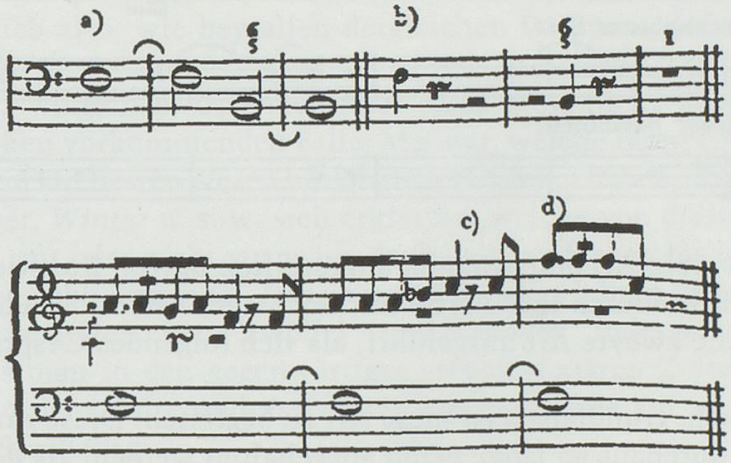
Die Bastöne werden auch nur kurz abgeschlagen, und nicht nach ihrer Geltung ausgehalten, am wenigsten auf der Orgel; sondern man schlägt sie beim Eintritte der Note an, und läst sie dann so lange schweigen, bis man wieder der Melodie zu Hülfe komt. [Anmerk. 2. zu §. 3., S. 72]

Johann Adam Hiller (1792, Cembalo/Orgel):

§. 67. [...] bey dem andern [dem unbegleiteten Recitativ] läßt sich, von Zeit zu Zeit, ein Grundton hören, der auf besaiteten Instrumenten kurz abgestrichen, auf der Orgel oder einem andern Clavierinstrumente aber mit vollen Accorden angeschlagen wird, um den S_nger im Tone zu halten, und die Fortschreitungen [der] Harmonie deutlich zu machen, da diese hier fremder und kühner seyn dürfen, als in andern musicalischen Aufsätzen. [S. 69f.]

Daniel Gottlob Türk ([2]1800, Cembalo/Orgel):

§. 232. Zur Bezeichnung des Basses bey Recitativen bedient man sich zwar gewöhnlich nur ganzer und halber Taktnoten wie bey a); allein dessen ungeachtet hält der Begleiter – besonders auf sogenanntem Pfeifwerke – die Töne nicht nach der vorgeschriebenen Geltung aus, sondern man hebt, größtentheils bald nach dem Anschlagen des jedsmaligen Akkordes, die Finger von den Tasten, und pausirt so lange, bis wieder eine andere Harmonie eintritt. Folglich tragt man die bey *a)* enthaltenen Noten, des Bogens ungeachtet, im Basse und in den übrigen Stimmen, so vor, wie bey *b*). Sollen aber die Töne ununterbrochen ausgehalten werden, so pflegt man diesen Vortrag, wie bekannt, durch das Wort *tenuto (ten.)* ausdrücklich zu bestimmen. In solchen Fällen ist das Brechen der Akkorde auf besaiteten Klavierinstrumenten zuweilen nothwendig. Wird ein Accord sehr lange beybehalten, so kann ihn der Begleiter, auch außer dem *tenuto,* etwa bey Einschnitten während der Pausen *c),* oder zu den wichtigsten Noten des Sängers *d) &c.* in die jedesmal schicklichen Lage schwach oder gebrochen wieder angeben, weil sonst dergleichen Stellen allzu leer ausfallen würden. [S. 341f.]



Heinrich Christoph Koch (1802):
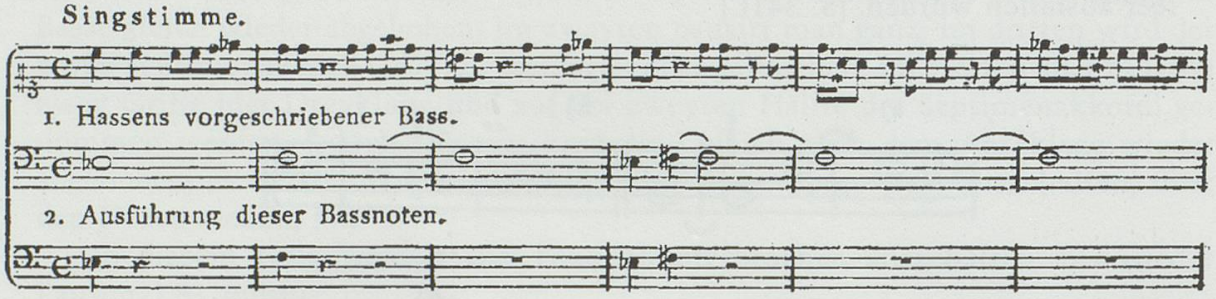
In Rücksicht auf die Begleitung wird das Recitativ auf dreyerley Art eingekleidet; die Grundstimme schlägt entweder 1) bey dem Wechsel der Akkorde die Grundtöne derselben von einander abgesondert an, und der Generalbaßspieler greift zu diesen Grundtönen zugleich die Akkorde, die mit diesen Tönen zum Grunde gelegt worden sind, und die dabey den Zusammenhang der Harmonie darstellen. [Sp. 1233]

Diejenigen Stellen eines solchen Accompagnements, in welchen sich der Text weniger bis zum lyrischen Ausdrucke erhebt, werden entweder, wie bey dem gewöhnlichen Recitative, von der Grundstimme allein begleitet, oder der Tonsetzer vertheilt dabey die zur Harmonie gehörigen Töne, die sonst der Generalbaßspieler nur allein anschlägt, unter die übrigen Instrumente, von welchen sie in einzelnen kurz abgestoßenen Noten vorgetragen werden. [Sp. 58]

Die sicher schönste und deutlichste Quelle, welche die Tradition des 18. Jahrhunderts noch einmal zusammenfaßt, ist das *Kunstgespräch zwischen den Herren Altlieb und Neulieb*[39] von einem nicht genannten Autor[40] in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (N°. 61., 1810):

Welches ist für die Bässe die beste und zweckmässigste Art, das einfache Rezitativ zu begleiten?

Vor kurzem fand bey Gelegenheit einer Aufführung der Schöpfung eine Unterredung zwischen zwey Musikfreunden Statt, welche, obwol sich ganz fremd, das Ungefähr hier zusammen an ein Pult gebracht hatte. Da der Gegenstand ihres Gesprächs für die Ausführung grosser Singstücke nichts weniger als gleichgültig ist: so mag es hier, und zwar in seiner ursprünglichen Form, und, wo möglich, wörtlich, wiederholt werden. Zur Unterscheidung mag der eine Neulieb und der andere Altlieb heissen. Ein soeben zur Hand liegendes Recitativ von Hasse mag zur Erläuterung der Sache dienen. Es ist folgendes:



Die beyden, als erste Accompagnisten angestellten braven Künstler hatten bereits den ersten Theil hindurch ihre Partie mit höchster Discretion, Pünktlichkeit und Reinigkeit auf die zweyte Art ausgeführt, als sich folgendes Gespräch darüber entspann:

Neulieb. Falsch, grundfalsch ist diese Art zu begleiten! Diese ganzen und halben Noten müssen durchaus so lange piano ausgehalten werden, als der Sänger an den dazu gehörigen Noten zubringt! Mit einem Worte: sie müssen so, wie sie vom Componisten vorgeschrieben sind, ausgeführt werden!

Altlieb. Vielleicht liegt hier ein Missverstand zum Grunde. Die italienischen Componisten, so wie Graun und besonders Hasse, bedienten sich dieser Schreibart gleichsam als Abbreviatur, theils, um sich und die Kopisten des vielen Pausen-Schreibens zu überheben; theils, um den Accompagnisten am Flügel die Uebersicht, durch Ersparung der vielen Zeichen und durch die beständige Ansicht der Grundnote, zu erleichtern. Und dass sie mit diesen langen Noten keine ausgehaltenen Töne verlangt haben, beweisen noch gegenwärtig die Orchester Berlins und Dresdens, welche beyde durch Graun und Hasse so viele Jahre angeführt worden sind; wo noch immer jede veränderte Bassnote, gelte sie so viel sie wolle, nur kurz

[39] Gottfried Weber (1811), Sp. 93.

[40] Laurence Dreyfus, a. a. O., S. 88 und 241, vermutet den Herausgeber der Zeitung Johann Friedrich Rochlitz als Autor, der mit der Person des *Altlieb* sympathisiert, und als Vertreter der Person des *Neulieb* bzw. des angesprochenen jungen Musikdirektors den 1810 mit 36 Jahren zum Musikdirektor des Gewandhauses ernannten Johann Philipp Christian Schulz (1773–1827).

angeschlagen wird. Besonders aber bewies dies Hiller, der sich unter Hassen gebildet hatte, und der bey so manchen Oratorien und Opern, welche er durch das Leipziger Orchester aufführen liess, auf dem blossen kurzen Anschlag der Bassnote bestand. Und warum hätte denn Hasse, bey den Fällen, wo die Bässe aushalten sollten, besonders ten: darüber geschrieben?

Neulieb. Immerhin mögen sie dies gethan haben! Jetzt aber gehört diese Methode zu dem unnützen alten Krame ohne Werth, der zur Plunderkammer verdammt ist. – Unser Musikdirector, zwar noch ein junger Mann, aber voller Kunstkenntnisse und Erfahrungen, der die Orchester Italiens, Wiens und Münchens gehört hat, dringt durchaus darauf, dass wir die langen Noten aushalten müssen. –

Altlieb hatte nun zwar noch Manches auf dem Herzen, was ihm den guten Effect dieser ausgehaltenen Noten verdächtig machte – z. B. dass dies anhaltende Summen der Bässe das Verstehen der Worte des Sängers erschwere; und dass in einer Oper mit langen und wiederholten Recitativen, dies unaufhörliche Brummen der Bässe dem Ohre endlich unausstehlich werden müsse. Da er aber einem wirklich braven und ruhmwürdigen Musikdirector einer eben so braven und seit mehr als hundert Jahren durch ihre geschickten und kunstvollen Ausführungen gekannten Kapelle nicht geradezu widersprechen wollte: so liess er es dabey bewenden. Wahrscheinlich blieb also, wie bey allen dergleichen Dispüten, jeder Theil bey seiner Meinung. [...]

Es wäre zu wünschen, dass sich über diese drey, nicht unwichtigen, in allen grossen Musiken vorkommenden Fälle, Männer, welche ihren Geschmack und ihre Erfahrungen im Orchester-Wesen hinlänglich bewiesen haben, ein *Salieri, Reichardt, Righini, Weber, Winter* u. s. w. sich erklärten, welche von diesen Methoden recht oder unrecht, gut oder nicht gut wäre, da diese drey Fragen bis jetzt wirklich noch unentschieden geblieben sind. Zwar hat seit hundert Jahren über die beste Art, das Recitativ zu begleiten, kein Zweifel statt gefunden: indessen wäre es doch wol möglich, dass man in den gegenwärtigen, revolutionären Zeiten auch hierin das Gegenteil von dem thäte und verlangte, was bisher als gut und recht anerkannt worden ist. [Sp. 969ff.]

Lediglich Gottfried Weber (1811) beantwortete diese aufgeworfenen Fragen in der gleichen Zeitung sehr diplomatisch:

Die erste Frage war diese: „Wenn bey einem einfachen Recitative in der Baßstimme eine ganze oder mehrere Takte lange Note vorkommt; sollen da der Contrabassist und Violoncellist diese Note wirklich so lange aushalten, als sie vorgeschrieben ist, oder soll die Note blos kurz angeschlagen und dann pausirt werden, bis wieder eine andere Note in der Stimme vorkommt?“

Es ist richtig, dass die erste Begleitungsart eine ganz andere Wirkung thun müsse, als die zweyte: allein eine allgemeine Beantwortung der Frage, ob die eine oder die andere besser sey, ist schon deswillen nicht möglich, weil der Ausdruck nach Verschiedenheit des Textes bald die eine, bald die andre erfordern kann. Wann nun aber die eine, wann die andre angewendet werden soll: darüber muss der Tonsetzer selbst entscheiden, und eben darum wäre es sehr zu wünschen, dass die Herren es jedesmal so hinschrieben, wie sie es gespielt haben wollen; allein, wie der Hr. Altlieb sehr richtig bemerkt, es haben wirklich mehrere Componisten die Gewohnheit, im einfachen Recitative Noten, welche sie nur kurz angegeben haben wollen, so zu schreiben, als sollten sie ganze Takte lang ausgehalten werden; (vergl. Türks

Anw. zum Generalbassspielen, 2te Aufl., §. 252.) andere hingegen, wie z. B. Vogler, schreiben so, wie sie es vorgetragen wissen wollen.

Bey dieser verschiedenen Art lässt sich also gar keine allgemeine Regel geben, sondern der Musik-Direktor, oder der Begleiter, muss jedesmal im einzelnen Falle erforschen, wie es der Tonsetzer gemeynt haben möge. Findet er, dass alle Recitative bald durch lange, bald aber auch nur durch kurze, mit Pausen untermischte Bassnoten begleitet sind: so sieht er daraus, dass dieser Componist die Noten, welche er kurz angegeben wissen will, auch als kurze Noten schreibe, und dass also auch die kurzen kurz, und die langen so lange, wie sie geschrieben sind, angegeben werden müssen – umgekehrt aber, sieht man im Recitative nur überall lange Noten ohne untergemischte Pausen. Findet man vollends hier und da das Wort tenuto angemerkt: so ist leicht zu errathen, dass der Componist will, man soll seine langen Noten nicht lange aushalten, so lange er nicht besonders darunter schreibt, dass sie so gehalten (tenuto) werden sollen, wie er sie vorschreibt. Beobachtet man diesen Unterschied, so ist man wenigstens ziemlich sicher, es so zu machen, wie es der Componist haben wollte; und dies ist ja alles, was der vortragende Künstler zu leisten hat. [...] Die Beurtheilung des Spielers muss also in jedem einzelnen Falle entscheiden, ob er die vorgeschriebenen Noten nur einmal kurz angeben, ob er sie (z. B. zwischen kurzen Pausen der Singstimme,) zu wiederholtenmalen anschlagen, oder ob er sie stetig aushalten, ob er brechen oder arpeggiren solle. Besitzt er richtiges Gefühl, Beurtheilung und Routine, so wird er die rechte, dem Gegenstande angemessene, den Sänger nicht verdunkelnde Art zu begleiten nicht verfehlen. [Sp. 93ff.]

Im 19. Jahrhundert gingen die Komponisten dazu über, die Notation der Begleitnoten der gewünschten Spiellänge anzupassen. Zusammenfassend seien die wohl wichtigsten Gründe angeführt, warum die Notation mit langen Begleitnoten den Komponisten des 18. Jahrhunderts sinnvoller erschien, obwohl sie größtenteils eine kurze Darstellung derselben wünschten:

- Eine Partitur dieser Zeit enthielt normalerweise keine direkten Anweisungen für den Interpreten. Sie stellte die Musik an sich, als Idee dar.
- Die Länge einer Note definierte sich nicht primär durch ihre technische Dauer, sondern durch die Intensität ihres Anfanges.
- Die Ausführung der Tondauer konnte sich allerdings ändern durch verschiedene Aufführungsbedingungen, sie war auch abhängig von der Wahl der Instrumente.
- Man wollte *den Accompagnisten am Flügel die Übersicht, durch Ersparung der vielen Zeichen erleichtern,*
- Der Begleiter sollte zum Verfolgen der Harmoniefortschreitungen *die beständige Ansicht der Grundnote* vor Augen haben.
- Der Notentext ließ sich in dieser Notation leichter verfolgen.
- Man konnte dadurch sich und den Kopisten das viele Pausenschreiben ersparen.

2. *Accompagnato-Rezitative*

Jean Jacques Rousseau (1768) unterscheidet bei den Accompagnato-Rezitativen drei Arten:

1. Das Rezitativ mit langen gehaltenen Akkorden, in der Regel nur mit Streichern und Continuo:

   RECITATIF ACCOMPAGNÉ ist dasjenige, dem man – bzw. dem Continuo – eine Violinbegleitung hinzufügt. Diese Begleitung, die in Anbetracht der Schnelligkeit des Wortvortrags nicht syllabisch koordiniert sein kann, besteht normalerweise aus langen, während ganzer Takte ausgehaltener Noten. Man schreibt hierbei über alle Orchesterstimmen das Wort *sostenuto*, besonders im Baß, der ohne diesen Hinweis seine Töne nur trocken und jeweils beim Wechsel der Noten anschlagen würde wie im normalen *Récitatif*; statt dessen muß man hier die Töne genau nach Angabe des Notenwertes aneinanderreihen und aushalten. Wenn die Begleitung rhythmisch fixiert ist, muß man auch das Rezitativ taktieren, welches damit seinerseits gewissermaßen zur Begleitung der Begleitung wird.

2. Taktmäßige auszuführende, ariose Stellen innerhalb eines Rezitativs:

   RECITATIF MESURÉ. Die Zusammenstellung dieser Worte ist widersprüchlich. Ein *Récitatif*, in dem man irgendeinen anderen Takt wahrnimmt als den der Verse, ist kein *Récitatif* mehr. Oft aber wandelt sich ein normales *Récitatif* plötzlich in Gesang, hat Takt und Melodie – was man anzeigt, indem man über die Stimmen *à tempo* oder *à Battutta* schreibt. Geschickt gehandhabt, tut diese Veränderung als Kontrastierung überraschende Wirkungen. Im Verlauf eines *Récitatif* -Vortrages hat eine zarte und elegische Passage plötzlich Takt und entfaltet sich in den süßesten gesanglichen Nuancierungen; dann wieder wird sie auf entsprechende Art von irgendeiner lebhaften und spontanen Regung abgeschnitten und brüsk unterbrochen, um sofort den Wortvortrag wiederaufzunehmen. Derlei kurze, taktierte Partien, die normalerweise von Flöten und Waldhörnern begleitet werden, sind in den großen italienischen Recitativen keineswegs selten. Man taktiert das *Récitatif* auch, wenn die Begleitung, mit der man es versieht – weil sie selbst taktmäßig eingeteilt und sanglich gestaltet ist -, den Sänger dazu zwingt, seinen Vortrag entsprechend anzupassen. Das ist dann weniger ein *Récitatif mesuré* als, wie ich oben formuliert habe, ein *Récitatif*, das die Begleitung begleitet.

3. Orchestereinwürfe als Einschnitte zwischen den Gesangspassagen:

   RECITATIF OBLIGÉ. Hier handelt es sich um dasjenige *Récitatif*, in das Ritornelle und Orchesterpassagen eingestreut sind und das den Vortragenden und das Orchester sozusagen zueinander zwingt, so daß sie aufeinander achten und hören müssen. Diese Passagen, in denen *Récitatif* und ein mit dem vollen Aufgebot des Orchesters ausgestatteter Melodievortrag abwechseln, sind in der heutigen Musik das Rührendste, Entzückendste und Stärkste. Ein erregter Darsteller, fortgerissen von einer Leidenschaft, die ihm nicht erlaubt, alles auszudrücken, hält inne und macht Pausen, während derer das Orchester für ihn spricht. Die auf solche Weise gefüllten Pausen berühren die Zuschauer unendlich mehr, als wenn der Darsteller selbst alles sagen würde, was nun das Orchester sagt. Bisher hat die französische Musik vom *Récitatif obligé* nicht Gebrauch zu machen verstanden. [S. 403ff.; Übers., S. 313f.]

Am häufigsten wird in den Quellen die erstere Art beschrieben, bei der die liegenden Töne des Orchesters sehr leise als ein *angenehmes Säuseln* auszuhalten sind. Gerade diese Rezitativart wird oft zu laut begleitet. Auch paßt sich die Begleitung häufig zu stark den jeweiligen Ausdrucks- und Dynamikgraden des Gesanges an, anstatt die geplante leise *säuselnde* Intensität beizubehalten. Es macht z. B. wenig Sinn, wenn die Streicherakkorde zu den Jesusworten in Bachs Matthäus-Passion immer wieder dynamischen Schwankungen ausgesetzt sind. Ist es vorstellbar, daß sich der Heiligenschein, die „Aura" des Christus permanent vergrößert und verkleinert, und daß dieser in seinem Strahlen, seinem „Klang", von dem Inhalt der Worte abhinge? Bei der Spielweise der Streicherakkorde ist darauf zu achten, daß der Wechsel der Noten innerlich rechtzeitig vorbereitet wird, um die Tonwechsel pünktlich klingend zu erreichen. Und in jeder Stimme müssen die zum Teil verschieden lang auszuhaltenden Notenwerte so vorbereitet werden, daß die Gesamtintensität dieser Noten mit sehr leiser Dynamik so dargestellt wird, daß ihre Dauer, ihre „innere Zeit", von Anfang an spürbar und erlebbar ist.[41]

Johann Adolph Scheibe (1737):

> Das Recitativ wird endlich in der Kirche am besten mit einer sanften und gelinden Begleitung der Instrumenten gesetzt. Das Reden gehöret mehr in den Theater= und Kammerstyl; ein Recitativ, das von den Instrumenten begleitet wird, und mehr singend, als redend, eingerichtet ist, wird den Zuhörer allemal mehr erbauen, er wird auch die Worte besser verstehen, und folglich auch mehr erwägen können. Wenn man dabey zugleich nach der Beschaffenheit der Affecten besondere nachdrückliche und fremde Sätze aussuchet: so wird man die Aufmerksamkeit noch mehr erhalten, und auch desto stärker rühren und bewegen. [S. 163]

Gottfried Heinrich Stölzel (1739):

> §. 3. Das Accompagnement mit Instrumenten führet meines Erachtens iederzeit die völlige Harmonie am besten in ihrer natürlichen Ordnung, so viel der veränderte Bass zuläßet, und gibt der Regel ihre völlige Freyheit: *Octavae tolerari possunt in omnibus vocibus: quando una vox cantat et altera sonat.*[42] Denn ich finde nicht, daß einiger Leute allzu große Accuratesse in diesem Fall etwas anders zu Wege bringe als gezwungene und gemarterte Gänge. Einmal bleiben dem Recitativ seine Freyheiten, und einmal sollen auch die accompagnirenden Stimmen gut fließen. Will man aber auch in solchen accompagnirenden Stimmen die Harmonie öffters verwechseln, so wird es unserm Stilo auch nicht zuwieder seyn. [S. 123f.]

[41] Ein ebenso interessantes wie höchst seltenes Accompagnatorezitativ (der ersten Art) für Chor (SATB), Streicher, zwei Fagotte und Basso continuo findet sich in Georg Friedrich Händels *Israel in Egypt*, HWV 54, London 1738, Nr. 8, *Largo* (37 Takte): *He sent a thick darkness over all the land, even darkness which might be felt.*

[42] *Oktaven sind in allen Stimmen zu dulden, solange eine Stimme singt und eine andere instrumental ausgeführt wird.*

Johann Adolph Scheibe ([2]1745):

Diese letztere Art [mit verschiedenen Instrumenten begleitet] wird wieder auf zweyerley Art verfertiget. Erstlich, daß die Instrumente ganz gelinde, und ohne hervorzuragen, die Singestimme begleiten; und dann zweytens, daß die Instrumente zwischen der recitativischen Rede dann und wann auf eine nachdrückliche Art hervorragen. [S. 744]

Man bemühet sich also, alle Gedanken, Worte und alles, was so wohl den Charakter der singenden Person, oder auch die Wirkung der Worte betrifft, auf das eigentlichste und mit besonderm Fleiße durch die Instrumente auszudrucken, doch so, daß das Recitativ in der Singestimme seine Gestalt behält, und nur durch das Erheben, oder Fallen der Stimme von dem gemeinen Recitative sich unterscheidet. Allein, man muß sich wohl vorsehen, daß man in dem sehr eigentlichen Ausdrucke nicht ins Lächerliche falle. Dahero erfordert eine solche Begleitung eine sehr große Vorsichtigkeit, ein reifes Nachdenken und eine starke Unterscheidungskraft. Die Erfahrung muß auch sehr viel dabey thun, insonderheit, daß man durch das oft sehr wilde Geräusche der Instrumente die Singestimme nicht undeutlich mache. [S. 748f.]

Johann Joachim Quantz (1752):

59. §. [...] Wenn nun die begleitenden Stimmen dabey ein Accompagnement von haltenden Noten auszuführen haben; so müssen sie den Sänger mehr nach dem Gehöre, und mit Discretion, als nach dem Tacte accompagniren. [S. 272]

Johann Lorenz Albrecht (1761):

Accompagnement, die Begleitung, [...] Die dritte aber ist am allersonderbarsten, und zeiget einen Recitativ an, welchen lauter Geigen, mit langauszuhaltenden oder gezogenen Noten und Accorden, ohne Unterbrechung ganz sanfte und gleichsam nur säuselnd begleiten. [S. 107f.]

Carl Philipp Emanuel Bach (1762):

§. 5. Bei einem Recitative mit aushaltenden begleitenden Instrumenten bleibet man auf der Orgel blos mit der Grundnote im Pedale liegen, indem man die Harmonie bald nach dem Anschlage mit den Händen aufhebet. Die Orgeln sind selten rein gestimmt, und folglich würde die Harmonie zu den erwehnten Recitativen, welche oft chromatisch ist, sehr widrig klingen, und sich mit der Begleitung der übrigen Instrumente gar nicht vertragen. Man hat oft zu thun, ein Orchester, welches nicht das schlechteste ist, in diesem Falle reinklingend zu machen.

§. 6. Wenn gewisse Recitative mit mehrern Instrumenten, als dem Basse, ohne Aushaltung begleitet werden: so muß der Clavierist die darzwischen kommenden kleinen Veränderungen der Harmonie, dergleichen 8b7 oder 65b seyn, wenn sie blos die Grundstimme angehen, und zuweilen oft hintereinander vorkommen, entweder ganz schwach anschlagen, oder gar übergehen, damit die übrigen Instrumente den Sänger deutlicher hören, und folglich besser Acht haben können, wenn sie nachher wieder einfallen sollen. Das Geräusche des Flügels, welches die Instrumentisten in der Nähe sehr stark hören, zumal, wenn der Ton desselben durchdringend ist, kann alsdenn oft die gute Ordnung gar leicht stören. Zuweilen gewinnet auch bey dieser Unthätigkeit des Clavieristen der Nachdruck gewisser Worte, welche der Componist aus guter Ursache bey aller Stille der Instrumente will hergesaget wissen. Gehet eine

heftige Action ganz hinten auf dem Theater vor, so ist diese Vorsicht um so viel nöthiger, weil alsdenn die Töne des Sängers mehrentheils über das Orchester wegfliehen, welches letztere aus Ursachen tiefer angeleget ist, als das Parterre. [S. 316f.]

Friedrich Wilhelm Marpurg (1762):

§. 5. Diese Hinzufügung der Violinen zum Generalbaß pflegt man, in der Terminologie des Recitativs, nur eigentlich Begleitung oder Accompagnement zu nenen. (In Cantaten, die ohne Instrumente, mit dem Clavier allein gesetzet sind, muß das Clavier an denjenigen Oertern des Recitativs, die ein besonderes Accompagnement verlangen, die Stellen der Violinen vertreten.) [...] Das gedachte besondre Accompagnement geschicht bald mit leise aushaltenden Accorden, und bald mit gewissen kurzen Sätzen zwischen den Einschnitten und Absätzen. [S. 256]

Christoph Gottlieb Schröter (1772):

§. 343. Unter der dritten Art des Rezitativs verstehe ich, wenn selbiges mit Violinen also begleitet wird, daß die ganzen oder halben Tactnoten durchgehends sanft ausgehalten werden, wodurch ein angenehmes Säuseln entstehet. Bei dieser Art des Recitativs wird der Tact billig auch gegeben, und muß selbiges mit dem Wortes *Accompagnement* oder *col Violini* angedeutet seyn: Widrigenfalls würde der Organist und die andern begleitenden Bassisten, wie bey der ersten Art, die Töne wider ihr Verschulden abstoßen.

§. 344. Damit aber bey dieser dritten Art des Recitativs dem angenehmen Säuseln der Violinen nichts benommen werde, so pflege ich auf der Orgel jeglichen harmonischen Satz mit beyden Händen kurz abzustoßen; hingegen halte ich im Pedale die Tone völlig aus: zumahl, wenn die Anzahl der andern begleitenden Bässe klein ist. So bekannt mir ist, daß etliche großstädtische Organisten bey solchen Recitativen die Sätze mit Händen sowohl als mit Füßen aushalten: eben so bekannt ist, daß die mit Judicio Aurium begabte Zuhörer meiner Begleitungsart den Vorzug zuerkannt haben. Diese Anmerkung geschiehet weder aus Tadelsucht noch Eigenruhm, sondern lediglich zum Nutzen meiner Schüler. [S. 186f.]

Jean Baptiste Baumgartner (1774):

Begleitet heißt ein Rezitativ, wenn außer dem Basso continuo noch Violinen und andere Instrumente mitgehen. Diese Begleitart besteht in der Regel aus lang ausgehaltenen Baßnoten von ganzen Werten, und daher schreibt man über solche Teile das Wort *sostenuto*, besonders auch über den Baß, weil dieser sonst nur kurze, abgestoßene Striche bei jedem Notenwechsel bringen würde wie beim gewöhnlichen Rezitativ, über das ich gleich handeln werde.

Man muß beim begleiteten Rezitativ darauf sehen, daß die Töne ihrem vollen Wert nach ausgehalten werden. Will man zum Baßton noch eine andere Note nehmen (was aber bei dieser Rezitativart nicht nötig ist, weil der Akkord vollständig von den anderen Instrumenten gebracht wird), so muß man genügend auf den Text und auf die erste Violine achten, damit alles zusammenstimmt. [S. 19; Übers., S. 196]

Johann Samuel Petri ([2]1782):

d) [...] Bey einigen Akkompagnements aber, die rhythmisch sind, und mehr Melodie und Gesang sind, als Recitative, müssen sich alle Musiker an einen genauen Takt binden. [S. 171]

Heinrich Philipp Carl Bossler (1782):

Das begleitete Recitativ wird in zwo Untergattungen eingetheilt, die eine ist Recitatif accompagné, und besteht in langen aushaltenden Harmonien mehrerer Instrumente durch zwei, drei und mehrere Takte hindurch. Die andere heißt Recitatif obligé, unter welchem man die kurze Anschläge der Harmonien, kleine Figuren, oder wol gar mehrere hintereinander folgende ausgearbeitete Perioden versteht, die zwischen den Einschnitten der recitirenden Stimme angebracht werden. [S. 243]

Daniel Gottlob Türk (1787):

In den Rezitativen mit Instrumentalbegleitung halten die Instrumente blos die Harmonie aus, oder der Komponist hat gewisse kurze Sätze hineingelegt, welche entweder während des Gesanges in einer abgemessenen Bewegung begleitet, oder als förmliche Zwischensätze ohne die Singstimme ausgeführt werden. Bey dem simplen Aushalten kann der Organist, wie in der vorigen Gattung, die neu eintretenden Harmonien etwas zu früh anschlagen, damit die Instrumentalisten, welche gewöhnlich erst den Anschlag des Generalbaßspielers erwarten, zur gehörigen Zeit einfallen. In der Kirchenmusik ist dieses Zuvorkommen vorzüglich nöthig, weil die Musiker bey dem Aufführen derselben oft etwas von einander entfernt sind; folglich vergeht immer eine kleine Zwischenzeit, ehe sie den Ton hören, und einfallen. Das Mitaushalten der vorgeschriebenen Harmonie würde auf der Orgel zu stark und dem Sänger lästig fallen; wenigstens müste das Werk sehr schwach gezogen seyn; und alsdenn wär' es doch vielleicht nur im Baß allein gut, weil die Orgeln selten so ganz rein gestimmt sind, daß nicht gegen die übrigen Instrumente ein Uebelklang entstehen sollte. [S. 173f.]

Sebastian Prixner (1789):

Wenn die Singstimme schweiget, dann gehet das Akkompagnement *a Tempo*, welches auch in Begleitungsstimmen öfters angemerket zu werden pflegt mit den Worten; *a Tempo, Accompag.* &c. [S. 79]

Heinrich Christoph Koch (1793):

§. 81. Es giebt noch eine besondere Behandlungsart des Recitativs, die man zuweilen auch Accompagnement zu nennen pflegt, und die nur in der geistlichen Cantate oder im Oratorium gebraucht wird. Sie bestehet darinne, daß man die Intervalle der Accorde, die bey dem gewöhnlichen Recitative zum Grunde liegen, und die der Generalbaßspieler bey dem Vortrage desselben anschlägt, um den Sänger die reine Intonation der Intervallen zu erleichtern, von den Hauptstimmen des Orchesters in den vierstimmigen Satz eingekleidet, ganz sanfte aushalten läßt. Wird nun in diesem Falle die Folge der Accorde so gewählt, daß bey dem Wechsel derselben jedesmal einige Intervalle des vorhergehenden Accords, als Intervalle des folgenden liegen bleiben können; so wird die Harmonie durch dieses unabgesetzte sanfte Fortklingen sehr zusammen schmelzend, und bewürckt, weil sie von weiter keiner metrischen Bewegung, als von der (in Ansehung des Metrums bestimmten) Bewegung der Singstimme unterstützt wird, eine ganz eigenthümliche Feyerlichkeit, die zur Begleitung eines im Texte vorkommenden Gebets, eines Gelübtes, oder bey jeder andern, einen hohen Grad der Andacht erforderlichen Stelle mit dem besten Erfolge gebraucht werden kann.

Soll diese Art der Begleitung eines Recitativs seine eigenthümliche Würkung äußern, so muß das sanfte Aushalten der Töne mit vieler Feinheit und Stetigkeit des Bogenstrichs verbunden seyn; denn wenn z. B. bey nicht allzustarker Besetzung der Stimmen mehrere Instrumentalisten zugleich die Wendung des Bogenstrichs machen, und es geschieht solches nicht unmerklich, und mit der größten Feinheit, so gehet ein großer Theil von der guten Würkung des Satzes verloren. [S. 238f.]

VII. Tasteninstrumente / Theorbe

Die Funktionen und Aufgaben der Tasteninstrumente können an dieser Stelle nur insoweit angesprochen werden, als sie sich direkt auf die Begleitung des Rezitativs beziehen. Dabei ist zu unterscheiden, ob es sich um ein Kirchen-, Kammer- oder Opernrezitativ handelt. In letzterem haben die Spieler die größte Freiheit. Die wichtigsten Quellen sind im Folgenden in sechs Bereiche aufgeteilt. Für viele weitere Fragen verweisen die Quellen immer wieder auf die allgemeinen Anweisungen zum Generalbaßspiel.

1. Besetzungsfragen

Johann Mattheson (1713):

§. 3. Das Vollenkommenste Instrument wird wol unstreitig die *Orgel* oder das *Clavier* seyn; jene hat an der künstlichen *Structur* und grössern in sich haltenden Veränderungen einen Vorzug / dieses aber gibt ihr an Kunst und erfordernder Wissenschaft nichts nach. [S. 256]

§. 4. Die vollstimmigen *Clavire,* Ital. *Clavicembali, Cembali:* [...] bleiben dennoch Meister über alle andere *Instrumente,* [...] Das *Clavicymbel* mit seiner *Université* gibt ein *accompagni*rendes / fast unentbehrliches *Fundament* zu Kirchen= *Theatral*- und Cammer=*Music* ab / [S. 262f.]

§. 19. Die tieffe *Theorbe* [...] ist ein *Instrument,* welches etwa seit 50. oder 60. Jahren der Lauten *succedi*ret / um den *General-Bass* darauff zu spielen. [...] Es ist der Lauten in vielen Stücken ähnlich / was sonderlich das *Corpus* und zum theil den Hals / der länger / betrifft; allein es befinden sich darauff 8. grosse Sayten im *Basse,* die zweymahl so lang und dicke sind / als der Lauten ihre 6. wodurch der Klang so geschmeidig und summend wird / daß viele die *Theorbe* dem *Clavir* vorziehen wollen / und zwar auch grossen theils / wie sie sagen / darum / weil man eine *Theorbe* leichter mit sich führen und an andere Oerter bringen kan / als ein *Clavicymbel.* [S. 278]

Ernst Gottlieb Baron (1727) über Silvius Leopold Weiß:[43]

Er ist der Erste gewesen, welcher gezeiget, daß man mehr könnte auf der Lauten machen, als man sonsten nicht geglaubet. [...] In denen *Harpeggio* hat er so eine ungemeine Vollstimmigkeit, in *exprimi*rung derer *Affect*en ist er *incomparable,*

[43] (Um 1662–1754). In einem Brief vom 21. März 1723 aus Dresden an Johann Mattheson bestätigt Weiß, daß er für das Begleiten im Orchester und für Kirchenmusik eine große Laute gebraucht, die er speziell für das Continuospiel angepaßt hat. S. Douglas Alton Smith, Baron and Weiss contra Mattheson: „In defence of the lute", in: *Journal of the Lute Society of America* 6 (1973) 48–62.

hat eine *stupende* Fertigkeit, eine unerhörte *Delicatesse* und *Cantable* Anmuth, und ist ein grosser *Extemporaneus*, da er im Augenblick, wenn es ihm beliebig, die schönsten *Themata*, ja gar *Violin-Concerte* von ihren Noten weg spielt, und *extraordinair* so wohl auf der Lauten, als *Thiorba* den *General Bass accompagnir*t. [S. 78][44]

Wie schon in Kap. VI. dieser Arbeit erwähnt, berichtet Pierre Jacques Fougeroux (1728) im Zusammenhang mit Händel von einer Besetzung der Rezitative mit zwei Cembali, einer Erzlaute und einem Violoncello.

Wenn auch zur Begleitung der Rezitative meistens von der großen Kirchenorgel die Rede ist, so gab es doch auch transportable Kleinorgeln, wie Johann Gottfried Walther (1732) bezeugt:

Organo piccolo (ital.) *Orgue petit* (gall.) eine kleine Orgel, oder Positiv, so man forttragen und hinsetzen kan, wo man will; daher es auch *Organo portabile (ital.) Organum portabile (lat.)* genennet wird. [S. 452]

Johann Mattheson (1739):

§. 29. Die Clavicimbel, Steertstücke oder Flügel thun an allen Orten gute, und weit angenehmere Dienste als jene [Regale]: Wiewol es aus verschiedenen Ursachen nicht schlimm seyn würde, wenn in den Kirchen saubere und hurtig=ansprechende kleine Positiven, ohne Schnarrwerck, mit den Clavicimbeln vereiniget werden könten, oder doch von den letztgenannten, bey starcken Chören, ein Paar vorhanden wären. [S. 484]

Kurtzgefaßtes Musicalisches Lexicon (^{2}1749):

Organo, eine Orgel, wird auch zuweilen gebraucht an statt des Worts *Basso Continuo*.

Orgel, behält unter allen musicalischen Instrumenten den Vorzug, denn alle andere, sie werden gleich geschlagen, gestrichen oder geblasen, geben doch nur meistens einen einfachen Schall oder Ton von sich, und ob schon einige mit gedoppelten und dreyfachen Griffen angegriffen werden, so ist doch die Harmonie nicht so vollkommen, als auf einem Clavier, welches die kunstgeübten Organisten, so vollstimmig und vielgriffig zu berühren wissen, daß man den Laut nach urtheilen solte, sie bedienten sich hierzu nicht nur zweyer, sondern wohl vier und mehrerer Hände. [S. 269]

Anonymus (um 1750):

Een Cantaat en alle kaamer en Theater-Musiecq kan niet wel lijden het accompagnement van een orgel of ander Blaas-Instrument voor Bas; maar vereyscht een clavercimbel met een Basviool of een Theorbe. [S. 90f.]

Carl Philipp Emanuel Bach (1762):

§. 3. Die Orgel ist bey Kirchensachen, wegen der Fugen, starken Chöre, und überhaupt der Bindung wegen unentbehrlich. Sie befördert die Pracht und erhält die Ordnung.

[44] Johhann Gottfried Walther (1732, 647) gibt diesen Text in seinem Weiß-Artikel wieder.

§. 4. So bald aber in der Kirche Recitative und Arien, besonders solche, wo die Mittelstimmen der Singstimme, durch ein simpel Accompagnement, alle Freyheit zum Verändern lassen, mit vorkommen, so muß ein Flügel dabey seyn. Man hört leyder mehr als zu oft, wie kahl in diesem Falle die Ausführung ohne Begleitung des Flügels ausfällt.

§. 5. Dieses letztere Instrument ist ausserdem beym Theater und in der Cammer wegen solcher Arien und Recitative unentbehrlich. [S. 1f.]

Johann Adam Hiller (1769):

So pflegt die Tiorbe bisweilen den Gesang der Oper mit ihren gebrochenen Accorden zu begleiten, und in den Recitativen gleichsam das Echo des Clavicimbels vorzustellen. [S. 25]

Christoph Gottlieb Schröter (1772):

§. 336. Da das Recitativ von dem Clavieristen auf besaiteten Instrumenten wegen der bald verliehrenden Tönung so vollstimmig als möglich accompagniret werden muß; dieser erste Band aber, laut des Tituls, nur den vierstimmigen Generalbaß hauptsächlich betrifft; so rede ich jetzt nur von der harmonischen Begleitung des Recitativs mit der Orgel. [S. 185]

Johann Philipp Kirnberger (1781):

In gegenwärtigen erleuchteten Zeiten, wo eine Kirchenmusik gänzlich einer comischen Operette gleichen muß, hält man die Orgel zum accompagniren für ganz unschicklich, wodurch eine Capelle von ihrer wahren Würde herabgewürdiget, und den musikalischen Mißgeburten in Bierhäusern gleich gesetzt wird. [S. 64]

Christian Friedrich Daniel Schubart (1784):

Recitativ. Musikalische Declamation oder Rede. Man begleitet sie mit Instrumenten, oder gewöhnlich nur mit einem Flügel. [S. 358]

Friedrich Rochlitz (1799):

Ueber die Abschaffung des Flügels aus den Orchestern.

Sie sind noch zweifelhaft, ob der jetzige Gebrauch, die Flügel in den Orchestern zu verabschieden, zweckmässig und weise sey oder nicht? Erlauben Sie mir, Ihnen meine Gedanken darüber mitzutheilen. Man will den Flügel abschaffen, dünkt mich, entweder als Tasteninstrument überhaupt (wie ich, im Gegensatz von Bogeninstrumenten, sagen will) oder als Flügel im besondern.

Will man den Flügel als Tasteninstrument verabschieden, so entfernt man zugleich das Substitut desselben – das Pianoforte, und bedient sich, wie jetzt immer gewöhnlicher wird, der Violin zum Dirigieren. [Sp. 17]

3) Beym Recitativ wird die Unentbehrlichkeit eines Tasteninstruments noch einleuchtender. Das Recitativ wird blos von dem Bass begleitet, und auch bey Recitativen mit andern Instrumenten besezt, schweigen diese doch gewöhnlich, bis zu einem Ruhepunkte des Sängers. Die Harmonie des Recitativs, die zum Grunde liegende Folge der Akkorde, woraus die Singstimme gebildet, oder, wenn man lieber will, welche aus dieser gezogen ist, bleibt nun meistens unbemerkt. Der Zuhörer verliert den Zusammenhang, und der Sänger die zuverlässigste Stütze seiner Intonation – welche Stütze er bey den freyern und schnellern Ausweichungen des Recitativs, um desto nöthiger bedarf. [Sp. 18]

Aber man schafft auch aus manchen Orchestern den Flügel ab, als Flügel, und nimmt an seiner Stelle das Pianoforte auf. Für diese Maasregel bin ich nun von ganzem Herzen. Man entfernet da ein Instrument, welches durch das Heterogene seines Tons, durch dessen Scharfes, Spitzes, Grelles, Schneidendes (besonders der Oktav halben) zu allen unsern andern Instrumenten gar nicht passt – und nimmt ein anderes auf, das durch seinen weichen Ton sich so gut an die übrigen Instrumente anschmiegt; man entfernet ein Instrument, das kein eigentliches Forte und Piano und folglich nichts von Licht und Schatten im Vortrag *) zulässt, und nimmt eins auf, dessen Wesen diese Vorzüge ausmachen; man entfernet ein Instrument, das, vornehmlich jener leidigen Oktav wegen, die Dauer eines Konzerts oder einer Oper hindurch reine Stimmung so selten, bey Veränderung der Luft (Erwärmung durch Einheizen, Menschenmenge u. d. gl.) nie behält, und nimmt eins auf, das, bey gehöriger Mensur, so fest stehet und das wenigstens seine weit geringere Verstimmung nicht so grell und abstechend dem Ohr der Zuhörer aufdringt; man entfernet das sehr gewöhnliche Uebel, dass man einen Direktor hat, der, ausser dem Recitativ, müssig sizt, um nicht zu viel, oder der das schöne Anschliessen unsrer jetzigen Instrumente an einander im Eigenen ihres Tons stört, um nicht zu wenig mitzuspielen u. s. w.

Setzen Sie sich also sogleich und schreiben Sie an die Familie Stein in Wien –

*) Man wird doch hoffentlich das, was man Vortrag nennt, nicht auf die Solo's allein einschränken wollen? [Sp. 19f.]

2. Orgelregistrierungen

Es sind wenige Quellen überliefert, die speziell etwas über die Registrierung von Rezitativen aussagen. In der Regel ist von einem *Gedackt 8'* auszugehen. Weniger Übereinstimmung gibt es bezüglich der Mitwirkung des Orgelpedals.

Friedrich Erhard Niedt (1706/1721):

§. 14. [...] Wenn nur eine oder zwo Stimmen singen oder spielen / so brauche er [ein Organiste] im *Manual* bloß das Gedact 8 Fuß / und kein Pedal überall nicht; [²1721, 121]

Johann Sebastian Bach (1708):

10. Was denn hauptsächlich anlanget das neüe Brust positivgen, so könten in selbiges folgende Stimmen kommen – als: [...]

7. Stillgedackt 8 Fuß, so da vollkommen zur Music accordieret, und so es von guthem Holze gemacht wird, viel beßer als ein Metallines Gedackt klingen muß. [BachDok. I., S. 153][45]

Jacob Adlung (1768):

Kommen langsame Noten; so kann das Pedal wieder genommen, das Manual aber verlassen werden. Z. Ex. in Recitativen. Oder man nimmt beyde Claviere, und das Pedal auch dabey. In schweren Recitativen, wenn die Sänger für sich nicht just sind,

[45] [Niedt/]Mattheson (1721, 175f.) verzeichnet für *Die Orgel zu St. Jacobi in Hamburg / hat 60. Stimmen.*, erbaut 1689–1693 von Arp Schnitger (1648–1719) ein *9. Gedact / im Cammer=Ton.* im *Ober=Werck.*

und das Gedackt von Ihnen nicht gehört wird, kann man das Principal oder Gemshorn brauchen, mit oder anstatt des Gedackts; das hören die Sänger besser, und lassen sich dadurch wieder in den rechten Weg weisen. [S. 172]

Christoph Gottlieb Schröter (1772) geht bei den nachfolgenden Anweisungen von folgender Grundregistrierung aus:

Im Pedal:	Im Rückpositiv:	Im Hauptwerke:	Im Brustpositiv:
Principal, 16 Fuß.	Quintadena, 8 Fuß.	Principal, 8 Fuß.	Gedackt, 8 Fuß.
Principal, 8 Fuß.	Gedackt, 8 Fuß.	Gemshorn, 8 Fuß.	Gedackt, 4 Fuß.
Violon, 16 Fuß,	Flöte, 4 Fuß.	Viola di Gamba, 8 Fuß.	Violetto, 4 Fuß.
nebst der Copel,	Rohrflöte, 4 Fuß.	Octava, 4 Fuß.	
welche zum Hauptwerk führet.			

§. 351. Bey der im §. 337 bis 341 beschriebenen ersten Art des Recitativs [Singstimme, Baß] ziehe ich die Manualoctave und die Pedalcopel ab, und spiele übrigens mit beyden Händen auf dem Rückpositiv. Fällt aber hier ein *Arioso* vor, so muß die linke Hand wieder auf das Hauptwerk.

§. 352. Bey der im §. 342 beschriebenen zweyten Art des Recitativs [Baß und Instrumente, 4tel mit Pausen, laufende 16tel oder 32tel] wird die Pedalcopel angezogen, da denn die linke Hand auf dem Hauptwerke, die rechte aber auf dem Rückpositiv spielet.

§. 353. Die im §. 342 bis 344 beschriebene dritte Art des Recitativs [mit sanft aushaltenden Violinen] bekommt die bey der ersten Art abgezeigten Stimmen, jedoch mit dem daselbst schon angezeigten Unterschiede, daß die Baßnoten völlig ausgehalten werden. (Bisweilen pflege ich hier auch den 8 füßigen Principalbaß abzuziehen, wenn nämlich besondere Umstände solches nicht verbieten.) [S. 187ff.]

Johann Samuel Petri ([2]1782):

b) Wenn die Kirche und Orgel klein ist, und also der Schall bald ausfährt, ists genung, ein achtfüßiges gedaktes, oder, wenn es zu schwach gearbeitet ist, zwey achtfüßige Register im Manuale zu nehmen, und im Pedale ein 16 füßiges, oder wenn sie nicht zu stark sind, zwey: und höchstens noch ein achtfüßiges Principal zum *forte*, und zum äußersten *forte* noch ein 4 füßiges *principal*, welches jedoch besser wegbleibt, es wäre denn, daß gar keine *Violons*, *Violoncelli*, und *Fagotts* mitspielten, und der Organist den Baß allein machen müßte, wie auf dem Lande, da dem Organisten ein mehreres frey steht. Und dennoch, wenn der Sänger anfängt, oder die Musik sonst *piano* seyn soll, muß er auch das achtfüßige Register hineinstoßen, damit der Baß nicht die *piano* spielenden Geigen, Flöten &. überschreye. [...]

Wenn aber die Orgel zwey Klaviere hat, so braucht er im Pedale blos zwo sechzehnfüßige Stimmen, oder eine, wenn sie stark genung ist. Das achtfüßige aber bleibt ganz weg, denn im *forte* kan er den Baß genung verstärken, wenn er mit der linken Hand auf dem einen Manuale spielt, wo er zwey achtfüßige Register gezogen hat, oder ein 8 und ein 16 füßiges. Mit der rechten Hand aber nimt er die Akkorde immer auf dem schwächeren Klaviere, wo nur ein achtfüßiges Register gezogen ist, und merkt die Hauptregel:

„Daß er sich nach der Menge seiner Instrumentspieler und Sänger und nach der Stärke der Instrumente „und Stimmen allezeit richten müsse, da die Orgel durchaus sie nicht überschreyen soll, welche nur zur „Füllung der Harmonie durchs Akkompagnement, und zur Verstärkung des Basses gebraucht wird."

Im *piano* aber geht er mit beiden Händen aufs schwächste Klavier, und dis thut er auch in Recitativen, um den Sänger nicht zu verdunkeln, von welchem man alsdenn keine Sylbe verhören muß. [...]

c) Wenn die Kirche und Orgel sehr groß ist, so hört man den Schall der Stimmen, welche tief in der Orgel stekken, nicht so sehr; und also kan der Organist im Manuale 16 und 8 Fuß gedakt beysammen nehmen, und im Pedale 16 und 8 Fuß ebenfalls, und bey den Chören 32 Fuß Untersatz dazu ziehen. Das 8 füßige bleibt jedoch beim *piano* und bey Recitativen lieber weg. [S. 169f.]

Justin Heinrich Knecht (1796):

§. 96. Zur Begleitung eines Solo's, Duetts, Recitativs und dergleichen ist das gewöhnliche Gedackt oder die Copelflöte 8 Fußton mit Zuzug eines andern 8 füßigen Registers, etwa des Bourdons, hinlänglich. Mit einem 8 füßigen Gedackt kann man auch ein 4 füßiges, hölzernes Register, welches sehr sanft tönet, als wie die Flauto douce von 4 Fußton, verbinden; Ist aber eine Singestimme schwach; so reichet schon ein einziges 8 füßiges Register, etwa der kleine Bourdon oder das liebliche Gedackt hin. Ueberhaupt muß die Registeranzahl so beschaffen seyn, daß man eine Singestimme von der Orgelbegleitung vernehmlich hören kann. [S. 39]

3. Vollstimmigkeit, Arpeggios und Akkordbrechungen

In der Regel wurde erwartet, daß ein Secco-Rezitativ auf dem Cembalo mit einer Vollgriffigkeit in beiden Händen begleitet wurde. Außerdem gab es die Möglichkeit, je nach Affektsituation den Klang durch Arpeggiospielweise weiterzutragen, jedoch nicht unaufhörlich, sondern meist zur Überbrükkung von Sängerpausen und zur Verwandlung von Übergängen. Einige Autoren (Kellner, Petri, Türk) äußern sich sogar zu einem Arpeggio auf der Orgel!

Johann David Heinichen (1711):

§. 29. Bey dem *Tractement* eines *Clavicimbals* aber und *Accompagnement* des *Theatrali*schen *Recitativs*, hat man noch mehr mitzunehmen. Vor allendingen und überhaupt muß man sich allhier ein gutes jedoch kurtzes Arpeggio angewehnen / welches der Grund zu einen guten *Theatrali*schen *Accompagnement* ist / und mehr *Praxi*, als einiger *Theorie* beruhet.

§. 30. Dahero muß man auch solches bald mit der lincken / bald rechten / bald auch mit beyden Händen / wohl und zu rechter Zeit wissen anzubringen. Denn wenn Z. E. der Sänger so zu sagen mitten im Reden oder *recitiren* ist; so lässet es Blut übel / wenn sich der *Accompagnis*te ohne Aufhören mit seinen *Arpeggio* lustig machet / und will es gleichsam dem Sänger zuvor thun: Hingegen lässet es wiederum nicht wohl / wenn er jederzeit bey einer kleinen *Pause* oder bey einem *Comma* und Athen holen des *Recitir*enden / zugleich mit diesen in einen *Tempo* ausruhet / gleich als hätte man es zuvor mit einander verabredet.

§. 31. Wolte man das *Arpeggio* in 3 Theil oder *Gradus* theilen / da immer eines stärcker / länger oder kürtzer und langsamer gemachet wird / als das andere / welches man allemfalls ein einfach= doppelt= und vielfaches *Arpeggio* nennen könnte; so liesse es sich einigermassen zeigen / wo und wie offt dieses oder jenes könnte wohl *employ*ret werden nach dem *Gusto* des Singenden: Alleine weil doch

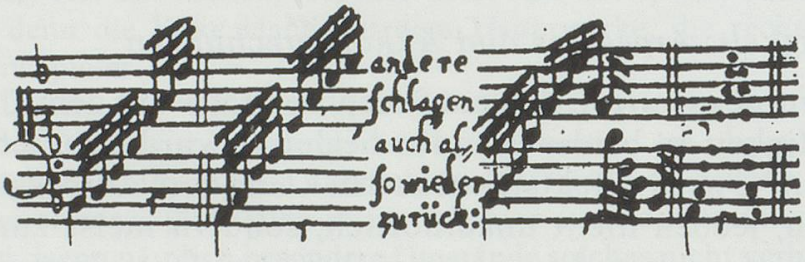
dieses alles Dinge seynd / welche gedachtermassen mehr auf *oculare demonstration* und ein darauf folgendes *Exercitium practicum* ankommen; so muß man sich hierbey gegnügen lassen. Denn es bleibet einmahl dabey / daß dergleichen Dinge am wenigsten in der Kunst und Wissenschaft oder gewissen Regeln beruhen. [S. 226f.]

Johann David Heinichen (1728):

§. 20. Dieses wäre es alles was man ohngefehr von einem *accurat*en *Accompagnement* des *extravagant*en *Recitativ-Styli* sagen möchte. Zum Beschluß aber haben wir annoch zuerinnern, daß die oben, im letzen Capitel der ersten Abtheilung erklährten *Acciaccature*[46] nebst andern Arthen eines ruhenden *Harpeggio,*[47] eben in dem *Recitativ-Stylo* gleichsam ihren Sitz haben. Denn weil das *Recitativ* lauter langsame ruhende *Bass-Not*en führet, so lassen sich hier dergleichen Zierrathen am besten und am leichtesten anbringen, auff Arth, wie in gedachten Capitel weitläufftig erklähret worden. [S. 796]

Georg Philipp Telemann (1735):

Alles lauf=werk und alle manierchens müssen beym recitatif=spielen nachbleiben; die gewöhnlichste ahrt aber, die noten beym anschlagen zu brechen, ist folgende:



Diss brechen ist auf clavicimbeln anzubringen, auf orgeln hingegen wird zugleich angeschlagen. Je geschwinder und kürzer aber ienes geschicht, ie besser ist es für den sänger. [Zu No. 41]

David Kellner ([2]1737):

3. Der *General-Bass* wird hiezu fein vollstimmig gespielet, doch so / daß auf besaiteten Instrumenten ein Griff nicht allemahl so gerade hinein plumpe / sondern artig *harpeggiret* werde.

4. Das *Harpeggio* muß kurtz und nicht immer auf einerley Weise, sondern auf veränderliche Art gemacht werden, worauf es stille liegt, biß wieder eine neue Harmonie kommt.

5. Auf den *Instrumentis pnevmaticis,* als Orgeln, Positiven und Regalen braucht man zwar das *Harpeggio* nicht so sehr, [...] [S. 19f.]

Gottfried Heinrich Stölzel (1739):

§. 2. Ein anderes ist es, wenn ein Clavecin das Accompagnement führet, denn dieses kan durch sein Harpeggio sothanen Mangel [ein allzulanges Stilleschweigen]

[46] S. dort S. 535ff.
[47] S. dort S. 556ff.

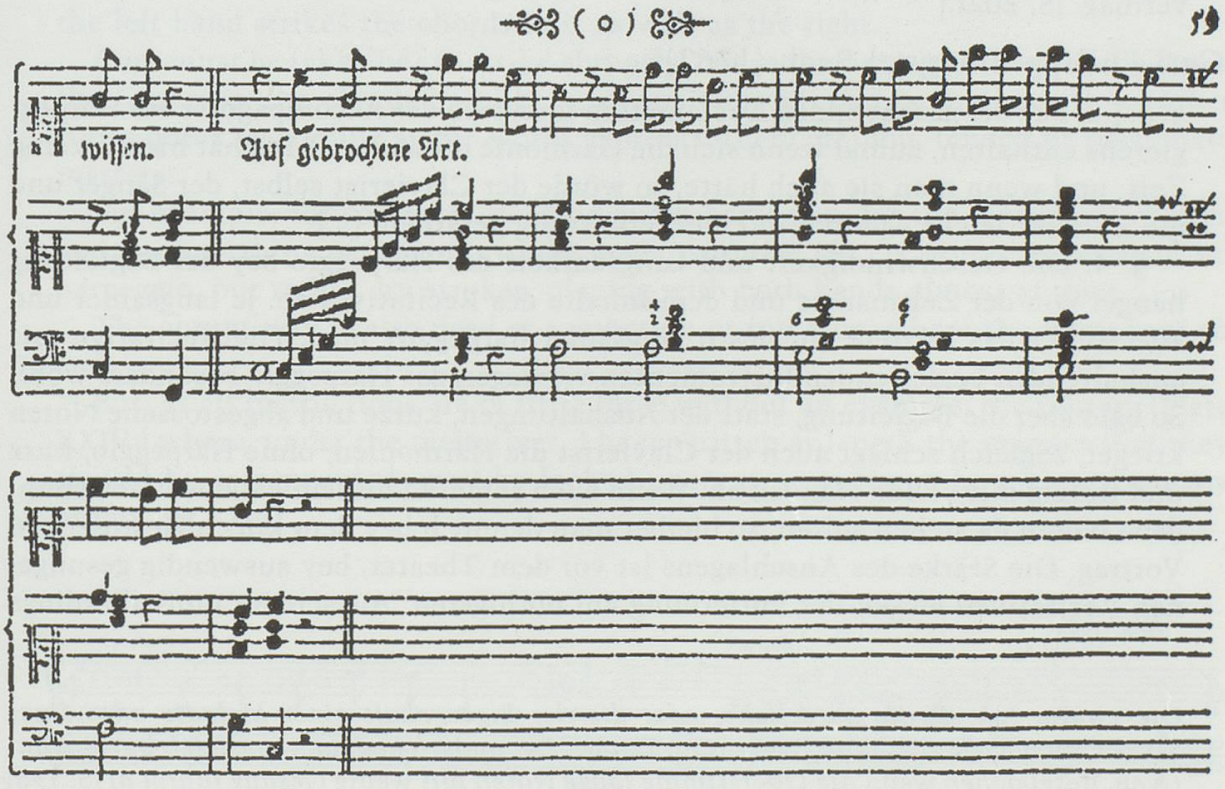
reichlich ersetzen, welches aber die summende Orgel nicht thun kan. Wie denn auch mit der Orgel die allzu jähen und weiten Veränderungen und Verwechslungen der Harmonie nicht so gut heraus kommen, als mit dem Clavecin. Es wäre denn, das Instrumente dazu accompagnirten, welche allen Mangel ersetzen, und dem Gehör überall Satisfaction geben. [S. 123]

Kurtzgefaßtes Musicalisches Lexicon ([2]1749):

Arpeggio, muß in der Music gerade auf und nieder, ohne Interruption, oder Absatz, geführet werden, z. E. *d f a d d a f d , g h d g g d h g , &c.* welches der Grund zu einem guten Theatralischen Accompagnement ist, und mehr in Praxi als einiger Theorie beruhet, daher muß man auch solches bald mit der lincken, bald rechten, bald auch mit beyden Händen, wohl und zu rechter Zeit wissen anzubringen. [...] [S. 48f.]

Georg Joachim Joseph Hahn (1751):

Ferner sollen im *Recitativ* die Griffe fein vollstimmig in beyden Händen genommen werden, welche auf Clavicimbeln nach gewöhnlichster Art beym Anschlagen mögen gebrochen werden, und je geschwinder und kürtzer es geschicht, je besser ist es für den Sänger, auf Orgeln aber wird zugleich angeschlagen, und nach dem Anschlagen wird die rechte Hand aufgehoben, und pausiret bis zum neuen *Accord*. [S. 57]



Johann Friedrich Daube (1756):

§. 10. Die zweyte Art des Accompagnirens[48] bestehet darinn: daß man nach der Eigenschaft des Stücks accompagnire. [...] Sie wird bey Accompagnirung eines Recitativs gebraucht, und kommt sowohl im Kirchen= als Theaterstile vor f). Sie erfordert eine solche Vollstimmigkeit, als beyde Hände zu fassen, vermögend sind.[49] Zuweilen kann man auch die Intervallen von unten bis oben hinaus, nacheinander anschlagen, doch muß dieses geschwind, und mit einer Deutlichkeit geschehen. Die rechte Hand soll durch dieses Brechen gleichsam die Melodie des zu singenden Tackts, oder so lang die Oberstimme auf der nachherliegenden Baßstimme währet, entdecken. Hierzu aber gehöret eine gemessene Geschwindigkeit, eine große Behutsamkeit und eine starke Beurtheilungskraft, indem diese Brechung der Accorde nicht allezeit währen soll. Es muß hier auf den Zeitraum: auf die Schwürigkeit der Oberstimme: und auf die Stärke des Sängers gesehen werden. [...] Nach Beschaffenheit des Sängers, kann man auch die Oberstimme, wenn sie sehr schwere Gänge oder Intervallen hat, ganz gelinde mitspielen, doch muß jederzeit der vollstimmige Accord vorhergehen.

f) Es ist dieses nur von besaiteten Instrumenten zu verstehen. Auf einer Orgel würde die Menge der tiefen Intervallen einen Ekel verursachen: doch soll ein geschickter Organist auch dabey wissen, ab= und zuzugeben; wenn das Kirchen= Rezitativ eine starke Begleitung von Instrumenten erfordert, wie dieses bey den hohen Festen gebräuchlich ist, da manche Strophe mit vollen Chören ausgedrückt wird. Bey dieser Gelegenheit kann der Organist auch greifen und treten, was er vermag. [S. 202f.]

Carl Philipp Emanuel Bach (1762):

§. 3. [...] Bey der geschwinden Declamation muß sich der Accompagnist des Harpeggierens enthalten, zumal wenn sich die Harmonie oft ändert. Man hat hierzu keine Zeit, und wenn man sie auch hätte, so würde der Clavierist selbst, der Sänger und die Zuhörer leicht dadurch in eine Verwirrung gerathen. [...]

§. 4. Die Geschwindigkeit und Langsamkeit des Harpeggio bey der Begleitung hänget von der Zeitmaasse und dem Inhalte des Recitatives ab. Je langsamer und affectuöser das letztere ist, desto langsamer harpeggirt man. Die Recitative mit aushaltenden begleitenden Instrumenten vertragen das Harpeggio besonders wohl. So bald aber die Begleitung, statt der Aushaltungen, kurze und abgestossene Noten krieget, sogleich schlägt auch der Clavierist die Harmonien, ohne Harpeggio, kurz und trotzig mit vollen Händen an. Wenn auch schon in diesem Falle weisse gebundene Noten da stehen solten, so bleibet man dennoch bey dem kurz abgestossenen Vortrag. Die Stärke des Anschlagens ist vor dem Theater, bey auswendig gesungenen Recitativen wegen der Entfernung am nöthigsten. Ausserdem muß allerdings

[48] Die zweite Art: *2) die natürliche, oder die der Eigenschaft einer Melodie oder eines Stücks am nächsten kommt,* beschreibt Daube: *Der andern bedienet man sich bey Recitativen, desgleichen wenn die Oberstimme lange Noten mit wenig Gesang führet a)* [S. 195] *a) Hierher gehört die Berechnung der Accorde, sowohl in der Ober= als Unterstimme, wie dieses bey den Veränderungen des vorhergehenden Capitels zu ersehen ist.* [S. 196] Vgl. *Das X. Capitel. Von dem Gebrauche und Nutzen der Tabellen.* [S. 184–195]

[49] Daube über seinen Lehrer Johann Sebastian Bach in einer Fußnote, S. 204: *Genug! wer ihn nicht gehöret, hat sehr vieles nicht gehöret.*

der Accompagnist auch zuweilen vor dem Theater, am allermeisten aber in der Kirche und in der Kammer, wo die lärmenden und furieusen Recitative nicht eben hingehören, seine Begleitung ganz schwach anschlagen, weil die Harmonie ebenfalls den Recitativen in der gehörigen Stärke angepasset werden muß.

§. 5. [...] Das Harpeggio fällt überhaupt auf dem Pfeifwerke weg. Ausser der gebrochnen Harmonie brauchet man auch auf den übrigen Clavierinstrumenten zu der Begleitung der Recitative keine andere Manier und Zierlichkeit.

§. 6. Bey einem Intermezzo und einer comischen Oper, wo viele lärmende Actionen vorkommen, ingleichen bey andern theatralischen Stücken, wo zuweilen die Actionen ganz hinten auf dem Theater vorgehen, muß man beständig, oder wenigstens sehr fleißig harpeggiren, doch so, daß die Sänger und der Accompagnist einander beständig deutlich hören können. Wenn der Inhalt der Worte, oder eine darzwischen kommende Action machet, daß der Sänger nach der vorgeschlagenen Harmonie nicht gleich anfängt: so bricht der Accompagnist die Harmonie noch einmal langsam von unten in die Höhe, bis er merket, daß die Declamation wieder angehet. Man muß überhaupt, wenn es nicht höchstnöthig ist, weder zu viel noch zu wenig Leeres bey der Begleitung übrig lassen. [...] [S. 314ff.]

Nicolo Pasquali (1763):

How to accompany Recitatives.
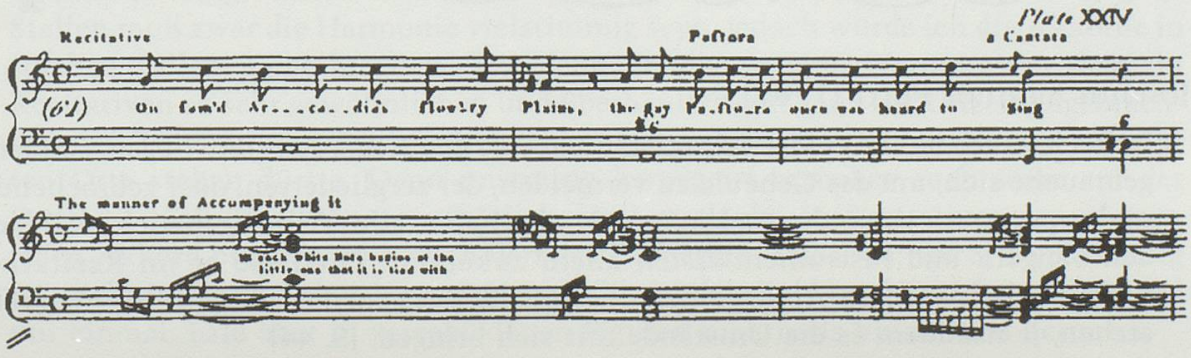
This part of thorough-bass, to those that are not accustomed to it, is still more difficult than any of the rest; though, when once grown familiar, it becomes one of the easiest: It consists in filling up the harmony as much as possible; and therefore the left hand strikes the chords in it as well as the right.

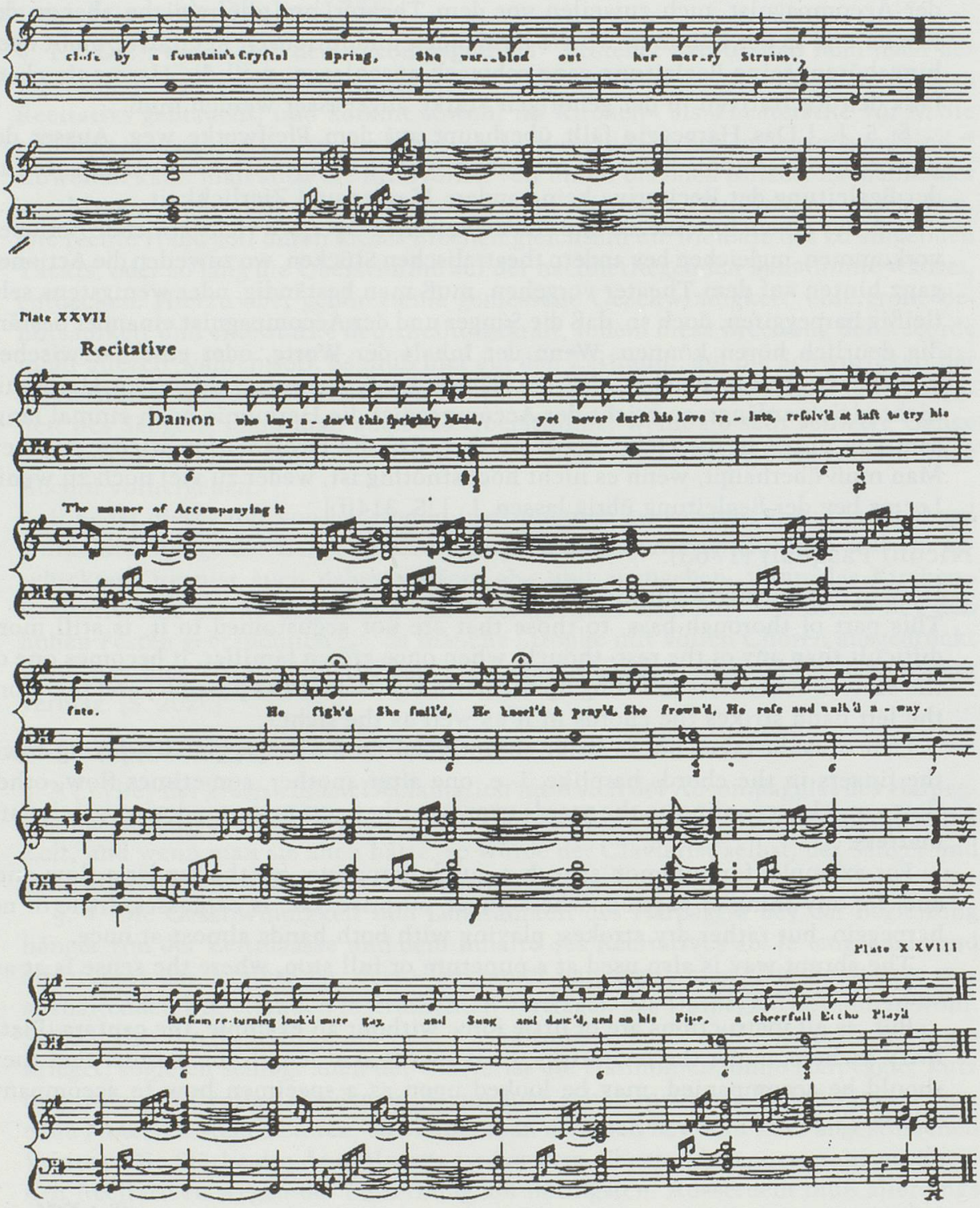
Care must be taken not to strike abruptly, but in the harpeggio way, laying down the fingers in the chords harplike, i. e. one after another, sometimes flow, other times quick, according as the words express either common, tender, or passionate matters:

For example; for common speech a quick harpeggio; for the tender a flow one; and, for any thing of passion, where anger, surprise, &c. is expresses, little or no harpeggio, but rather dry strokes, playing with both hands almost at once.

The abrupt way is also used at a punctum or full stop, where the sense is at an end.

But, as all instructions are of little force without an example, the cantata (Plate XXIV.) where, under the recitatives, I have written at length the manner that they should be accompanied, may be looked upon as a specimen how to accompany others. [S. 47f.]





Johann Samuel Petri (1767):

In Recitativen bleibe er [der Organist] nicht mit den Accorden stets liegen, sondern gebrauche sich, um das Geheule zu vermeiden, der zergliederten, oder gebrochenen und *arpeggir*ten Accorde, und vermeide überhaupt alle Triller gänzlich, welches den Sängern und Instrumentalisten allein zukommt. Oft lasse er im Recitative nach angeschlagenem Accorde den Bass allein, bald im Pedale bald im Manuale stehen, je nachdem es die Umstände mit sich bringen. [S. 44]

Johann Joseph Klein (1783):

§. 290. Die Geschwindigkeit des Brechens der Accorde hängt von dem Zeitmaas und Affect des Recitativs selbst ab. Bekömmt aber der Baß kurze und abgestoßene Noten, so schlägt man ebenfalls die Accorde kurz und ohne Brechungen an. Wird das Recitativ von Instrumenten begleitet, so pflegt man bey langsamen und haltenden Grundnoten auf besaiteten Instrumenten ganz langsam die Harminie zu brechen, auf der Orgel aber, wo man ausser dem Pedale weiter nichts, als eine Gedaktstimme im Manuale dazu gebraucht, mit dem ganzen Accorde liegen zu bleiben, bis ein neuer eintritt. [S. 257]

Daniel Gottlob Türk (1787):

Das Brechen *(arpeggio)* darf überhaupt auf der Orgel nicht zu häufig und nicht immer auf einerley Art vorkommen. Bald fängt man von den tiefern Tönen an, bald von den höhern; bald werden die Intervalle äußerst schnell nach einander, bald nur mäßig geschwind angeschlagen; bald bricht man den Akkord so, daß jedes Intervall nur Einmal, bald öfterer vorkommt u. s. w. [S. 165]

Georg Friedrich Wolf (1789):

§. 7. So lange die Instrumente mit fortgehen, so lange ist alles, wie in einem andern musikalischen Stücke, z. B. in einer Arie u.s.w. so bald aber das Recitativ wieder eintrit, arpeggirt der Akkompagnist seine Harmonien wie im Recitative, und unterstützt dadurch die oft ungewöhnlichen Ausfälle der Melodie. [S. 73]

Johann Christian Bertram Kessel ([2]1791):

Der Generalbaßspieler bricht seine Akkorde, d. h. er schlägt die Töne nicht zusammen, sondern nacheinander an. Hat der Sänger ein Komma, Semikolon, Kolon oder Punkt (, ; : .) im Texte und in der Musik Pausen, sie sein lang oder kurz, so thut der Generalbaßspieler wohl, wenn er den Ton, in welchem der Sänger wieder anfängt, bei seiner Akkordbrechung zuletzt hören läßt, damit ihn jener gleich treffen kan. [S. 61]

Daniel Gottlob Türk ([2]1800):

§. 231. Verschiedener Ursachen, unter andern auch der nöthigen Abwechselung wegen, pflegt man bey den Recitativen die Intervalle der bezeichneten Akkorde nicht immer zugleich, sondern nach einander (gebrochen) anzugeben. Bey dem Ausdrucke munterer Empfindungen bricht man jedoch die Harmonie mehr oder weniger geschwind, bey Stellen von sanftem, traurigem &c. Charakter aber mehr oder weniger langsam, je nachdem es dem jedesmaligen Grade der Empfindung oder dem Inhalte angemessen ist. Bey feurig, kühn, mit Wuth, Trotz &c. vorzutragenden Stellen muß zwar die Harmonie vielstimmig seyn, jedoch würde ich die Akkorde in solchen Fällen nicht brechen. Wie denn überhaupt eine Warnung vor dem, in Recitativen so sehr gewöhnlichen und überhäuften, oft ganz zur Unzeit angebrachten, den Zuhörer und Sänger störenden &c. Harpeggiren hier wohl nicht am unrechten Orte stehen dürfte. Denn unstreitig harpeggirt mancher auch sogar auf der Orgel &c. bloß deswegen unaufhörlich, weil er glaubt, in Recitativen müsse man jeden Akkord brechen. *) – Auch darf das Harpeggio, selbst da, wo es zweckmäßig ist, nicht immer auf einerley Art angebracht werden. Bald bricht man einen Akkord nur einmal, bald aber in verschiedenen Figuren mehrmals hinauf und herunter.

*) Zu diesem Mißbrauche mögen wohl hauptsächlich einige, zwar sehr bekannte, aber höchst elende Lehrbücher, (in welchen das Harpeggiren) ohne alle Einschränkung angerathen wird,) das meiste beygetragen haben. [S. 340f.]

Georg Simon Löhlein ([6]1804):

Bey leicht zu treffenden Tönen, besonders wenn der Sänger etwas geschwinde recitirt, schlägt man die Akkorde gerade (ohne Brechung, oder sonstige Verzierungen, die überhaupt beym Recitativ gar nicht statt finden) zur Note des Sängers an. Dieser gerade Anschlag der Akkorde ist vorzüglich noch bey jeder schnellen Veränderung der Harmonie nöthig, wobey die Baßnoten etwas geschwinde auf einander folgen.

Bey schweren Intervallen geschieht dem Sänger dadurch eine große Erleichterung, daß der Begleiter ihm, nach einem Absatz oder kleinen Ruhe die folgenden Intervalle v o r s c h l ä g t , und gleichsam in den Mund legt. Hierbey sowohl, als auch überhaupt ist es nicht allein gut, sondern auch nöthig, wenn man bey der anzuschlagenden Harmonie das erste Intervall des Sängers in der Oberstimme nimmt, weil es da am besten zu hören ist. In diesem Falle schlägt man die Harmonie auch gewöhnlich nicht so geradezu an, sondern bricht (arpeggirt) sie. Hierbey muß man sich nach der geschwindern oder langsamern Bewegung des Recitativs richten, mithin muß im ersten Fall die Brechung geschwinder, als im zweyten geschehen. Dieses Brechen (Arpeggiren) ist, besonders bey einer lange liegenbleibenden Harmonie, theils um den Sänger im Tone zu erhalten, zu welchem Ende man auch wohl bey kurzen Einschnitten, oder Ruhestellen, den Anschlag des Akkords wiederholt, theils auch der Ausfüllung und Abwechselung wegen nöthig. Außer diesen Fällen muß man mit dem Arpeggiren behutsam und sparsam umgehen; denn das zu viele, oder gar b e s t ä n d i g e Arpeggiren ist nicht allein zweckwidrig, sondern stört, verwirrt Sänger und Zuhörer, und ist widrig anzuhören. [S. 368f.]

4. Harmonische Begleitung, Zwischenharmonien

An sich dürfte es selbstverständlich sein, daß die Baßnoten im Secco-Rezitativ, beziffert oder nicht, mit Harmonien zu versehen seien. Aber auch zu dieser Frage wurden Anfang des 19. Jahrhunderts Zweifel geäußert.

Die meist durch Ziffern angegebenen Zwischenharmonien im Secco-Rezitativ gaben den Komponisten des 18. Jahrhunderts die interessante Möglichkeit an die Hand, die Kommentierung des Textinhaltes mehr differenzieren zu können, indem alle Baßspieler die jeweils neu angezeigten Baßnoten spielten. Die Zwischenbezifferungen wurden jedoch dem (den) Harmonieinstrument(en) überlassen. In der Aussetzung sollte der Grundton bei den Zwischenharmonien möglichst nicht in der Baßlage wiederholt, sondern in eine andere Lage verlegt werden.

Trifft ein neuer Begleitakkord auf eine Pause in der Gesangspartie, so sollte mit dem Eintritt dieses Akkordes nicht gezögert werden, um den Sänger in seinem Sprachfluß nicht zu behindern. Es ist besser, der Sänger zögert eine Weile nach einem solchen pünktlich eingetretenen Akkord, als daß er genötigt wird, auf die Begleitung zu warten.

Es sei am Rande noch erwähnt, daß es bei Gelegenheit sinnvoll erscheinen kann, den Anfangsakkord eines Secco-Rezitativs, der mit dem Schluß-

akkord eines vorhergehenden Satzes identisch ist, wegzulassen.[50] Auch bietet sich manchmal die Möglichkeit an, einen Akkord auf eine Gesangspause oder auf einen wichtiger erscheinenden Platz vor- oder rückzuverlegen.[51]

Georg Philipp Telemann (1735):[52]

> Wann ein dissonirender grif [...] eintrit, so schläget nur die rechte, nicht aber zugleich die linke hand an; löset aber solcher grif sich in consonanzien auf [...], so schlagen beyde hände an. [Zu No. 39.]

Johann Friedrich Daube (1756):

> §. 10. Bey Wiederholung eines Accords, welches auch bisweilen geschieht, wird dieses Brechen ausgelassen, und giebt man dafür den simplen, aber ganz vollstimmigen Accord an, doch mit Auslassung der tiefsten vorher mit angeschlagenen Intervallen[g]). [S. 202]
>
> [g]) Bey den so genannten Operetten und ordentlichen Cammercantaten, wird die Brechung der Accorde vielmals verändert. Hierinn wird sie sogar bey gewissen Arien, mit großem Beyfall, gut befunden, doch muß der Grundton des Basses jederzeit hervorragen. [S. 203]

Carl Philipp Emanuel Bach (1762):

> §. 3. Declamirt der letztere [der Sänger] hurtig, so muß die Harmonie auf das bereiteste da seyn, besonders alsdenn, wenn sie bey den Absätzen der Hauptstimme vorgeschlagen werden muß. Der Anschlag einer neuen Harmonie muß auf das geschwindeste geschehen, so bald die vorige Harmonie zu Ende ist. Hierdurch wird der Sänger in seinem Affecte, und in dem daher nöthigen geschwinden Vortrage niemals gestöhret, weil er bey Zeiten die Modulation und Beschaffenheit der Harmonie beständig voraus weiß. Wenn man unter zweyen Uebeln wählen müßte, so würde hier das Eilen dem Schleppen vorzuziehen seyn. Doch besser ist allezeit besser. [S. 314]
>
> §. 6. [...] Wenn gewisse Recitative mit mehrern Instrumenten, als mit dem Basse, ohne Aushaltung begleitet werden: so muß der Clavierist die darzwischen kommenden kleinen Veränderungen der Harmonie, dergleichen 8b7 oder 65b seyn, wenn sie blos die Grundstimme angehen, und zuweilen oft hintereinander vorkommen, entweder ganz schwach anschlagen, oder gar übergehen, damit die Hauptstimme nicht zu viel accompagnirt werde, und damit die übrigen Instrumente den Sänger deutlicher hören, und folglich besser Acht haben können, wenn sie nachher wieder einfallen sollen. [S. 316f.]

[50] Als ein sehr schönes Beispiel käme der Übergang der *Pifa* (Schlußakkord: C-Dur) aus Georg Friedrich Händels *Messiah* in das Sopran-Rezitativ *There were shepherds abiding in the field, keeping watch over their flock by night* (Anfangsakkord: C-Dur) in Frage. Da dieses Rezitativ nur mit einem einzigen Baßton unterlegt ist, würde dieser dann ausfallen, und es wären von den Harmonieinstrumenten lediglich noch die Bezifferungen auf *field* und *night* zu spielen.

[51] S. die Notenbeispiel in Kap. VIII. von Baumgartner (1774), Takt 13 und von Baillot, Levasseur, Catel, Bandiot (1804).

[52] Wortgleich bei Georg Joachim Joseph Hahn (1751, 57).

Daniel Gottlob Türk (1787):

> Auch wenn Eine Harmonie lange unverändert dieselbe bleibt, oder sehr langsam deklamirt wird &c. kann der Organist, etwa bey einem Einschnitte, zur Erleichterung für den Sänger, und um die Leere einigermaßen auszufüllen, denselben Akkord in einer andern Lage wieder anschlagen. [S. 164]

Allgemeine Musikalische Zeitung (No. 61., 1810):

> Indessen hatte die Aufführung ihren guten Fortgang gehabt. Und da zugleich auch ein Flügel im Orchester angestellt war, so hielt sich der erste Violoncellist blos an seine vorgeschriebenen Noten, und überliess, wie billig, die Ausführung der dazu gehörigen Accorde, dem Klavieristen. Da aber auch von dieser Seite her nichts zu vernehmen war; so sagte
>
> *Altlieb.* Ist denn unser Klavierist eingeschlafen? Er lässt ja gar nichts von sich hören!
>
> *Neulieb.* Das ist eben recht! Weder Klavierist, noch Violoncellist sollten während des Recitativs einen Accord von sich hören lassen. Müssen wir doch unsere Töne treffen, ohne dass uns jemand dazu Brücken baut; so kann es der Sänger auch lernen!
>
> *Altlieb.* Ja, wenn diese harmonischen Stege und Brücken blos um der Sänger willen gemacht würden, so hätten Sie vollkommen Recht. Meines Erachtens aber braucht das Ohr des Zuhörers diese Brücken, bey den mannigfaltigen Modulationen und Veränderungen der Harmonie im Recitative, eben so nothwendig und noch nothwendiger zu seinem Verständnisse. [...] Was Quantz und Eman. Bach über diese Materie in ihren Werken sagen, darf ich ihnen wol nicht entgegen stellen, weil sie vielleicht diese Meister, mit sammt ihren Grundsätzen, schon lange in Ihre Plunderkammer verwiesen haben. Ueberdies würde ein Sopran-Recitativ, mit der blossen Bassbegleitung, ohne dass sich zu Zeiten Mitteltöne zur Ausfüllung dabey hören liessen, in der Länge einen schlechten Effect machen, und bey aushaltenden Basstönen, nach Ihrer Methode, dem Zuhörer wol gar die Sackpfeifen-Musik in Erinnerung bringen. [Sp. 971ff.]

Gottfried Weber (1811):

> Die zweyte von Hrn. Altlieb aufgeworfene Frage betraf die Nothwendigkeit einer harmonischen Begleitung der einfachen Rezitative. Kaum hätte ich geglaubt, dass hierüber im Ernste eine Frage entstehen könnte. Wol könnte dieselbe schon mit der blossen Bemerkung abgefertigt werden, dass Haydn sich die Mühe nicht geben würde, die Bässe seiner einfachen Recitative zu beziffern, wollte er nicht, dass man die Ziffern auch spiele [...] [Sp. 95f.]

5. Zwischensätze und Kadenzen

Es wird bei den meisten Werken eine offene Frage bleiben, ob die Kadenzen mit dem Sänger zugleich angeschlagen oder nachschlagend ausgeführt werden sollen. Es gibt keinen einheitlichen Quellenbefund, so daß in jedem Einzelfall eine sinnvolle Lösung gefunden werden muß. Ob eine derart pauschale Aussage wie die von Telemann weiterhilft, darf zumindest bezweifelt werden. Nur wenige Komponisten, wie beispielsweise Johann Sebastian Bach, haben diese Frage durch ihre differenzierende Schreibweise von vornherein

beantwortet. Die meisten Komponisten lassen die Kadenz in ihrer Notation schematisch unter der letzten Silbe des Sängers eintreten. Viele Herausgeber[53] haben wiederum alle diese Kadenzen als nachzuschlagend erklärt und die Kadenzeinsätze optisch entsprechend nach rechts verschoben, allerdings ohne den originalen Rhythmus des Taktes zu ändern. In Zweifelsfällen sollte man meines Erachtens nach dramaturgischen Gesichtspunkten entscheiden. Zudem gibt es noch die vielen Zwischenlösungen, weder genau mit dem Sänger noch genau nach dem Sänger einzutreten.

Friedrich Erhard Niedt (1717):

> 15. [...]Ferner / daß sie [die Herren *Organis*ten und *Bassis*ten] bey denen *Caden*tzen die *Not*en nicht so lange aushalten / als sie geschrieben stehen / sondern gleich zur folgenden schreiten. [S. 58]

Georg Philipp Telemann (1735):

> Die schlüsse werden in opern so fort angeschlagen, wann der sänger die letzen sylben spricht, in cantaten aber pfleget man sie nachzuschlagen. Es mögen auch beyde hände voll genommen werden, [...] [Zu No. 40.]

David Kellner ([2]1737):

> 7. Es hat auch eigene *Final-Cadent*zen, da dann, wann die Singe=Stimme geschlossen, der *General-Bass* nachzuschlagen pfleget, [...] [S. 21]

Georg Joachim Joseph Hahn (1751):

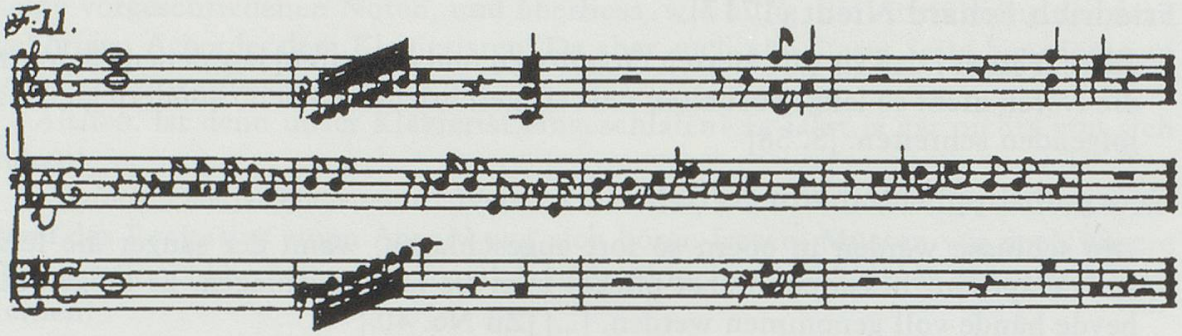
> Die *Cadenz*en haben auch was besonders; dann da die Sing=Stimme durch ihr artiges Fallen sich schon geschlossen, pfleget der *Bass* erst nachzuschlagen, und den Schluß zu machen. [S. 57]

Johann Joachim Quantz (1752):

> 59. §. [...] Bisweilen wird das Accompagnement unterbrochen, so, daß der Sänger dennoch Freyheit bekömmt, nach Willkühr zu recitiren; und die begleitenden Stimmen fallen nur dann und wann ein, nämlich bey den Einschnitten, wenn der Sänger eine Periode geendiget hat. Hier müssen die Accompagnisten nicht warten, bis der Sänger die letzte Sylbe ausgesprochen hat; sondern sie müssen schon unter der vorletzten oder vorhaltenden Note einfallen; um die Lebhaftigkeit beständig zu unterhalten. Sofern aber die Violinen anstatt der Note im Niederschlage eine kurze Pause haben, und der Baß eine Note vorschlägt; so muß derselbe mit einer Sicherheit und Kraft einfallen; besonders bey den Cadenzen: denn hier kömmt es auf den Baß am meisten an. Dieser muß überhaupt bey allen Cadenzen des theatralischen Recitativs, es mag ein mit Violinen begleitetes, oder nur ein gemeines seyn, seine zwo Noten, welche mehrentheils aus einem fallenden Quintensprunge bestehen, unter der letzten Sylbe anfangen, und nicht zu langsam, sondern mit Lebhaftigkeit anschlagen. Der Clavierist thut dieses durch ein vollstimmiges Accompagnement; der Violoncellist und Contraviolonist aber durch einen kurzen Druck mit dem untersten Theile des Bogens; sie wiederholen den Strich, und nehmen beyde Noten

[53] Z. B. schon Friedrich Chrysander (1826–1901) in seinen Händelausgaben.

rückwärts. Wenn in einem lebhaften Recitativ die begleitenden Stimmen, bey den Einschnitten, laufende oder sonst kurze Noten haben, welche präcipitant[54] gespielet werden müssen: und im Niederschlage eine Pause vorher steht: s. Tab. XXIII. Fig. 11. so müssen auch hier die Accompagnisten nicht warten, bis der Sänger die letzte Sylbe völlig ausgesprochen hat; sondern schon unter der vorhaltenden Note anfangen: damit der feurige Affect beständig unterhalten werde. Nicht zu gedenken daß sie auf diese Art auch allezeit, zumal in einem weitläuftigen Orchester, genauer zusammen treffen werden, wenn ihnen die vorletzte Sylbe des Sängers zur Richtschnur dienet. [S. 272f.]



Carl Philipp Emanuel Bach (1762):

§. 9. Wenn bey einem Recitativ mit begleitenden Instrumenten nach einer Cadenz, oder nach einem Absatze, der Baß vorschlägt und die übrigen Instrumente nachschlagen: so muß der Clavierist seine Note mit der Harmonie so gleich, wenn es Zeit ist, sicher und stark anschlagen, zumal wenn das Orchester weitläuftig ist [...]. Haben aber alle Begleiter den Anschlag zugleich, so muß der Clavierist sich nicht übereilen, sondern zuvor denen übrigen mit dem Kopfe oder mit dem Leibe bey Zeiten ein merkliches Zeichen geben, damit sie alle zugleich geschwind einfallen können [...]. [S. 318f.]

Joseph Haydn (1768) gibt in einem Brief *Ercklärungen* für die Aufführenden seiner Kantate *Applausus*, zu deren Proben und Aufführung er *nicht selbst zu gegen seyn* konnte:

3tens ist in denen Accompagnirenden Recitativen wohl zu observiren, dass das Accompagnement nicht eher herein trette, als bis der Sänger vollckomen den Text abgesungen, obwohlen sich das Contrarium in der Spartitur öffters zeiget, als z: E. am anfang bey den Repetirten Worth Metamorphosis, wo die stimmen auf -phosis ihren anschlag haben, mus ungeacht dessen die letzte Sylbe von den Recitirenden vollkomen gehöret werden, alsdan aber geschwind den einfall machen; dan es würde sehr lächerlich seyn, wan man den Sänger das worth von mund herab geigete, und von selben nichts anders als qua Metamo verstünde: dieses aber lasse ich den Cembalisten über, und nach Ihme müssen sich alle andere richten: [S. 58]

Christoph Gottlieb Schröter (1772):

§. 341. Bey Cadenzen oder Schlüssen einer Periode muß der Baß mit der vorletzten Note *(Penultima)* jedesmal um ein 8tel oder 4tel eher eintreten, und hierbey seine

[54] Jählings herabstürzend, plötzlich eintretend.

Begleitung so einrichten, daß er bey dem Anfange der folgenden Periode den Sänger mit allzutiefen oder allzuhohen Getöne nicht aus der Tonart bringe. [S. 186]

Johann Joseph Klein (1783):

§. 290. Wenn Zwischensätze zwischen den Singstimmen vorkommen, so fällt der Begleiter, wenn sie der Baß alleine hat, ganz frisch damit ein; sind aber Instrumente dabey, so muß er genau Achtung geben, daß er dieselben in einem Tempo mit den Instrumenten ausführet. [S. 257]

Daniel Gottlob Türk (1787):

Wenn kleine Zwischensätze, Ariosos, *a tempo etc.* eintreten, so muß der Organist bey den Proben genau bemerken, ob der Baß in einigen Stellen allein, oder mir den übrigen Instrumenten zugleich anfängt. Haben diese kurze Pausen, so muß er die ganze Harmonie mit einem vollen Griffe auf einmal (kurz) anschlagen, und ja nicht brechen; denn sonst fällt Einer früh, der Andere spät ein; weil keiner von den Mitspielenden weiß, von welchem einzelnen Tone der gebrochenen Harmonie er den Tact nehmen soll. Auch wenn in der Mitte des Stücks in den übrigen Stimmen solche Pausen vorkommen, muß er diese Vorsicht gebrauchen, weil sonst leicht eine Unordnung im Takte entstehen kann. [S. 174f.]

Sebastian Prixner (1789):

Das Rezitativ hat gemeiniglich seine eigene Finalkadenz. Wenn denn die Singstimme geschlossen ist, pflegt der Baß nachzuschlagen. [S. 79]

Johann Christian Bertram Kessel ([2]1791):

Der Sänger muß jederzeit schon zu einem Ein= oder Abschnitte gekommen sein; er muß aufgehört haben zu singen, wenn die Instrumente eintreten. [S. 61f.]

6. Krisenmanagement

Die hier zusammengestellten Quellen beschreiben keine Idealvorstellungen einer Aufführung. Sie sind vielmehr als praktische Hilfen in Krisensituationen zu betrachten, um Schaden von einer Aufführung abzuwenden. Sie beschreiben nur mögliche Hilfestellungen in Notfällen, wobei allerdings vorausgesetzt wird, daß ein Begleiter die Fähigkeiten eines Sängers zu beurteilen wisse, um nicht einen guten Sänger, einen sogenannten *Treffer*, durch solche dann eben unnötigen Hilfestellungen zu *beleidigen*. Mit diesen Quellen erhalten wir einen interessanten Einblick in die damaligen Probleme des musikalischen Alltags und zum Teil durchaus anregende Hinweise aus der Praxis, die auch heute noch in ähnlichen Krisensituationen hilfreich sein können.

David Heinichen (1711):

§. 32. Wer aber seine *Music* so weit und biß hieher zu einer *Perfection* gebracht hat / der wird schon nach und nach aus öffterer *Praxi* sich hierinnen selbst bessern und abmercken können / worinnen die Natur eines guten *Theatrali*schen *Accompagnemente*s bestehe / wie man bey einer gantzen *Opera*, denen *Acteurs* bedürffendenfalls die *Tone* gleichsam in den Mund legen / ja gar die Singe=Stimme oder vielmehr

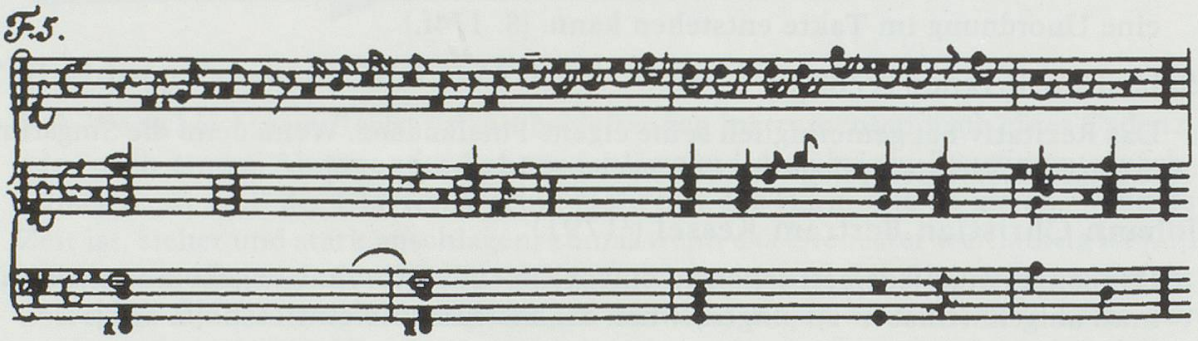
derselben *Ambitum* in der Ober=Stimme des *Claviers* mit fortführen? und in Summa alles dasjenige beobachten könne / was zur *Grace* des *Clavicimbals*, und zum Vortheil des *Recitir*enden gereichet? [S. 227]

Georg Philipp Telemann (1735):

Ob man diesen [den Sängern], wann sie nicht noten=fest sind, ein haufen tone anpimpen solle, solches hätte ich fast lust mit nein zu beantworten. [Zu No. 41.]
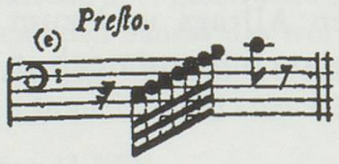
Johann Joachim Quantz (1752):

33. §. Bey einem Recitativ so auswendig gesungen wird, geschieht dem Sänger eine große Erleichterung, wenn der Accompagnist die ersten Töne desselben bey einem jeden Einschnitte voraus nimmt, und ihm, so zu sagen, in den Mund leget; indem er nämlich erstlich den Accord durch eine geschwinde Brechung anschlägt, doch so, daß des Sängers erste Note, wo möglich, in der obersten Stimme liege; und gleich darauf ein Paar der nächsten Intervalle, die in der Singstimme vorkommen, einzeln nachschlägt; s. Tab. XXIII. Fig. 5. Dieses kömmt dem Sänger, so wohl wegen des Gedächtnisses, als auch wegen der Intonation, sehr zu statten. [S. 238]



Carl Philipp Emanuel Bach (1762):

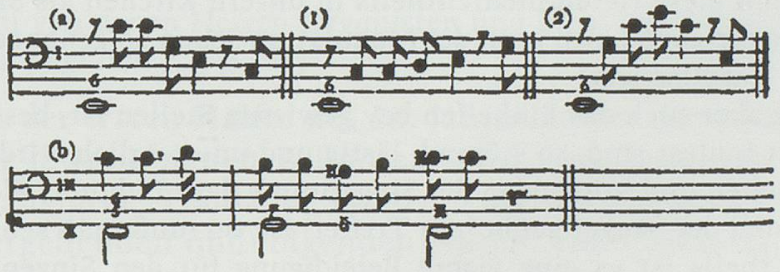
§. 4. Bey (e) ist das Vorschlagen zur Pause unentbehrlich, zumal wenn dieses Exempel bey einem weitläuftigen und stark besetzten Orchester, wo alle Stimmen mit solchen kurzen Noten zugleich eintreten, vorkommt. Dieser Umstand ereignet sich besonders oft in Opern bey affectuösen Recitativen mit accompagnirenden Instrumenten, welche von den Sängern, wegen der vielen und heftigen Actionen, bald ganz hinten, bald vorne, bald auf der Seite, und bald in der Mitte des Theaters, zuweilen unter vielem Geräusche abgesungen werden. Hier muß der Clavierist führen, und bey der kurzen Pause das Signal durch einen so starken Anschlag, als nur möglich ist, geben. [S. 310f.]



§. 3. Dieses Harpeggieren ist auch alsdenn unnöthig, weil es blos ausser diesem Falle, und bey langsamen Recitativen und lange daurender Harmonie bebrauchet wird, um den Sänger zu erinnern, daß er in derselben Harmonie bleiben soll, anstatt daß er widrigenfalls durch die Länge der Dauer gar leicht aus dem Tone kommen, oder in eine Veränderung der Harmonie gerathen könnte. Kommen dergleichen

feurige Recitative in der Oper vor, wo der Umfang des Orchesters weitläuftig ist, wo der Sänger auf dem Theater von seinen Begleitern entfernt declamiren muß, wo noch darzu die Bässe zertheilet spielen: so wartet der erste Flügel, wenn zween da sind, die Cadenzen der Singstimme nicht völlig ab, sondern schläget schon bey den letzten Silben die von Rechtswegen erst darauf folgende Harmonie an, damit die übrigen Bässe oder Instrumente sich bey Zeiten hiernach richten und mit einfallen können. [S. 314f.]

§. 7. Wenn der Sänger nicht recht tonfeste ist, so thut man besser, daß man die Harmonie zugleich einigemal hinter einander anschläget, als wenn man einzelne Intervallen angiebet. Bey den Recitativen kommt es hauptsächlich auf die Richtigkeit der Harmonie an, und man muß nicht allezeit fordern, daß der Sänger, zumal bey gleichgültigen Stellen, just die vorgeschriebenen Noten, und keine anderen singen soll. Es ist genug, wenn er in der gehörigen Harmonie declamirt. Bey einer fremden Ausweichung kann man allenfalls das schwere Intervall allein anschlagen. Wenn man sich auf die Geschicklichkeit des Sängers hinlänglich verlassen kann, so muß man nicht gleich stutzen, wenn er in folgendem Exempel (a), statt der Vorschrift, die Ausführung von (1) und (2) wählet. Oft ist hieran eine Bequemlichkeit wegen der Höhe und Tiefe Schuld, oft auch eine Vergessenheit, weil die Sänger bey dem Auswendiglernen, die sich immer ähnlichen Recitativmodulationen leicht verwechseln, indem sie sich mehr die Grundharmonien, als die vorgeschriebenen Noten einprägen. Ich vergebe es eher einem Accompagnisten, daß er von dem zuweilen vorkommenden Exempel (b) überrascht wird, wenn die Ziffern fehlen, das Tempo hurtig ist, und die Hälfte des Exempels vielleicht gar auf dem Anfange einer neuen Zeile geschrieben stehet: als wenn er vor den verwechselten Ausführungen bey (a) stutzet. [S. 317f.]



§. 8. Der Accompagnist thut wohl, wenn er überhaupt, besonders aber bey fremden Modulationen, das erste Intervall des Sängers, zu dessen Erleichterung, bey der letzten Brechung der vorgeschlagenen Harmonie in der Oberstimme nimmt, weil es da am deutlichsten zu hören ist. Ehe man diese Hülfe unterlässet, so erlaubet man lieber einige Unregelmäßigkeiten, wenn es nicht zu ändern ist, und gehet aus der Vorbereitung einer Dissonanz, oder nimmt die Auflösung derselben in einer unrechten Stimme vor, blos damit man geschwinde in die Lage kommen könne, wo es die Noth erfordert, welches letztere jedoch, ohne sich einer solchen Freyheit zu bedienen, mehrentheils durch ein geschwindes Harpeggio gar leicht ist. [S. 318]

Christoph Gottlieb Schröter (1772):

§. 340. Wofern dem Organisten gemeldet wird, daß ein oder anderer Recitativsänger in Treffung der schweren Intervallen nicht sicher sey: so kann er aus Höflichkeit, oder um den ganzen Kram nicht zu verderben, selbige Stellen mit der rechten Hand, ganz gelinde Sexten= oder Terzenweise begleiten. [S. 186]

Johann Samuel Petri ([2]1782):

e) Das Mitspielen der Melodie ist dem Organisten gänzlich verboten, und er soll bey seinen Akkorden bleiben; außer in Recitativen, wo er bisweilen, wenn der Sänger ungeübt ist, und fehlet oder wankt, demselben durch zergliederte Akkorde einhelfen, oder aus seiner Melodie im Nothfalle etliche Töne vorspielen kan. [S. 171]

Daniel Gottlob Türk (1787):

Zur Erleichterung für den Sänger muß der Organist die neu eintretenden Harmonien, besonders wenn die Intervalle schwer zu treffen sind, lieber etwas zu früh, als zu spät anschlagen. Denn was hilft, in dieser Rücksicht, die Begleitung dem Sänger, wenn er den Ton schon getroffen, oder – gefehlt hat? [...]

Das Zuvorkommen muß aber nicht etwa ganze oder halbe Takte geschehen, sondern nach Beschaffenheit des Inhalts und der geschwinden oder langsamen Deklamation, ungefehr ein Achtel oder höchstens ein Viertel. Man macht in solchen Fällen den Sänger vorher schon aufmerksam, indem man etwa das einzelne Intervall allein, oder mehrere aus der folgenden Harmonie anschlägt u. d. gl.

Auch durch eine gutgewählte Lage kann der Organist dem Sänger sehr zu Hülfe kommen, wenn er z. B. das erste oder schwer zu treffende Intervall in der Oberstimme nimmt; diesen Ton allenfalls durch eine Art von Brechung am Ende noch einmal hören läßt u. d. gl. [...]

Es zeugt entweder von großer Unwissenheit oder von offenbarer Bosheit, wenn der Organist blos seine Akkorde richtig anschlägt, ohne weiter etwas für den Sänger zu thun. Jeder, der nur einige Kenntnisse von der Singkunst hat, weiß, daß es gewisse Fälle giebt, wo auch ein ziemlich geübter Sänger und guter Treffer Hülfe gebraucht, oder sie wenigstens gern annimmt. Wie kann man aber von einem Chorschüler – denn diese treten mehrentheils in unsern Kirchen als Sänger auf – ohne Unbilligkeit verlangen, daß er in der Modulation schon so geübt seyn solle, als ein königlicher Kapellsänger?

So nöthig aber auch das Einhelfen bey gewissen Stellen ist, besonders wenn die Sänger nicht tonfest sind, so störend, lästig und unerträglich wird ein immerwährendes Einhelfen und Vorspielen der Singstimme dem Zuhörer. Wenn die Modulation leicht und der Sänger geübt (ein Treffer) ist, so muß man sehr sparsam damit seyn; denn theils ist es eine wahre Beleidigung für den Singenden, wenn man demselben jeden Ton vorspielt, und ihm dadurch alle Gelegenheit, sich zu zeigen, benimmt; theils verliert auch der Zuhörer sehr viel dabey, wenn er erst alle Töne des Sängers durch den Organisten [...] hört. (Von den Misklängen, welche noch überdies daraus entstehen, will ich gar nichts sagen.) Der Fall ist ungefähr so, als wenn jemand bey der Vorstellung eines Schauspiels zwischen dem Einhelfer (Souffleur) und den handelnden Personen stünde. – [S. 167ff.]

Johann Christian Bertram Kessel ([2]1791):

Merkt der Generalbaßspieler, daß der Sänger anfängt im Tone zu wanken, dann muß er ihn durch einige Töne wieder auf den rechten Weg zu bringen suchen; – freylich müssen die Noten des Sängers über der Baßstimme stehen. [S. 62]

VIII. Hinweise für Violoncello / Kontrabaß

Während die theoretischen Quellen des 18. Jahrhunderts relativ wenig über die Beteiligung des Violoncellos (noch weniger zur Mitwirkung des Kontra-

basses) bei der Begleitung von Secco-Rezitativen aussagen, so sind die vielen überkommenen Aufführungsmaterialien (Stimmen) in dieser Hinsicht wesentlich beredter.

Johann Mattheson (1713):

> §. 22. Der hervorragende *Violoncello,* die *Bassa Viola* und *Viola di Spala,* sind kleine *Bass*-Geigen / in Vergleichung der grössern / mit 5 auch wol 6. Sayten / worauff man mit leichterer Arbeit als auff den grossen *Machinen* allerhand geschwinde Sachen / *Variationes* und Mannieren machen kan / insonderheit hat die *Viola di Spala,* oder Schulter=*Viole* einen grossen *Effect* beym *Accompagnement,* weil sie starck durchschneidenden / und die Tohne rein *exprimi*ren kan. Ein Bass kan nimmer *distincter* und deutlicher herausgebracht werden als auff diesem *Instrument*. Es wird mit einem Bande an der Brust befestiget / und gleichsam auff die rechte Schulter geworffen / hat also nichts / daß seinen *Resonantz* im geringsten auffhält oder verhindert.
>
> §. 23. Der brummende *Violone, Gall. Basse de Violon,* Teutsch: Grosse *Bass*-Geige / ist vollenkommen zweymahl / ja offt mehrmahl so groß als die vorhergehenden / folglich sind auch die Sayten / ihrer Dicke und Länge nach / *à Proportion.* Ihr Tohn ist sechzehnfüßig / und ein wichtiges bündiges *Fundament* zu vollstimmigen Sachen / als Chören und dergleichen / nicht weniger auch zu *Arien* und so gar zum *Recitativ* auff dem *Theatro* hauptnöthig / weil ihr dicker Klang weiter hin summet / und vernommen wird / als des *Clavi*ers und anderer *bassi*renden *Instrumenten*. Es mag aber wol Pferde=Arbeit seyn / wenn einer diß Ungeheur 3. biß 4. Stunden unabläßlich handhaben soll. [S. 285f.]

Friedrich Erhard Niedt (1717):

> 14. [...] sowohl von denen Herren *Organi*sten und *Bassi*sten / so selbige [die *Recitativ*en] *accompagni*ren [...] [S. 57]

Für die sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchsetzende kurze Spielweise der jeweils neuen Baßnoten wird eine Tonintensität (Stärke, Tonansatz, Klangfarbe, Tondauer, Grad des Sich-Verlierens, innere Verbindung zu vorhergehenden und folgenden Noten) vorausgesetzt, die den harmonischen Zusammenhängen, den Intervallverbindungen (senkrecht und waagerecht in der Partitur) und den jeweiligen Affektzuständen entspricht. Entsprechend bedeutsam ist ein schnelles Reaktionsvermögen aller Continuospieler, eine sehr rechtzeitige Vorbereitung der jeweils folgende(n) Note(n) bzw. Harmonie(n) und eine ausgeprägte Gesamtwahrnehmung.

Michel Corrette (1741) äußert sich als erster in einer Violoncelloschule zur Rezitativbegleitung.[55] Er betont, daß man bei einem Kantatenrezitativ lediglich die Baßtöne genau an der Stelle bei den akkordtragenden Tönen der Gesangsstimme richtig anschlagen (frapper) soll. [S. 46]

[55] Bemerkenswert ist auch der Kupferstich zu Beginn der Schule: Abgebildet ist ein Cellist in freier Landschaft, der in edler Haltung und in Hofbekleidung spielt, während hinter ihm in einer abgründigen Vertiefung eine recht lädierte Gambe zum Vermodern abgelegt ist.

Johann Joachim Quantz (1752):

> 59. §. [...] Der Clavierist thut dieses [Anschlagen der Cadenzen] durch ein vollstimmiges Accompagnement; der Violoncellist und Contraviolonist aber durch einen kurzen Druck mit dem untersten Theile des Bogens; sie wiederholen den Strich, und nehmen beyde Noten rückwärts. [S. 272]

Carl Philipp Emanuel Bach (1762):

> §. 9. Das vollkommenste Accompagnement beym Solo, dawider niemand etwas einwenden kann, ist ein Clavierinstrument nebst dem Violoncell. [Einleitung, S. 3]

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts wird eine bisher nicht beschriebene Praxis der Secco-Rezitativbegleitung vermittelt, die wohl hauptsächlich durch das allmähliche Verschwinden des *Flügels* begründet war. Statt dessen setzte sich eine akkordische Begleitung der Secco-Rezitative mit einem einzigen Violoncello durch, nach einigen Berichten zusätzlich gestützt durch einen Kontrabaß.[56] Diese heute fast ganz in Vergessenheit geratene Interpretationsart wurde noch weit bis ins 19. Jahrhundert hinein beschrieben. Sie stieß allerdings nicht überall auf ungeteilte Zustimmung, und sie setzte erfahrene und geübte Violoncellisten voraus.

Jean Baptiste Baumgartner (1774):
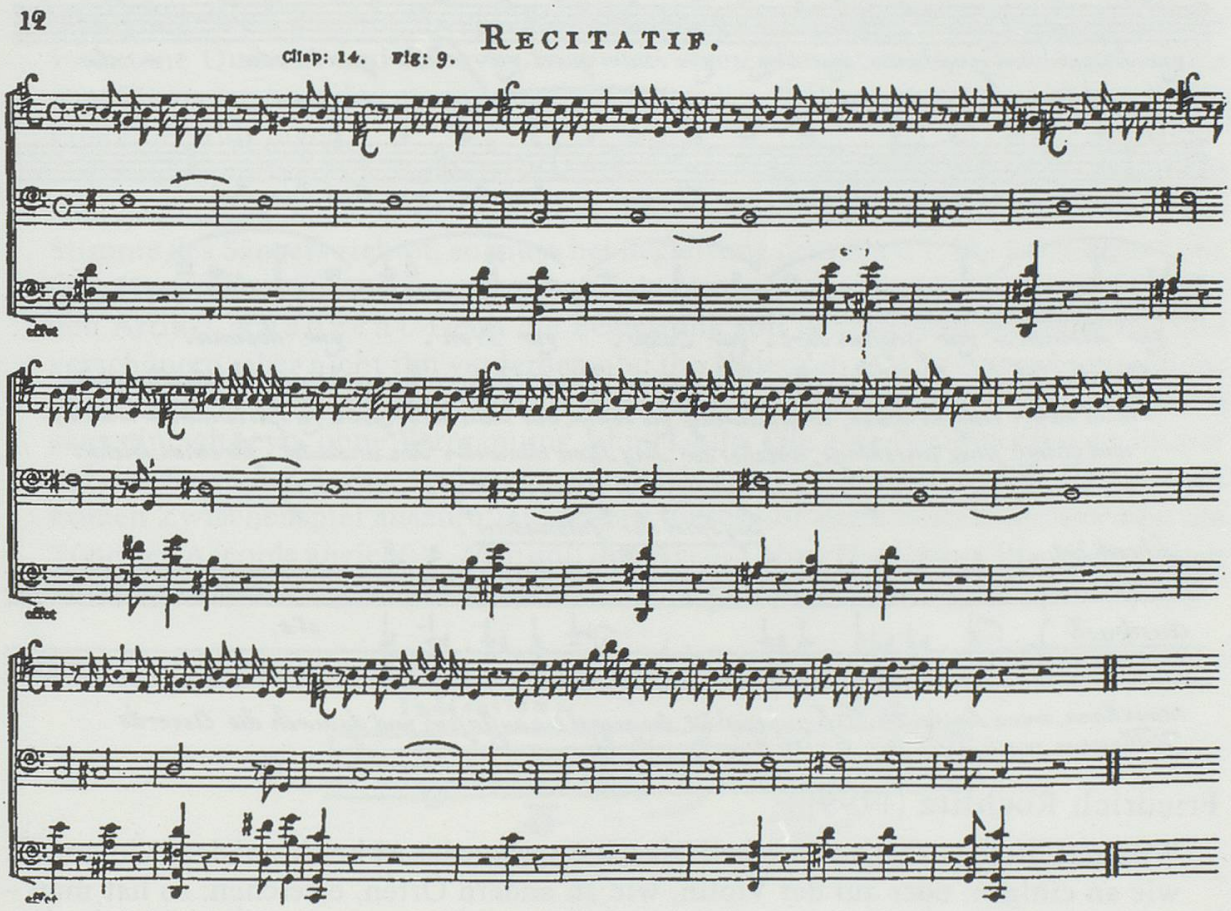
> Will man [beim begleiteten Rezitativ] zum Baßton noch eine andere Note nehmen (was aber bei dieser Rezitativart nicht nötig ist, weil der Akkord vollständig von den anderen Instrumenten gebracht wird), so muß man genügend auf den Rest und auf die erste Violine achten, damit alles zusammenstimmt.
>
> Die Begleitung der gewöhnlichen Rezitative ist schwerer (plus difficile), besonders für einen Liebhaber oder einen Musiker, der den Generalbaß und die zu greifenden Akkorde nicht beherrscht. Indessen werde ich Anweisung geben, wie man bei genügender Übung diese große Schwierigkeit überwinden kann. [S. 19; Übers., S. 196]
>
> Anleitung, Wie die Begleitung gewöhnlicher Rezitative mit Akkorden gelernt wird.
>
> Zu allererst muß man sehen, in welchem Schlüssel die Gesangspartie (la partie du chant) steht Ferner muß man die Noten schnell und sicher in allen Schlüsseln lesen können, sonst ist es unmöglich, akkordisch zu begleiten, ausgenommen, wenn Ziffern darüber geschrieben sind. Ist man in allen Lagen (applications) sicher und versteht rein zu greifen, so beginnt man das Rezitativ damit, daß man dem Sänger den Ton angibt. Unten folgen dafür Beispiele.
>
> Es ist gegen die Regel, in dieser Begleitart den Ton auszuhalten. Man muß warten, bis die Baßnote sich ändert. Während man wartet, sucht man bereits die nächste Note und streicht diese, sobald das letzte Wort gefallen, mit kräftigem Bogen-

[56] Arnold Schering gibt einige Notenbeispiele in langnotierter Schreibweise mit *Rezitativproben aus der Matthäus-Passion* [Bachs] *nach den im 19. Jahrhundert im Leipziger Gewandhausorchester gebräuchlichen Stimmen* mit 2 *Solo Violoncelli*, die sich die meist 4stimmigen Akkorde teilen, und einem *Solo Streichbaß*, der den Grundton verstärkt, in: ders., *Bachs Leipziger Kirchenmusik, Studien und Wege zu ihrer Erkenntnis*, Wiesbaden [3]1968, 205f.

strich (avec un coup sec) an, gleichzeitig die entsprechende Note der Gesangspartie. Denn inzwischen hat man genug Zeit gehabt, in der Gesangstimme die betreffende Akkordnote zu finden. Freilich bedarf es hierzu großer Übung.

Es ist verboten, bei der Ausführung des Grundbasses die Note des Continuo zu ändern; man soll sie nehmen, wie sie geschrieben ist. Steht die Baßnote hoch, so kann man sie eine Oktave tiefer spielen, weil sich sonst kein Akkord dazu ausführen läßt.

Es braucht keineswegs immer dreistimmig begleitet zu werden. Dies ist nicht nur zuweilen unbequem (gêné), sondern führt auch leicht zu falschen Griffen. Statt mit einem Tripelgriff (triple corde) begleite man also lieber mit einem Dupelgriff (double corde). Man hüte sich vor falschen Akkorden, denn die machen schlechte Wirkung. Kann man in der Eile den richtigen nicht greifen oder finden, so tut man am besten, die Note ganz einfach zu spielen. Es ist selbstverständlich, daß bei alledem Dur und Moll zu beachten sind.[57] [S. 19.f.; Übers., S. 196f.]



Georg Joseph Vogler (1781):

Wieweit nun die Franzosen von den Italienern im Geschmack unterschieden seyn, läßt sich hieraus von selbsten schließen. [...] mit schlechten Recitativen ohne Declamation, [...] Das Publikum nimmt nicht den mindesten Antheil daran, was sie vielleicht sagen wollten, bei den Recitativen gähnt man, [...]

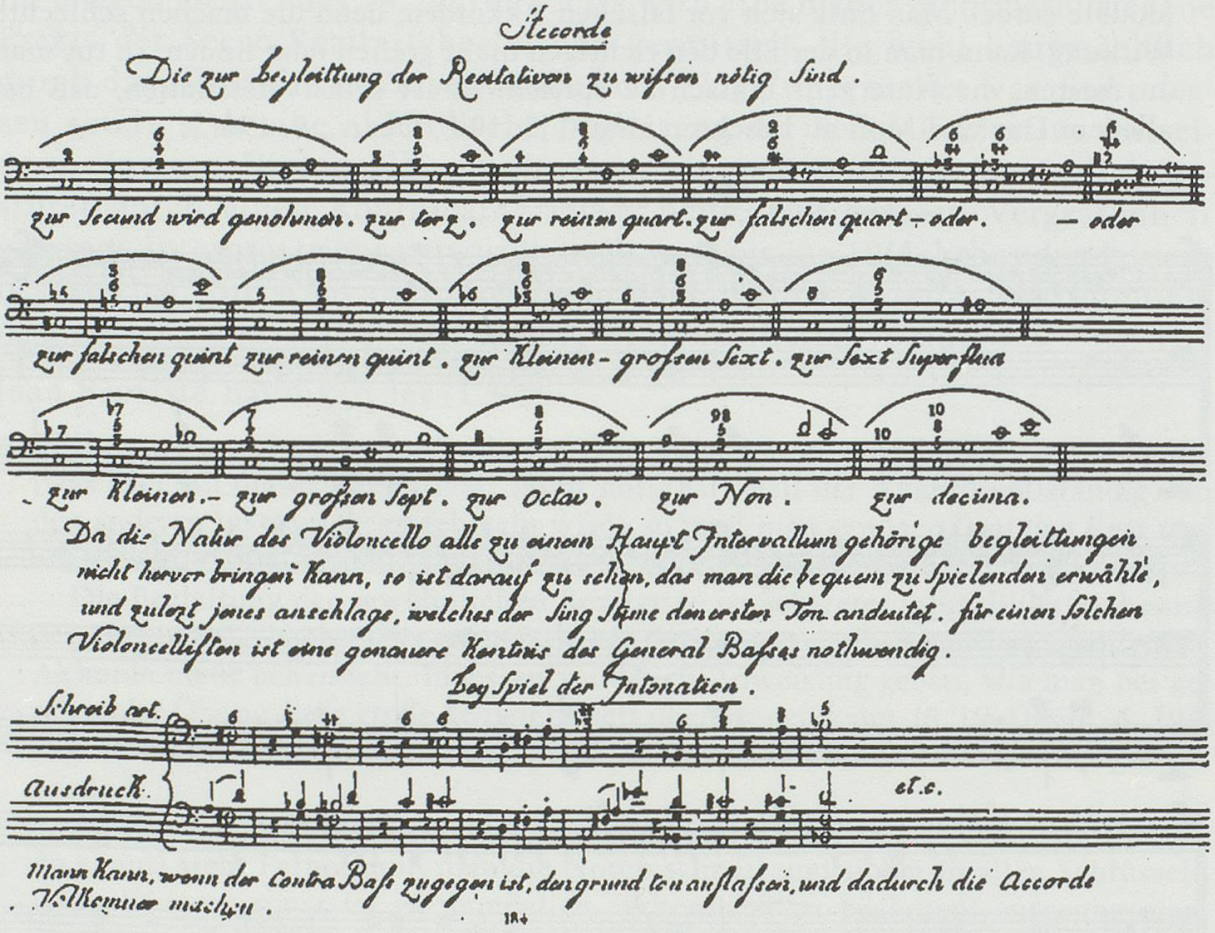
[57] In den folgenden Kapiteln mit ausführlichen Beispielen behandelt Baumgartner die Praxis, bezifferte Bässe auf dem Violoncello auszuführen.

Wer soll aber auch solche Recitative mit einem einzigen krazenden Violonzell und tausend dergleichen Ungereimtheiten ertragen können? [S. 64f.]

Christian Friedrich Daniel Schubart (1784):

Das Violoncell [...] Im Solo ist der Strich meistens kurz, in der Begleitung aber, sonderlich im Recitativ lang und harpetschirend. [...] Der begleitende Violoncellist muss den Generalbass gründlich verstehen, damit er vollgriffig spielen kann; [S. 300f.]

Ferdinand Kauer (1788):



Friedrich Rochlitz (1799):

Will man diese wichtigen Vortheile durch Angeben der Akkorde auf dem Violoncell, wie an einigen, oder auf der Violin, wie an andern Orten, erreichen: so hat man – abgerechnet, dass die hierzu fähigen Männer wohl nicht überall zu finden seyn möchten – das Ueble, dass die Akkorde des erstern zu dumpf und flüchtig sind, und weder dem Sänger noch Zuhörer hinlängliche Dienste leisten; die Akkorde der leztern aber zu hoch und zu spitz klingen, und das Ohr besonders beym Akkompagnement der Tenor- und Basstimme, widerlich beleidigen. Ich will noch gar nichts von dem gewöhnlichen Missbrauch sagen, dass ein solcher Direkteur mit seiner Geige wartet, bis er merkt, der Sänger werde unsicher, und ihm dann den Ton seiner Melodie eben so beleidigend für den Zuhörer als demüthigend für den Sänger, angiebt u. s. w.

Haben Sie genug gegen das Geigendirektorium? Ich glaube, ja! [Sp. 18f.]

John Gunns Schule von 1802 ist der bedeutendste und umfassendste Traktat (52 Seiten) für die Ausführung eines mit Harmonien ausgesetzten Generalbaßspieles auf dem Violoncello, allerdings ohne sich direkt auf das Rezitativ zu beziehen.
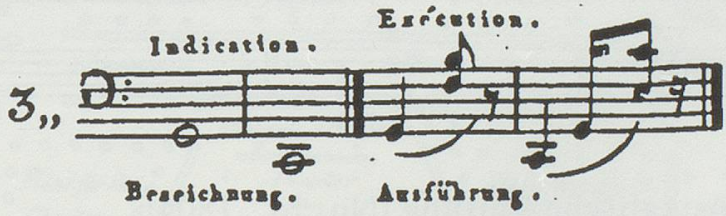
Baillot, Levasseur, Catel, Baudiot (1804):

Von Begleitung des Rezitativ.

Um ein Rezitativ gut zu begleiten, muss man von der Harmonie und von dem Violonzell eine vollkommene Kenntniss haben; man muss mit bezifferten Bassstimmen vertraut seyn und sie fertig auszuüben wissen. Wer das kann, hat den Gipfel seiner Kunst erreicht; denn dies setzt viele dazu nöthige Kenntnisse, und noch mehr Beurtheilungskraft voraus, sie anzuwenden.
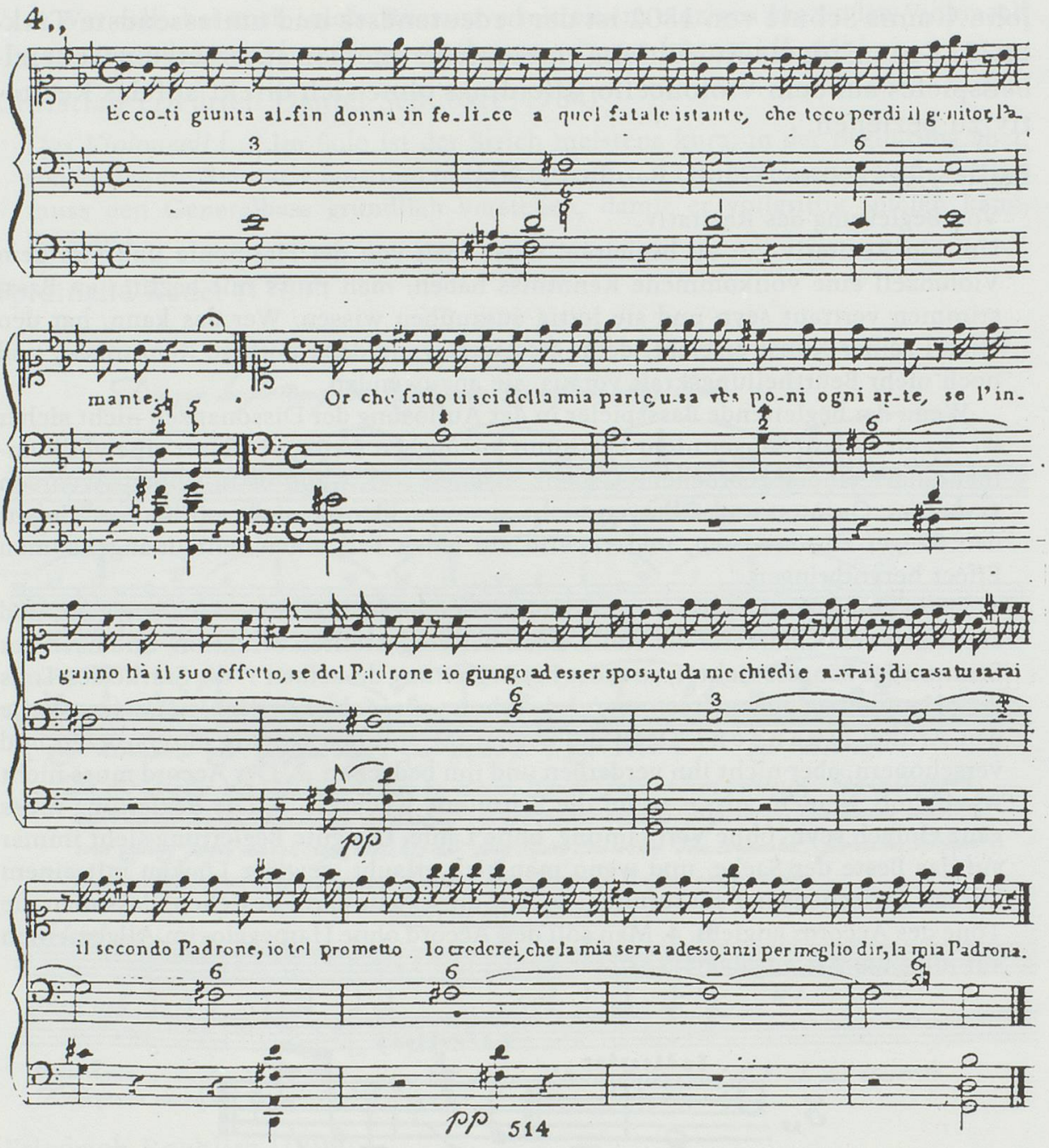
Wenn der begleitende Bassspieler in der Auflösung der Dissonanzen nicht sicher ist, wenn er dem Sänger nicht bestimmt anzugeben weiss, ob dieser eine vollkommene oder eine abgebrochene Cadenz machen soll, wenn er in seinen Accorden verbotene Quinten und Oktaven nicht zu vermeiden versteht, so läuft er Gefahr den Sänger zu verwirren, und er wird auf jeden Fall einen sehr unangenehmen Effect hervorbringen.

Da in guten Werken das Rezitativ immer einen wohlgeordneten Gang geht, und sich nach dem Character der Rolle, nach der vorgestellten Situation, und nach der Stimme des Sängers richtet; so muss bei Begleitung desselben 1. die Stärke des Tons dem Haupteffect angemessen seyn, wie schon weiter oben empfohlen ist. (man sehe den Artikel N ü a n z e n). Denn die Begleitung soll den Gesang unterstützen und verschönern, aber nicht ihn verderben und ihn bedecken. 2. Der Accord muss nicht wiederholt werden, ausser wenn die Harmonie wechselt. 3. Die Begleitung muss ganz einfach seyn, ohne Verbrämung, ohne Läufe. Die gute Begleitung sieht immer auf das Beste der Sache, und wenn man sich erlaubt, gewisse Lücken mit einem kurzen Zwischenspiel auszufüllen, so darf dieses nur darin bestehen, dass man die Töne des Accords angiebt. 4. Man soll den Accord ohne Harpeggio, im Allgemeinen auf folgende Art angeben: (S. 3.)



Eine Terze, Sexte, ja selbst ein Unisono wohl angebracht, sind besser als alle die Menge von Noten, die man zuweilen an deren Stelle setzt. Man muss nichts thun, was das Ohr von der Hauptsache abziehen kann; denn die Aufmerksamkeit wird geschwächt wenn sie sich theilt, und es ist mit dem e i n f a c h e n Rezitativ nicht wie mit dem o b l g a t e n bewandt, wo das Orchester, um diese oder jene Situation zu schildern, eine bestimmte Würkung hervorzubringen strebt. Man soll bei dem ersten nichts thun, als eine betonte Deklamation unterstützen, die zwischen Gesang und Rede in der Mitte steht.

Hier sind einige Beispiele, wie man auf dem Violonzell den bezifferten Bass behandeln soll. Übung wird das übrige lehren. (S. 4.) [S. 24f.]



Allgemeine Musikalische Zeitung (No. 14., 1804):

Ueberhaupt wurden die Recitative (ich meyne die eigentlichen, im Gegensatze vom sogenannten Accompagnement,) auf eine mir bisher unbekannte Art vorgeführt. Wer kennt nicht die vortreffliche Wirkung eines solchen Recitativs mit blos bezifertem Basse, wo die Grundtöne auf dem Violon angeschlagen, und die vorgeschriebnen Intervalle in Doppelgriffen auf dem Violoncell dazu angegeben werden! Diesem letztern Geschäft ist nun, ausser Hrn. P. Ritter,[58] keiner der hiesigen Violoncellisten gewachsen: und dieser einzige war mit Taktschlagen beschäftigt. Das

[58] Peter Ritter (1763–1846), Cellist am Mannheimer Theaterorchester, erhielt dort 1803 die Kapellmeisterstelle.

Resultat davon war also, dass nur die Grundtöne von dem Kontrabasse allein angegeben, die Intervalle aber hinweg gelassen werden: und so wurde denn eine Art Duett, zwischen Singstimme und Kontraviolon, allenfalls mit Verstärkung eines Violoncells im Unisono daraus. [...]

Hätte sich der Mangel eines Violoncellisten nicht wenigstens durch einen geschickten Violinisten, etwa auf der Bratsche, oder, da das Taktschlagen, bey Recitativen wenigstens, entbehrlich scheint, von Herrn Ritter selbst, welcher ohnehin vor dem Klavier steht, um den Sängern den Ton und vielleicht die Akkorde, jedoch für das Ohr des Zuhörers nicht vernehmlich, anzugeben, und der selbst ein sehr fertiger Klavierspieler seyn soll, auf einem guten Fortepiano, immer mit mehr Erfolge ersetzen lassen, als von dem gänzlichen Auslassen der Intervalle erwartet werden kann? [Sp. 221f.]

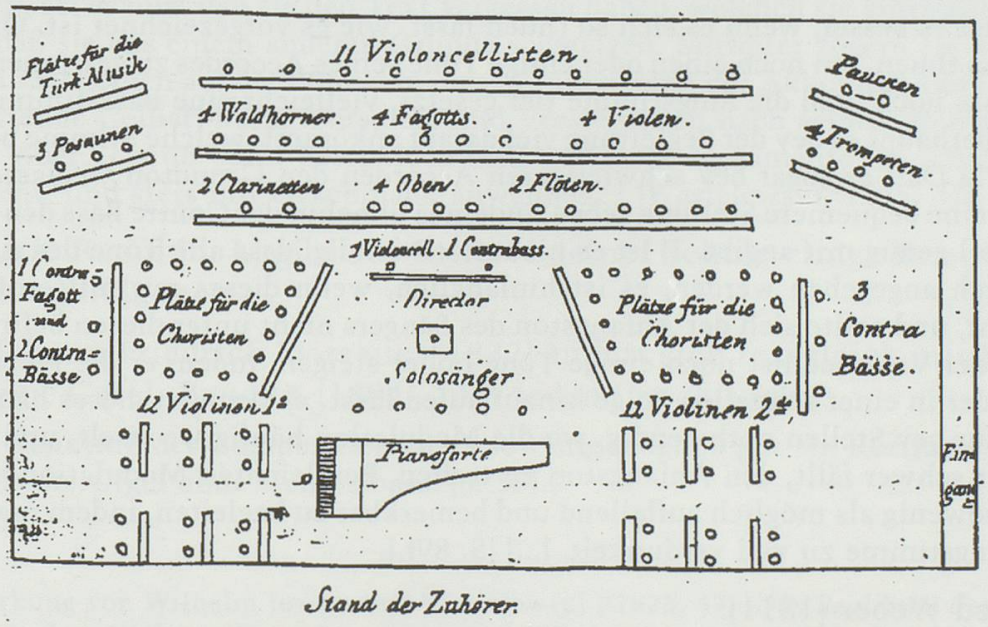
Gottfried Weber (1807):

Zunächst gehört freylich dieses letztere Geschäft [unbegleitete Recitative harmonisch zu begleiten] dem Violoncellisten; doch nicht überall ist dieser demselben gewachsen, und wenn nun diese Lücke nicht wenigstens auf dem Pianoforte ersetzt wird, so kenne ich kaum eine härtere Ohrenpein, als eine Folge von (gerade in solchen Recitativen vorzüglich scharfen) plötzlichen Ausweichungen, ohne die, eben hier besonders unentbehrlichen Intervalle, anzuhören. – [Sp. 809]

Allgemeine Musikalische Zeitung (No. 46., 1810):[59]

Orchester des grossen Concerts und der grossen Oper in Paris.

Die beste Aufstellung eines zahlreichen Orchesters – d. h. diejenige, welche zugleich die vollkommenste Ausführung möglich macht und erleichtert, und die Zuhörer in den Stand setzt, das Einzelne wie das Ganze deutlich, vortheilhaft, in gehörigem Verhältniss aller Theile, zu vernehmen – ist eine sehr schwierige und von vielen Directionen bey weitem nicht genug erwogene Sache. [...]



[59] Weitere Pläne von Orchesteraufstellungen sind zu finden in: Ferdinand Simon Gassner (1844), Anhang und in: Georg Schünemann, *Geschichte des Dirigierens, Mit vielen Orchesterplänen*, Leipzig 1913, Reprint, Hildesheim 1965, 306ff.

Erklärung. [...] Das ganze Orchester sitzt erhaben, wie die Einfassung zeigt. Jeder der Spielenden sieht den Directeur und die Solopartien; das ganze Orchester schliessen die oben zu höchst sitzenden 11 Violoncellisten, und die an beyden gegenüberstehenden Seiten aufgestellten 5 Contrabässe ein. Hinter dem Directeur und den Solo-Partien sitzt der 1ste Violoncellist und der 1ste Contrabassist zum Begleiten der Recitative, und die vorkommenden Solos zu spielen. [...] [Sp. 729ff]

Franz Joseph Froehlich (1810–1811) faßt den Inhalt früherer Schulen neu zusammen. Im Folgenden sind alle direkten Übernahmen aus Baillot, Levasseur, Catel, Baudiot (1804) weggelassen:

[...] Für den Violoncellisten, der eigentlich die Accorden auf seinem Instrumente angeben sollte, ist noch folgendes zu bemerken: Vor allem muss er von der Harmonie und seinem Instrumente eine vollkommene Kenntniss haben. Ersteres ist um so nothwendiger, als öfters in solchen unbegleiteten Recitativen der blose Bass ohne die Bezeichnung mit Ziffern, angegeben ist, wo also der begleitende Violoncellspieler diese aus der Folge der Töne in der Singstimme entnehmen muss. Worauf er vorzüglich bey dem Studium der Harmonie sehen muss, ist, die verschiedenen Stellungen aller Accorde kennen zu lernen, damit er dann durch Uebung die Fertigkeit erlangen kann, jene Stellung des Accords zu ergreiffen, welche am besten dazu taugt, dem Sänger den Anfangsston, so zu sagen, in den Mund zu legen. Hierauf suche er diese Accorde, soviel es sich thuen lässt, und zwar aus allen Tonarten auf sein Instrument zu übertragen. Die oben § 8 angegebenen Arten der Accorde bey den Arpeggios werden ihm hierbey vorzüglich dienen. Hiernächst nehme er die leichtesten Recitative, und suche sie nach der Art, wie wir einige Muster geben wollen, zu begleiten. Da sich aber nicht alle Accorde vollstimmig so angeben lassen, wie sie vorgezeichnet sind, so kann sich der begleitende Violoncellist folgende Ausnahmen erlauben, 1) da der mitbegleitende Contre Bass um eine Octave tiefer steht, so darf der Violoncellist, wenn er dadurch eine bessere Lage seines Accordes erhalten kann, seinen Grundton um eine Octave tiefer ergreifen, doch ist es besser, wenn es sich so thuen lässt, wie es vorgezeichnet ist. Oft muss er diess thuen, um noch einen oder einige Töne seines Accordes zu gewinnen, wenn der Bass hoch, und die Singstimme tief gesetzt, vielleicht eine Bassstimme ist, so wie überhaupt es bey der Begleitung viel darauf ankömmt, welche Stimme begleitet wird. 2) Darf er sogar bey schwierigeren Accorden den Grundton weglassen, und jenen eine bequemere Stellung geben, indem ja ohnehin der Contre Bass den Grundton voll genug mit angibt. 3) Ist es nicht nothwendig, dass alle Töne des Accordes zugleich angegeben werden, es ist hinlänglich, wenn dieses nur mit einigen geschieht, und sollte sich der Anfangston des Sängers nicht unter diesen befinden, so kann der Violoncellist noch einige Töne höher steigen, indem er die Noten nach einander in einer schnellen Folge hinauflaufen lässt. a) Doch ist dieses hauptsächlich nur bey Stellen nothwendig, wo die Modulation häufig wechselt, und es dem Sänger schwer fällt, den Anfangston zu treffen. Bey leichten Modulationen suche man sowenig als möglich auffallend und bemerkbar zu begleiten, indem man sonst die Singstimme zu viel verdunkelt. [...] [S. 89f.]

Gottfried Weber (1811):

So unanständig und unartig es ist, wenn mancher Violoncellist bey dem, durch Instrumente begleiteten Recitative sich durch unberufenes Angeben von Accorden hervorzuthun glaubt [...]

Es gehört daher zu den unerlässlichen Pflichten des Music-Direktors, dass er für eine gute, schulgerechte, aber discrete harmonische Begleitung der einfachen Recitative sorge. Ob dafür das Violoncell, oder ob das Fortepiano den Vorzug verdiene, will ich hier nicht ausführlich beantworten; je nachdem das eine oder andere Instrument an einem Orte besser zu haben oder zu besetzen ist, wähle man dieses oder jenes: indessen werden die meisten meiner Leser doch darüber einig seyn, dass selbst das beste Fortepiano gegen die Orchester-Instrumente zu viel abfalle, und daher die Violoncell-Begleitung vorzuziehen sey. In der That ist diese auch nicht so schwer zu haben, selbst bey mittelmässiger Besetzung der Violoncell-Partie.

Man wird einwenden, dass nicht überall ein Violoncellist zu finden sey, welcher bezifferten Bass zu spielen versteht. Diesem Uebel ist ja wol leicht abzuhelfen, wenn der Musik-Direktor sich die Mühe nehmen will, seinem Violoncellisten die Accorde in Noten auszusetzen. – Man wird weiter einwenden, es sey auch in Rücksicht der mechanischen Behandlung des Instrumentes keine geringe Aufgabe, alle vorkommende Accorde drey- oder vierstimmig auf dem Violoncelle anzugeben; allein auch hier kann der Musik-Director unendlich nachhelfen, indem er dem Violoncellisten die Accorde in den leichten Lagen vorschreibt, und das, was dessen ungeachtet noch schwierig für das Instrument bleibt, ihm so lange einstudirt, bis es geht. Es ist unglaublich, wie viel ein Anführer, wenn er Eifer, guten Willen und die erforderlichen Kenntnisse besitzt, auch mit den mittelmässigsten Subjecten zu leisten vermag; was aber freylich bey denjenigen der Fall nie seyn wird, welche (ich höre es schon im voraus) über meine obigen Vorschläge ausrufen werden: „Ja, da hätte man viel zu thun, wenn man allemal" u.s.w. [Sp. 96f.]

Frederick William Crouch (1826) wiederholt den Text von Baillot, Levasseur, Catel, Baudiot (1804) über Rezitativbegleitung in englischer Sprache.

Charles Nicolas Baudiot (1826–1828):

Es kommt zuweilen vor, daß die Darsteller auf der Scene verweilen, ohne zu recitiren (parler), sei es nun, daß sie den Text vergessen haben, welchen sie vortragen sollen, oder daß sie aus einem anderen Grunde schweigen. Mitunter zögern sie auch mit ihrem Erscheinen auf der Bühne. In diesen Fällen kann der Akkompagnist (d. h. der begleitende Cellist) kurze Vorspiele und Verzierungen nach seinem Belieben machen. Aber er muß darin bescheiden sein und seine Ornamente im schicklichen Moment, und stets mit Geschmack anwenden.[60] [Wasielewski ³1925, 47]

Jean Marie Raoul (o. J.) gibt auf Seite 41 seiner Schule einige Beispiele für Akkordverbindungen.

Justus Johann Friedrich Dotzauer (1832) äußert sich textgleich mit Baillot, Levasseur, Catel, Baudiot (1804), fügt jedoch noch hinzu:

Ohne Kenntniß der Composition ist es sowenig möglich gut ein Rezitativ zu spielen, als die Orgel ohne Generalbass. [S. 53f.]

[60] Anmerkung von Wilhelm Joseph von Wasielewski (³1925, 47): *Das Begleiten der Rezitative mit dem Violoncell war bis weit ins 19. Jahrhundert hinein üblich. Ich habe es in Italien bei Aufführung älterer Opern sogar noch im Jahre 1873 gehört. Ob diese Praxis dort jetzt noch besteht, vermag ich nicht zu sagen. In Deutschland ist sie bereits seit Dezennien abgeschafft.*

Ferdinand Simon Gassner (1844):

> Das Verfahren bei nicht ausgesetzten Stimmen in jenen Recitativen, wo in der Begleitung nur der bezifferte Grundbass steht [...] ist verschieden. Entweder wird die Begleitung auf dem Pianoforte gespielt; oder mit Contrabass und Violoncello in der Art, dass der Violon die Grundnote, das Cello aber die zur Harmonie gehörigen Intervalle anschlägt *); [...]
>
> *) Wo diess eingeführt ist, muss der Celloist einen bezifferten Bass zu spielen vermögen, was in früherer Zeit auch von jedem tüchtigen Celloisten verlangt wurde; wozu in jeder Hinsicht grosse Gewandtheit gehörte, was aber auch den Werth des Instrumentalisten bedeutend erhöhte. [S. 117f.]

IX. Hinweise zum Dirigieren

Die meisten Quellen des 18. Jahrhunderts sprechen sich – wohlbemerkt bei geübten Continuospielern – gegen das Dirigieren von Secco-Rezitativen aus. Durch eine an Gassner (1844) anschließende Tradition wurde das Dirigieren von Rezitativen jedoch zum „liebsten Kind" eines Dirigenten, so daß es heute vielen Dirigenten schwer fällt, darauf zu verzichten. Verständlich ist auf jeden Fall das Bedürfnis, die Anschlüsse in der Hand zu behalten, also wichtige Übergänge zu dirigieren. Ein „Mitdirigieren" der Secco-Rezitative selbst ist überhaupt nur dann als hilfreich anzusehen, wenn es den Affekt und die Intensität der nächsten Note bzw. der nächsten Harmonie rechtzeitig und dem gewünschten Ausdruck entsprechend anzeigt.

Schon Heinrich Schütz (1664) schließt die *Tactgebung* aus:

> Und wird der verständige Director zu des Evangelisten Partey eine gute, helle Tenor-Stimme zu erwählen und gebrauchen wissen, von welcher die Worte (: ohne einige Tactgebung mit der Hand :) nur nach der Mensur einer vernehmlichen Rede abgesungen werden mögen. [S. 285]

François Raguenet (1702) berichtet seinen französischen Landsleuten, daß in der italienischen Oper um 1700 überhaupt nicht dirigiert wurde:

> Siehet man dagegen die Italiäner an / so sind sie in der Music so fertig / und / so zu reden / dermassen unfehlbar / daß sie eine ganze Opera mit der äusersten Richtigkeit zuwege bringen / ohne daß jemand einmahl den Tact schlage / noch schier wisse / wer der Componist sey / der die Opera aufführen lasse. [Übers. 1722, 147]

Johann Christoph Voigt (1742):

> [...] beym Recit. aber solte billig der Tact gegeben werden, jedoch könte man auch wohl ohne Tact spielen, wenn accurate Sänger, welche im Tact richtig, und in einer gleichen Mensur bleiben, zugegen sind: Daferne aber der Sänger nicht accurat träffe, auch im Tacte nicht richtig, und in der Mensur fehlte, daß er zu Zeiten ein 8tel geschwinder oder später käme, so meyne ich, daß der Tact nothwendig gegeben werden muß, damit der Organist nachgeben und aufhalten kan. Es ist aber das Tactiren eine Sache, welches nicht jedermann gegeben, ob sie sich es gleich einbilden, als könten sie es andern zuvor thun. [S. 36]

Johann Friedrich Agricola (1757):

Es [das Kirchen=Recitativ] könnte also auch, wenn es recht ausgeführet würde, viele Vorgesetzte deutscher Kirchenchöre von der Mühe befreyen, den Tact dazu zu schlagen. [S. 151]

Christoph Gottlieb Schröter (1772):

§. 339. Bey dieser ersten Art des Recitatives muß ich noch besonders bemerken, daß einem geschickten Sänger und bewährten Organisten höchst verdrießlich ist, wenn *Cantor Loci* mit ungewaschenen Händen den Tact aufs genaueste abzirkelt. Ein solcher Cantor sollte vielmehr dahin bedacht seyn, daß er bey Arien und Chören das Gleichgewicht erhalten könnte. Jedoch, ein solcher aufgeblasener Tactschläger wird nimmermehr die innerlichen Eigenschaften der Musik empfinden, geschweige andern beybringen lernen.

§. 342. Bey der zweyten Art des Recitativs hat der Baß und die Instrumente meistentheils 4tel Noten mit nachgesetzten Pausen. Bisweilen findet man auch vor = oder bey Eintretung einer neuen Periode etliche laufende 16tel oder 32tel. Es muß also der Tact dabey gegeben werden, und der Organist verhält sich übrigens wie bey der ersten Art. [S. 186]

Johann Adam Hiller (1780):

Daß überall das Recitativ ohne Beobachtung des Tacts *) gesungen werde, ist bekannt.

*) Warum dem ohngeachtet einige Chorregenten, sogar wenn sie selbst singen, immerfort den Tact dazu schlagen, muß wohl aus der zur Natur gewordenen Gewohnheit herrühren. [S. 100]

Carl Ludwig Junker (1782):

Ich seze voraus, daß die Stimme des Sängers, über jede Stimme, jedes, sie im Recitativ begleitenden Instruments gesezt werde, wie es Ordnung und Akkurateße erfordern.

Auf diese Art also, verliehrt der Ripienist seinen Helden nie aus dem Gesicht; auf die Art, hat der Ripienist einen ganz sicher gebahnten Weg, auf welchem er mit dem Sänger wandelt. Er mag den Ton so lange anziehen, anhalten, und denn wieder beschleunigen, wie er will; der Ripienist hat nun Worte zum Merkmahl; Er bindet sich nun nicht mehr, an die anfangs angegebene Bewegung, der musikalischen Zeitfolge.

Nun entsteht noch die Frage, wie wird die Zeitfolge richtig angegeben? Dadurch antworten wir, daß der Direktor, die einzelnen Momente dieser Zeitenfolge, einzeln angibt. [S. 41]

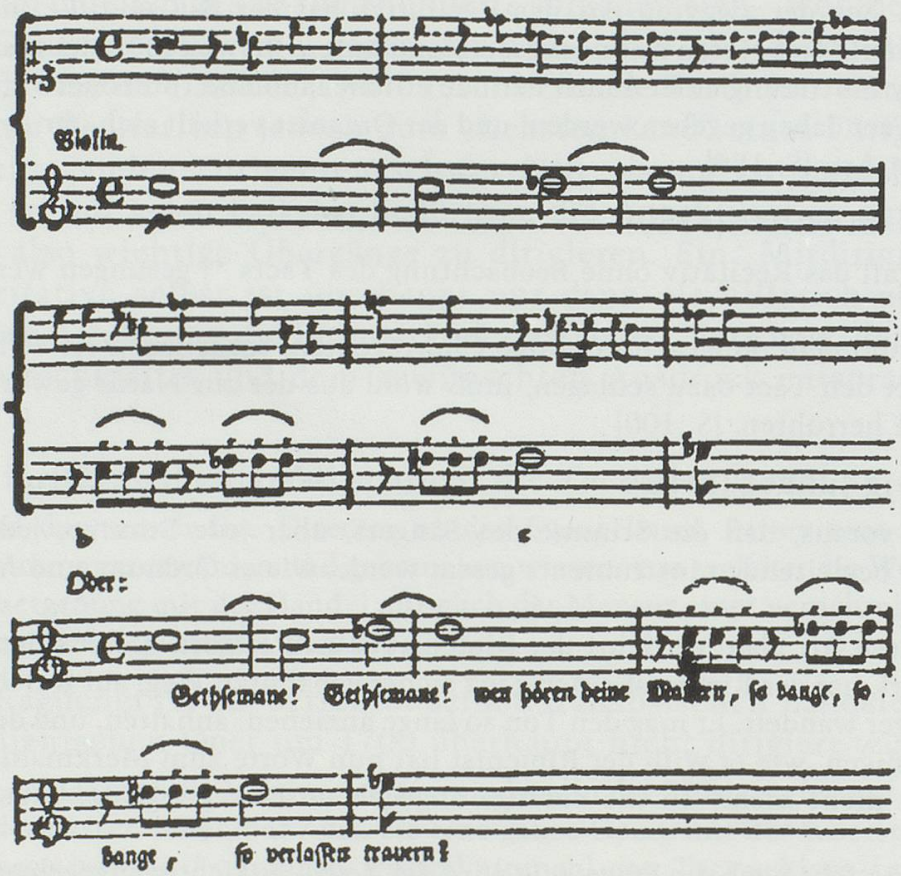
Daniel Gottlob Türk (1787):

Das Taktschlagen bey den blos erzählenden Rezitativen ohne alle Instrumentalbegleitung, ist eine höchst albernere Gewohnheit mancher Anführer und Kantoren. Nur wenn kleine Zwischensätze *a tempo* eintreten, bey gewissen verführerischen Stellen, oder wenn würkliche Instrumentalbegleitung dabey ist, findet dieses statt. Aber alle vier Viertel durch eine Bewegung des Arms und der Hand taktmäßig abzutheilen, ist dem Ausdrucke ganz entgegen, und verräth große Unwissenheit eines Anführers. [S. 172f.]

Johann Adam Hiller (1792):

§. 68. [...] Und hier muß ich eine gewisse Nachläßigkeit rügen, die den Grund vielleicht in der üblen Gewohnheit hat, den Tact auch zum Recitative so zu schlagen, als ob es durchaus nach demselben gesungen werden müßte. Da dies nun aber der Fall nicht ist, so taugt auch diese Art zu tactiren nichts. Lieber schreibe man den begleitenden Baß unter die Singstimme; und wenn mehrere Instrumente hinzu kommen, die Singstimme, mit kleinen, zusammen gezogenen Noten, auf eine höhere Linie über die Noten des begleitenden Instruments; oder man lege diesen die Worte der Singstimme genau unter. Will man beydes zugleich thun, so ist es desto besser.

Da vielleicht manchem ein Dienst geschieht, wenn er durch ein Exem-[pel] deutlich gemacht findet, so mag von beyden Arten eins hier stehen.



Wenn ein Recitativ in allen Stimmen so ausgeschrieben ist, so sieht der Spieler, daß er in den ersten drey Tacten, so wie auch bey c, die Noten nicht tactmäßig auszählen kann, sondern sie nach dem Vortrage des Sängers richten muß, der hier an keinen Tact gebunden ist. Der Dirigent lasse demnach seine Hand ruhen: doch kann er die Veränderung der Harmonie bey a mit einer leichten Bewegung der Hand, mit einem gelinden Niederschlage eintreffend machen helfen, und bey b die Bewegung in Achtel einleiten. Da diese Stelle von den Instrumenten richtig im Tacte gespielt werden muß, so wird der Sänger, wenn er den Naß unter seinen Noten vor sich hat, sogleich sehen, daß er hier ebenfalls sich an den Tact binden müsse, ohne daß es nöthig ist, ihm das *a tempo* drüber zu schreiben. [S. 70f.]

Allgemeine Musikalische Zeitung (No. 6., 1803):

[...] – auch schlägt Hr. Ritter den Takt zu den Recitativen, selbst zu denen ohne Akkompagnement und während der Sänger recitirt. [Sp. 87]

Allgemeine Musikalische Zeitung (No. 11., 1803.):

Ohne alles Instrument zu dirigieren, setzt ein vorzüglich gutes Orchester und die genaueste Uebereinstimmung mit dem Cembalisten voraus; auch diesen dann wegzulassen, macht die Recitative schaal und matt, wenn auch die Sänger so fest wären, ganz genau im Ton zu bleiben. [Anmerkung zu Sp. 171]

Der Musikdirektor muss gründliche Kenntnisse vom Generalbass besitzen.

[...] weil nur ein geübter Generalbassist im Stande ist, die Akkorde aus der vielstimmigen Partitur zu ziehen, und sie auf seinem Instrumente nach der Kunst des reinen Satzes anzugeben – und das muss er doch, obgleich es keineswegs nöthig ist, dass er immer mit spiele. Im Gegentheile ist es von grösserm Nutzen, wenn er nur – z. B. bey Abweichungen im Takte, bey Begleitung des Recitativs. bey Zurechthelfung der Sänger oder Instrumentisten u. s. w. sich seines Instruments bedient. [S. 173f.]

Allgemeine Musikalische Zeitung (No. 14., 1804):

[...] da das Tactschlagen, bey Recitativen wenigsten, entbehrlich scheint [...] [Sp. 222]

Gottfried Weber (1807):

Am schicklichsten möchte es jedoch, unter sonst gleichen Umständen wol seyn, den Dirigirenden auf einen etwas erhöheten Ort, vor ein gutes Fortepiano zu stellen. Hier kann er, was die Hauptsache ist, immer die rechte Hand zum Taktiren frey haben, und zugleich die linke in der Nähe der Tasten seines Instruments halten, um den Sänger nöthigenfalls einen Ton anzugeben. Er bedarf sogar zu diesem letzten Zwecke weit weniger Fertigkeit in Behandlung seines Instruments, als der Violinist. – Auch in ökonomischer Hinsicht möge sich übrigens der Klavicinist am besten zu diesem Amte (ceteris paribus) schicken, theils weil er bey vollstimmigen Musiken ja doch sonst nicht zu brauchen, theils auch, weil er gewöhnlich zugleich Theoretiker, wenigstens doch Generalbasspieler, und folglich er sowol, als sein Instrument (auf welchem Doppelgriffe weniger Schwierigkeit haben, als auf jedem andern,) am geschicktesten ist, unbegleitete Recitative harmonisch zu begleiten. [Sp. 808f.]

Gottfried Weber (1811):

II. Ist es nicht nützlich, dass der Direktor einer Musik während eines Recitativs auch taktire, selbst *während* der Sänger recitiert? Freylich muss er dann einen Zeittheil häufig zwey- und drey Mal so lange markiren, als einen andern: allein ist nicht, gerade bey der grössten Irregularität des Tempo, das Taktieren eben darum erst am allernützlichsten? [Sp. 98]

Ferdinand Simon Gassner (1844):

[...] Jenes freie Recitiren des Sängers, welches in der Regel ohne alle Begleitung geschieht und nur nach gewissen Perioden durch einzelne Akkorde unterbrochen wird, bietet – besonders wenn der Sänger andere Worte singt, als in der Begleitungsstimme stehen, – manche Schwierigkeiten das, welche noch vermehrt werden, wenn auch andere Intervalle, selbst in veränderten Rhythmen, gesungen werden.

Dabei kann nur ein gutes Ensemble erzielt werden, wenn Alles streng nach dem Dirigenten geht, weil (selbst bei den einsichtsvollsten Ripienisten) verschiedene Ansichten auch eine Verschiedenheit der Begleitung veranlassen würden, während Einheit in das Accompagnement kommt, wenn Alles sich Einem Willen unterordnet, und zwar dem Willen Desjenigen, der sich vorher mit dem Sänger verständigt hat. [S. 115f.]

X. Arioso – Andante

Das *Arioso* würde nicht mehr direkt zur Thematik gehören, wenn nicht des öfteren ariose Teile oder Einschübe in einem Rezitativ vorkämen. Diese sind nicht immer durch Bezeichnungen wie *adagio, tenuto,* oder*andante* kenntlich gemacht, welche die rezitativische Spielweise aufheben. Es gilt also, solche ariosen Passagen auch ohne zusätzliche Hinweise zu erkennen, um die Spielweise entsprechend anpassen zu können, denn die Baßtöne eines Ariosos oder ariose Teile im Secco-Rezitativ sind wiederum aushaltend wie notiert und taktmäßig auszuführen. Zur Verdeutlichung folgen drei Definitionen aus Johann Sebastian Bachs Umfeld:

Johann Gottfried Walther (1728/1732):

Ariose oder *arioso, (ital.)* bedeutet im *stylo recitativo* einen solchen Satz, welcher nach dem Tact *exprimir*t werden soll, als wäre es eine *Aria.* [S. 48]

Kurtzgefaßtes Musicalisches Lexicon ([2]1749):

Arioso oder *Obligato* ist ein Satz im Recitativ, bißweilen in der Mitte, bißweilen am Ende wie es etwan die nachdrücklichen Worte erfordern, der wie eine Arie, nach dem Tact gesungen zu werden pfleget. [S. 45]

Johann Philipp Kirnberger (1792):

Arioso. Ein sehr einfacher Gesang, der noch als ein sich auszeichnenden Theil des Recitativs kann angesehen werden. Wenn nämlich in dem Recitativ etwas vorkömmt, das in einer mehr abgemessenen Bewegung soll vorgetragen werden, als das übrige; ein Wunsch, ein lehrreicher Spruch, ein rührendes Gemählde, dabey man sich aber nicht lange aufzuhalten hat: so verändert der Tonsetzer den ungemeßnen Gang des Recitatives, und giebt dem Gesang einen deutlich bemerkten Takt. Die Worte werden selten oder gar nicht wiederholt; es kommen darinn keine Läufe, keine Schlußcadenzen, keine Zergliederungen der Ausdrücke vor. Mithin ist das Arioso eine höchst einfache Arie. Es thut sehr gute Würkung, indem es das, was ein langes Recitativ zu langweiliges haben könnte, angenehm unterbricht, und mit dem ausgearbeiteten der Arie einen zufälligen Contrast macht. Zu einer stillen feyerlichen Empfindung scheint das Arioso weit tüchtiger zu seyn, als alle andere Gesangarten; und eine furchtsame Aeußerung seiner Gesinnungen kann nicht wol anders, als durch dasselbe ausgedrükt werden. Ueberhaupt dienet es zu allen stillen und wenig wortreichen Empfindungen. So wie der Tonsetzer das Arioso mit viel Einfalt setzet, so muß auch der Sänger sich in dem Vortrag der äußersten Einfalt, mit dem besten Nachdruk verbunden, befleißigen. [S. 214]

Eine besondere Beachtung in dieser Hinsicht verdient die Bezeichnung *Andante.*[61] Der Begriff *Andante* kam erst in den 80er Jahren des 17. Jahrhunderts im Bologneser Raum auf und bezog sich primär auf einen gehenden Baß in Achteln, den man *basso andante* nannte. Dieser hob die Gesetze der Takthierarchie von *guten* und *schlechten* Taktzeiten auf und symbolisierte einen Weg, ein Gesetz, eine Zeitenfolge. Von zahlreichen Theoretikern wurde er beschrieben als eine Imitation des Gehens mit gleichen Schritten, die deutlich von einander zu trennen seien.

Johann Gottfried Walther (1728/1732) beschreibt dies in Anlehnung an Sebastien de Brossard, ([2]1705, 5):

> *Andante*, vom Italiänischen *Verbo andare; aller (gall.) cheminer à pas égaux*, mit gleichen Schritten wandeln. Wird sowohl bey andern Stimmen, als auch solchen *General-Bäss*en, die in einer ziemlichen Bewegung sind, oder den andern Stimmen das *thema* vormachen, angetroffen; da denn alle Noten fein gleich und überein (ebenträchtig) *éxecutir*t, auch eine von der andern wohl unterschieden, und etwas geschwinder als *adagio tractir*t werden müssen. [S. 35]

Die geforderte absolute Gleichheit *(Egalité)* kann leicht zu beharrlich und stur wirken. So ist zur Darstellung des Gehens eine räumliche Erfahrung zu suchen, welche die Forderung nach Gleichheit mit Lebendigkeit und Farbenreichtum verbindet.

Ein Andante mit seinen gleichmäßig gehenden Begleitnoten zu einer cantablen Melodie bot in einem Arioso[62] (oder in einem ariosen Einschub im Rezitativ) die ideale Gelegenheit, die allgemeine Zeit und eine individuelle Zeit im Gegenüber von Baß und Oberstimme in eine aussagekräftige Beziehung zu setzen. Erst durch die Gegenüberstellung und schließlich die Vereinigung solcher Gegensätze wie Weltzeit und Eigenzeit, Erdgebundenheit und Transzendenz, Schwerkraft und Himmelsnähe, Zeiterfüllung oder Gesetz und Freiheit wurde eine wirkliche Tiefe der Aussage erlebbar. Durch das Mittel einer qualifizierten Zeitverziehung (*tempo rubato*[63]) in der Oberstimme und der perfekten Zeiterfüllung durch die Begleitstimme konnten Zusammenhänge entstehen, die als tiefere Idee die Auflösung der Zeit, eben das Erlebnis von Zeitlosigkeit, zum Ziel hatten. Andererseits konnten sie aber auch durch ihre Beharrlichkeit gerade auf die Unentrinnbarkeit aus der Zeit oder aus einer Gesetzmäßigkeit hinweisen.

[61] Vgl. Gerhart Darmstadt, „Andante und Mystik, Zur Symbolik des Weges in der Barockmusik", in: *Symbolon*, Jahrbuch für Symbolforschung / Neue Folge, Bd. 12, *Licht und Paradies*, hg. von Peter Gerlitz, Frankfurt 1995, S. 43–104.

[62] S. Notenbeispiel aus Telemanns Gambensonate e-moll, Kap. VI.

[63] Vgl. Gerhart Darmstadt, „Freiheit und Notwendigkeit, Traditionen des Tempo rubato im 18. und 19. Jahrhundert bis Richard Wagner", in: *Lesarten – Spielarten, Aspekte zu Edition und Aufführung der Bühnenwerke Richard Wagners*, hg. von Christa Jost und Egon Voss, Mainz, in Vorbereitung.

Niemand hat die Beziehung einer freieren Oberstimme zu einem *basso andante* schöner beschrieben als Roger North (1728):

> That species of consort musick that proceeds with an easy familiar air, and a basso andante, is my option. The chief reason is that it expresseth steddyness of mind, not affected or altered by the cantabile of the upper parts. And it humours a voice most exquisitely; for that is always melodious, and moves with a self-regard, as if unconcerned with what waits upon it. And the stepps of the base make out the time, which is not in the voice distinguishable, and that is a constant vertue of it; for it keeps the time of the whole consort and all fall into just measures with it; as one may fancy a rider singing finely while his horse trotts the time. [S. 194f.]

XI. Schlußwort

Das Begleiten von Rezitativen setzt ein großes Maß an Erfahrung, schneller Übersicht und ein waches Reaktionsvermögen voraus, gleichzeitig Gestaltungswillen, Phantasie und ein für den Sänger vertrauensbildendes Verhalten. Die Quellen geben uns in ihrer Vielfalt und auch in ihrer Widersprüchlichkeit vielfältige Anregungen zu einer ausdrucksvollen und beredten Begleitkunst. Sie können die Palette an Interpretationsmöglichkeiten nur bereichern. Für die einzelnen Komponisten ist zu untersuchen, welche Quellen für ihre Werke maßgeblich und anwendbar sein können. Allerdings muß man sich auch vergegenwärtigen, daß die meisten Quellenaussagen eher Hinweise für Anfänger enthalten, als daß sie eine lebendige Rezitativkunst auf hohem Niveau hinreichend beschrieben. Daher sind wir auf Rückschlüsse und auf das Bündeln von Indizien angewiesen. Gleichzeitig müssen wir hinnehmen, daß viele Fragen offenbleiben werden und nicht eindeutig zu klären sind.

Um die nötigen Fähigkeiten zu erwerben, Rezitative gut und sicher zu begleiten, reicht es eben nicht aus, Lehrbücher und Quellentexte zu studieren, so wichtig und hilfreich sie auch sein können. Als Vorbild zur Entwicklung der eigenen Inspiration werden sicherlich persönliche Begegnungen und Erfahrungen durch das Erlebnis *lebendiger Exempel* zu suchen sein, wie dies die beiden folgenden Quellen vorschlagen:

Georg Michael Telemann[64] (1773):

> Nun hätte noch eins und das andere von dem Accompagnement des Recitatives beygebracht werden können, da 1) was die Signaturen betrifft, beym Accompagnement des Recitatives nichts besonders vorkömmt; (ausgenommen, daß man in selbigem sehr oft die nöthigen Versetzungszeichen bey den Ziffern vermißt, welche man alsdann aus der Modulation, oder Tonart, worinn man sich aufhält, errathen muß;) und da ich 2) der, vielleicht nicht ungegründeten Meynung, bin, daß sich dieses Accompagnement weit besser durch gute lebendige Exempel, als durch noch so viele und umständliche Regeln erlernen lasse; und überdies das Recitativ eben keinem unerfahrnen Accompagnisten anvertraut zu werden pflegt; so verweise ich

[64] Enkel von Georg Philipp Telemann.

Anfänger zu solchen guten Accompagnisten, und empfehle ihnen dieselben bestens zur Nachahmung: damit sie selbst einmal durch ihr geschicktes Accompagnement, sowol der Zufriedenheit derer Sänger, welche sie accompagniren, als auch des Beyfalls ungeheuchelter Kenner, sich zu erfreuen Ursache haben mögen. [S. 105]

Georg Simon Löhlein ([6]1804):

§. 3. [...] Alles was überhaupt zur guten Begleitung des Recitativs gehört, möchte durch schriftliche Anweisung wohl schwerlich genau zu bestimmen seyn. Der mündliche Unterricht eines geschickten Lehrmeisters, oder in Ermangelung desselben, schon das öftere Anhören eines guten Begleiters kann hierin, so wie in vielen andern Fällen, in kurzem mehr nützen, als eine Menge schriftlicher – am Ende doch nicht zureichender, oder leichtlich falsch anwendbarer – Regeln. [S. 369]

Letzten Endes erweist sich diejenige Interpretation als die beste, welche eine überzeugende Verbindung von Textinhalt und Ausdruck und eine größtmögliche Übereinstimmung von Kunst und Wirklichkeit erzielt.

XII. Quellenverzeichnis[65]

Adlung, Jacob (1699–1762), Musica mechanica organoedi, hg. von Johann Lorenz Albrecht, Berlin 1768, Reprint, Kassel 1961, Kap. VIII, Vom Gebrauch der Register, S. 171f.

Agricola / Tosi, Anleitung zur Singkunst., Aus dem Italiänischen (Bologna 1723) des Herrn Peter Franz Tosi (um 1647–1727), Mitglieds der philarmonsichen Akademie; mit Erläuterungen und Zusätzen von Johann Friedrich Agricola (1720–1774), Berlin 1757, Reprint, Leipzig 1966, Das V. Hauptstück., Vom Recitativ., S. 150–164

Albrecht, Johann Lorenz (1732–1773), Gründliche Einleitung in die Anfangslehren der Tonkunst., Zum Gebrauche musicalischer Lehrstunden (...), Langensalza 1761

Allgemeine Musikalische Zeitung,[66] Den 9ten November., No. 6., 1803., Auszug aus dem Briefe eines Reisenden über den Zustand der Musik in dem jetzigen Mannheim, geschrieben in Anwesenheit der königl. Familie von Schweden, im Sept. 1803., Sp. 81–87

— Den 14ten December., No. 11., 1803., Abhandlung., Was soll man von dem Musikdirektor eines Operntheaters verlangen? (Von einem achtungswürdigen Manne, der gewohnt ist, weit mehr zu leisten, als was er hier verlangt.), Sp. 165–174

— Den 4ten Januar., No. 14., 1804., Nachrichten., Beschluss des Auszugs aus dem Briefe eines Reisenden über den jetzigen Zustand der Musik in Mannheim, geschrieben bey Anwesenheit der königl. Familie v. Schweden., Sp. 221–224

— Den 15ten August., No. 46., 1810., Miscellen., 1. Orchester des grossen Concerts und der grossen Oper in Paris., Sp. 731–734

— Den 28sten November, No. 61, 1810., Welches ist für die Bässe die beste und zweckmässigste Art, das einfache Rezitativ zu begleiten?, Sp. 969–974

[65] Die in Klammern gesetzten Autoren treten in den angegebenen Werken nicht namentlich in Erscheinung.

[66] Reprint der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* von 1798–1848, Hilversum 1964–1966.

Anonymus, Manier om op de clavercimbel te leeren speelen den Generalen Bas of Bassus continuus, Manuskript: Koninklijke Bibliotheek Den Haag, Sign.: 72 F 36, o. O., o. J. (um 1750)[67]

Bach, Carl Philipp Emanuel (1714–1788), Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, [1. Teil], Berlin 1753, Reprint, hg. und mit einem ausführlichen Register versehen von Wolfgang Horn, Kassel 1994

— Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Zweyter Theil, in welchem die Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantasie abgehandelt wird., Berlin 1762, Reprint, hg. und mit einem ausführlichen Register versehen von Wolfgang Horn, Kassel 1994, Acht und dreyßigstes Capitel., Vom Recitativ., S. 313–319

Bach, Johann Sebastian (1685–1750), Disposition der neüen reparatur des Orgelwercks ad D: Blasii., Mühlhausen, vor dem 21.2.1708, in: Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs, hg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Bach-Dokumente, Bd. 1, Leipzig 1963, S. 152–155

Baillot, Pierre (1771–1842), Levasseur, Jean Henri (um 1765–1823), Catel, Charles-Simon (1773–1830), Baudiot, Charles Nicolas (1773–1849), Méthode de Violoncelle et de Basse d'Accompagnement, Rédieé par MeM[rs.] Baillot, Levasseur, Catel et Baudiot., Adoptée par le Conservatoire Impérial de Musique pour servir à l'Etude dans cet Etablissement, Paris 1804, Reprint, Genève 1974, Accompagnement du récitatif., S. 137–139; Violonzellschule und Lehre vom begleitenden Bass, ausgearbeitet von Baillot, Levasseur, Catel und Baudiot, Von dem Kaiserl. Conservatorium der Musik zum Lehrbuch angenommen., (frz./dtsch.), Leipzig o. J., Von Begleitung des Rezitativ., S. 24f.

Baron, Ernst Gottlieb (1696–1760), Historisch-theoretische und practische Untersuchung des Instruments der Lauten, Nürnberg 1727, Reprint, Amsterdam1965

Baudiot, Charles Nicolas (1773–1849), Methode complete de violoncelle, op. 25, Paris o. J. (1826–1828)

Baumgartner, Jean (Baptiste) (1723–1782), Instructions de Musique, theorique et pratique, a l'usage du Violoncello, A la Haye o. J. (1774), Chapitre XII., De l'Accompagnement des Récitatifs., S. 18–20[68]

Bossler, Heinrich Philipp Carl (1744–1812), Elementarbuch der Tonkunst zum Unterricht beim Klavier für Lehrende und Lernende mit praktischen Beispielen, Erster Theil, Speier 1782

Brossard, Sébastien de (1655–1730), Dictionaire de musique, contenant une explication des Termes Grecs, Latins, Italiens & François, les plus usitez dans la Musique, Paris ([1]1703), [2]1705, Reprint, hg. von Harald Heckmann, Hilversum 1965

(Burrigel, Johann Georg) (?), Compendiose Musicalische Machine, (...) von I. G. B. P. M., Augsburg 1737

[67] Wesentliche Auszüge in: Ingrid Smit Duyzenkunst, *De uitvoeringspraktijk van het recitatief in den 17e en 18e eeuw*, Utrecht 1973.

[68] Übersetzung in Auszügen, in: Schering, Arnold, *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik, Studien und Wege zu ihrer Erkenntnis*, Wiesbaden [3]1968, Über die Begleitung der Recitative., S. 196–203.

Corrette, Michel (1709–1795), Methode, théorique et pratique Pour Apprendre en peu de temps le Violoncelle dans sa perfection., Ensemble Des Pricipes de Musique avec des Leçons a I, et II, Violoncelles., La Division de la Corde pour places s'ilon veut dans les commencemens, des Lignes traversalles sur le Manche du Violoncelle., Plus une petite Methode particuliere pour ceux qui joiient de la Viole, et qui veullent joiier du Violoncelle. (...), XXIVe. Ouvrage, Paris 1741, Reprint, Genève 1980, Chapitre XVI., Ce que le Violoncelle doit observer dans le Concert touchant l'accompagnement et la mesure., S. 46

Cramer, Carl Friedrich (Hg.) (1752–1807), Magazin der Musik, Bd. II, 1, Hamburg 1785, Reprint (4 Bde. und 1 Bd. Notenbeispiele), Hildesheim 1971–1974, Ueber die Danaiden von Salieri., Aus verschiedenen Stücken des Mercure de France

Crouch, F(rederick) W(illiam) (um 1773–1844), A comleat Treatise on the Violoncello., Including, besides the nessessary Rulimary Instructions, the Art of Bowing; with easy Lessons and Exercises in all the Keys properly Fingered., London o. J. (1826), Accompaniment of Recitative, S. 45f.

Daube, Johann Friedrich (1733–1797), General=Baß in drey Accorden, gegründet in den Regeln der alt = und neuen Autoren, nebst einem hierauf gebauten Unterricht (...), Leipzig 1756, Reprint, hg. von Eitelfriedrich Thom, o. O. (Michaelstein/Harz), o. J., Das XI. Capitel., Vom Accompagniren., S. 195–205

Dotzauer, Justus Johann Friedrich (1783–1860), Violonzell=Schule (dtsch./frz.), Op. 165, Mainz o. J. (1832), Dreyzehenter Abschnitt., Von Begleitung des Rezitativ's., S. 53f.

Froehlich, F(ranz Joseph) (1780–1862), Violoncell=Schule nach den Grundsätzen der besten über dieses Instrument bereits erschienenen Schriften bearbeitet von F. Froehlich., (Auszug aus dessen grösserem Werke der allg: theor: prack: Musikschule) (1810–1811), Bonn o. J., §. 11., Lehre von der Begleitung eines Recitativs., S. 88–91

Fux, Johann Joseph (1660–1741), Gradvs ad Parnassvm oder Anführung zur Regelmäßigen Musicalischen Composition, Aus dem Lateinischen (Wien 1725) ins Teutsche übersetzt (...) von Lorenz Mizler (1711–1778), Leipzig 1742, Reprint, Hildesheim, New York 1974, Vom Styl im Recitativ., S. 193–195

Gassner, F(erdinand) S(imon) (1798–1851), Dirigent und Ripienist für angehende Musikdirigenten, Musiker und Musikfreunde, Karlsruhe 1844, Reprint, Straubenhardt 1988

Gottsched, Johann Christoph (1700–1766), Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste., Leipzig 1760, Reprint, Hildesheim, New York 1970

Gunn, John (um 1765–um 1824), An Essay theoretical and practical with Copious and Easy Examples on the Application of the principles of Harmony, Thorough Bass and Modulation to the Violoncello, London 1802

Hahn, G(eorg) J(oachim) J(oseph) (?), Der wohl unterwiesene General-Baß-Schüler (...), Augsburg 1751

Haydn, Joseph (1732–1809), Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen, unter Benützung der Quellensammlung von H. C. Robbins-Landon hg. und erläutert von Dénes Bartha, Kassel, Basel, Paris, London, New York, 1965, Haydns Begleitbrief zu seiner „Applausus"-Kantate, an ein unbekanntes Kloster (Zwettl, in Unterösterreich?) (1768, Aufführung: 15. Mai 1768), S. 58–61

Heinichen, Johann David (1683–1729), Neu erfundene und gründliche Anweisung (...) zu vollkommener Erlernung des General-Basses, Hamburg 1711, Das II. Capitel., Von dem Accompagnement des Recitativ-Styli., S. 214–227

— Der General-Bass in der Composition, Dresden 1728, Reprint, Hildesheim, New York 1969, Das III. Capitel., Vom Accompagnement des Recitatives insonderheit, S. 769–796

Hiller, Johann Adam (1728–1804), Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend, 3. Bd., Leipzig 1769

— Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange, Leipzig 1780, Reprint, hg. von Bernd Baselt, Leipzig 1976

— Kurze und erleichterte Anweisung zum Singen für Schulen in Städten und Dörfern., Leipzig 1792, Recitativ., S. 69–75

Junker, Carl Ludwig (1748–1797), Einige der vornehmsten Pflichten eines Kapellmeisters oder Musikdirektors, Winterthur 1782

Kauer, F(erdinand) (get. 1751–1831), Kurzgefaßte Anweisung das Violoncell zu spielen, Wien o. J. (spätere Drucke: Speyer 1788, Wien 1789), Accorde Die zur Begleittung der Recitativen zu wissen nötig sind., S. 12

Kellner, David (1670–1748), Treulicher Unterricht im General=Baß (...), Zweyte und vermehrete Auflage., Nebst einer Vorrede Hn. G. P. Telemanns, Hamburg 1737, Reprint, hg von Eitelfriedrich Thom, Michaelstein o. J.[69]

Kessel, Joh(ann) Christian Bertram (um 1766–?), Unterricht im Generalbasse zum Gebrauche für Lehrer und Lernende, Neue verbesserte und vermehrte Auflage, Leipzig 1791, Noch etwas von Begleitung des Recitatives, S. 61f.

Kirnberger, Johann Philipp (1721–1783), Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, Zweyter Theil., Erste Abtheilung., Berlin und Königsberg 1776, Reprint, Hildesheim 21988

— Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition, Berlin 1781, Reprint, Hildesheim 1974

(—) Artikel: Arioso., in: Sulzer, Johann Georg (1720–1779), Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Erster Theil., Neue und vermehrte zweyte Auflage., Leipzig 1792, Reprint, Hildesheim, Zürich, New York 1994, S. 214

Klein, Johann Joseph (1740–1823), Versuch eines Lehrbuchs der praktischen Musik in systematischer Ordnung entworfen, Gera 1783, Allgemeine Generalbaßregeln, S. 238ff.

Knecht, Justin Heinrich (1752–1817), Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübtere, Zweite Abtheilung, die Kenntnis der vornehmsten Orgelregister enthaltend., Leipzig o. J. (Vorwort 1796), Reprint, hg. von Michael Ladenburger, Wiesbaden 1989, Welche und wie viel Register man zur Begleitung eines Solo's, Duetts u. Recitativs gebrauchen soll., S. 39

Koch, Heinrich Christoph (1749–1816), Versuch einer Anleitung zur Composition, Dritter und lezter Theil, Leipzig 1793, Reprint, Hildesheim 1969, Von dem Recitative., S. 233–240

— Musikalisches Lexikon, Frankfurt am Main 1802, Reprint, Hildesheim, Zürich, New York 21985, Accompagnement, Sp. 56–59; Recitativ, Sp. 1230–1234

[69] Kellners Aussagen über das Recitativ finden sich fast wortgleich in: Johann Georg Burrigel (1737, 2).

Krause, Christian Gottfried (1719–1770), Von der Musikalischen Poesie., Berlin 1753, Reprint, Leipzig 1973

— Thusnelde vom Herrn Scheiben, in: Friedrich Wilhelm Marpurg, Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, Bd. 1., Berlin 1754, Reprint, Hildesheim 1970, S. 116

Kurtzgefaßtes Musicalisches Lexicon, Neue Auflage, Chemnitz 1749, (bey Joh. Christoph und Joh. David Stößel.), Reprint, Leipzig 1975, Arpeggio, S, 48f., Recitativ, S. 315f.

Lustig, Jacob Wilhelm (1706–1796), Muzijkaale Spraakkonst, Amsterdam 1754

Löhlein, Georg Simon (1725–1781), Clavier-Schule, 2. Bd., (...) nebst einem Zusatz vom Rezitativ, Leipzig und Züllichau 1781, Sechste Auflage, genau umgearbeitet und sehr vermehret von A(ugust) E(berhart) Müller (1767–1817), Jena 1804, Sechzehntes Kapitel., Von der Begleitung des Recitativs., S. 368–372

Marpurg, Friedrich Wilhelm (1718–1795), Kritische Briefe über die Tonkunst, II: Bd., Berlin 1763, Dritter Theil, Berlin 1762; Vierter Theil., Berlin 1763, Reprint, Hildesheim, New York 1974, Unterricht vom Recitativ., (mit 20 Fortsetzungen), S. 253–416

Mattheson, Johann (1681–1764), Das Neu=Eröffnete Orchestre, Oder Universelle und gründliche Anleitung / Wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen / seinen Gout darnach formiren / Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaft raisonniren möge., Hamburg 1713, Reprint, Hildesheim, Zürich, New York 1993

— Critica musica, Erstes Stück., Hamburg 1722, Reprint, Amsterdam 1964

— Kern Melodischer Wissenschaft (...) als ein Vorläuffer des Vollkommenen Capellmeisters, Hamburg 1737, Reprint, Hildesheim, New York 1976

— Der vollkommene Kapellmeister, Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will, Hamburg 1739, Reprint, hg. von Margarete Reimann, Kassel, Basel, 1954

Niedt, Friedrich Erhard (1674–1708), Musicalischer Handleitung Anderer Theil / Von der Variation des General-Basses (...), Die Zweyte Auflage (1. Aufl., Hamburg 1706) / Verbessert / vermehret / mit verschiedenen Grund=richtigen Anmerckungen / und einem Anhang von mehr als 60. Orgel=Wercken versehen durch J(ohann) Mattheson, Hamburg 1721, Reprint, Buren 1976

— Musicalischer Handleitung Dritter und letzter Theil / Handelnd vom Contra-Punct, Canon, Motteten, Choral, Recitativ-Stylo und Cavaten., Opus Postuhum., (...) zum Druck befördert Von Mattheson, Hamburg 1717, Reprint, Buren 1976, VI. Capitel. Vom Stylo Recitativo., S. 47–60

North, Roger (um 1651–1734), The Musicall Gramarian, 1728 (?), London BM, ADD.Ms. 32,533, in: Roger North on Music, Being a Selection from his Essays written during the years c. 1695–1728, Transcribed from the Manuscripts and Edited by John Wilson, London 1959

Pasquali, Nicolo (um 1718–1757), Thorough-Bass made easy: or, Practical Rules for finding & applying its Various Chords with little Trouble; Together with Variety of Examples in Notes, shewing the manner of accompanying Concertos, Solos, Songs,

and Recitatives, London o. J. (1763), (1. Auflage: Edinburgh 1757), Reprint, ed. by John Churchill, London 1974, How to accompany Recitatives., S. 47f., Plates XXIV, XXVII, XXVIII

Petri, Samuel (1738–1808), Anleitung zur praktischen Musik, Lauban 1767; 2., stark erweiterte Auflage, Leipzig 1782, Reprint, Giebing über Prien 1969

(Prixner, Sebastian) (?), Kann man nicht in zwey, oder drey Monaten die Orgel gut, und regelmäßig schlagen lernen?, Mit Ja beantwortet, und dargethan vermittelst einer Einleitung zum Generalbaße.,Verfaßt für die Pflanzschule des fürstlichen Reichsstiftes St. Emmeram,[70] Landshut 1789

Quantz, Johann Joachim (1697–1773), Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Berlin 1752, Reprint, mit einer Einführung von Barthold Kuijken, Wiesbaden 1988

Raguenet, François (1660–1722), Paralèle des Italiens et des François, en ce qui regarde la musique et les opéras, Paris 1702, Reprint, Genève 1976, deutsche Übersetzung in: Johann Mattheson (1722), S. 105–166

Raoul, J(ean) M(arie) (1766–1837), Méthode de Violoncelle, Contenant une Nouvelle Exposition des Principes de cet Instrum.t ceux de l'Etude de la Double Corde; l'Art de condiure l'Archet et des Leçons d'une Difficulté Progressive (...), Opera 4, Paris o. J., Reprint, Genève 1980

Rochlitz, Johann Friedrich (1769–1842), Ueber die Abschaffung des Flügels aus den Orchestern., in: Allgemeine Musikalische Zeitung, Den 9ten October., No. 2., 1799., Bruchstücke aus Briefen an einen jungen Tonsetzer (Fortsetzung aus dem vorigen Stück.), Zweyter Brief., Sp. 17–20

Rousseau, J(ean) J(acques) (1712–1778), Dictionaire de musique, Paris 1768, Reprint, Hildesheim 1969, Récitatif, S. 399–405[71]

Scheibe, Johann Adolph (1708–1776), Critischer Musikus, Neue, vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig 1745 ([1]1738–1740), Reprint, Hildesheim 1970, Der I. Theil, Von der musikalischen und poetischen Beschaffenheit der ordentlichen Kirchencantaten, Das 17 Stück., Dienstags, den 15 October, 1737, S. 161–167; Der IV. Theil, Abhandlung vom Recitativ, S. 733–750

Schubart, Christ(ian) Fried(rich) Dan(iel) (1739–1791), Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst (entstanden 1784), hg. von Ludwig Schubart, Wien 1806, Reprint, hg. von Fritz und Margrit Kaiser, Hildesheim 1990

Schütz, Heinrich (1585–1672), Vorrede zu: Historia Der frölichen vnd Siegreichen Aufferstehung vnsers einigen Erlösers vnd Seligmachers Jesu Christi. Opus Tertium, Generalbaßstimme, Dresden 1623, in: ders., Gesammelte Briefe und Schriften, hg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931, Reprint, Hildesheim 1976, S. 69–72

[70] Prixner war Seminarinspektor an St. Emmeram in Regensburg.

[71] Übersetzung der wichtigsten Artikel dieses Lexikons in: Jean Jacques Rousseau, *Musik und Sprache*, übers. von Dorothea Gülke und Peter Gülke, Wilhelmshaven 1984, Récitatif, S. 309–315.

— Vorrede zu: Historia der Freuden- und Gnadenreichen Geburth Gottes und Marien Sohnes, Jesu Christi, Orgelstimme, Dresden 1664, in: ders., Gesammelte Briefe und Schriften, hg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931, Reprint, Hildesheim 1976, S. 285–287

Schröter, Christoph Gottlieb (1699–1782), Deutliche Anweisung zum General=Baß (...), Halberstadt 1772, Das drey und zwanzigste Capitel., Von der harmonischen Begleitung des Recitativs auf der Orgel., S. 185–187; Das vier und zwanzigste Capitel., Von kluger Abwechselung der Orgelstimmen bey den unterschiedenen Musikarten., S. 187ff.

(Schulz, Johann Peter Abraham) (1747–1800), Artikel: Recitativ. (unter der Anleitung Johann Philipp Kirnbergers), in: Sulzer, Johann Georg (1720–1779), Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Vierter Theil., Neue und vermehrte zweyte Auflage., Leipzig 1794, Reprint, Hildesheim, Zürich, New York 1994, S. 4–19

Stölzel, Gottfried Heinrich (1690–1749), Abhandlung vom Recitativ, (1739 für die Societät der musikalischen Wissenschaften geschrieben), Manuskript (188 S.): Bibliothek Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Sign.: 587/33, veröffentlicht in: Werner Steger, Gottfried Heinrich Stölzels „Abhandlung vom Recitativ", Phil. Diss., Heidelberg 1962, Vierdtes Capitel., Vom accompagnirten und vollstimmigen Recitativ., S. 122ff.

Tartini, Giuseppe (1692–1770), Trattato di musica seconda la vera scienza dell' armonia, Padua 1754

Telemann, Georg Michael (1748–1831), Unterricht im Generalbaß=Spielen auf der Orgel oder sonst einem Clavier=Instrumente, Hamburg 1773, Nacherinnerungen., Vom Recitativ., S. 105

Telemann, Georg Philipp (1681–1767), Harmonischer Gottes=Dienst., Vorbericht., o. O. (Hamburg), o. J. (1725), in: ders., Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen, Eine Dokumentensammlung, hg. von Werner Rackwitz, Leipzig 1981, S. 130–138

— Singe= Spiel= und General=Bass=Übungen, o. O. (Hamburg) 1735, Reprint, mit einer Einführung von Günter Fleischhauer, Leipzig 1983, Vom Recitative, zu No. 39–41

Türk, Daniel Gottlob (1750–1813), Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten., Ein Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie, Halle 1787, Reprint, hg. von Bernhard Billeter, Hilversum 1966

— Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, Leipzig und Halle 1789, Reprint, hg. von Erwin R. Jacobi, Kassel ^{2}1967

— Anweisung zum Generalbaßspielen, Zweyte, verbesserte und sehr vermehrte Auflage, Halle und Leipzig 1800, Reprint, hg. von Bernhard Billeter, Amsterdam 1971, Von der Begleitung des Recitatives., S. 338–350

Vogler, Georg Joseph (1749–1814), Vom Zustand der Musik in Frankreich., in: ders., Betrachtungen der Mannheimer Tonschule., Dritten Jahrganges 10te, 11te, und 12te Lieferung März, April, May 1781, S. 59–76, Reprint, Hildesheim 1974, Bd. III, S. 411–428

Voigt, J(ohann) C(hristoph) (1689–1731), Gespräch von der Musik, zwischen einem Organisten und Adjuvanten, Erfurth 1742

Walther, Johann Gottfried (1684–1748), Praecepta der musicalischen Composition, Manuskript, Weimar 1708, Neuausgabe, hg. von Peter Benary, Leipzig 1955

— Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec, Leipzig 1732, (Vorabdruck des Buchstaben A, Erfurt 1728), Reprint, hg. von Richard Schaal, Kassel, Basel 1953

Wasielewski, Wilh(elm), Jos(eph) v(on) (1822–1896), Das Violoncell und seine Geschichte, Dritte, vermehrte Auflage, Leipzig 1925 (11889, 21911), Reprint, Wiesbaden 1974

Weber, Gottfried (1779–1839), Praktische Bemerkungen., in: Allgemeine Musikalische Zeitung, den 16ten September., No. 51., 1807., Sp. 805–811

— Begleitung des Recitativs., in: Allgemeine Musikalische Zeitung, den 6ten Februar., No. 6., 1811., S. 93–97

— Allgemeine Musiklehre zum Selbstunterrichte für Lehrer und Lernende, 3. neu überarb. Aufl., Mainz, Paris, Antwerpen 1831, Alphabetisches Inhalts-Register zur Allgemeinen Musiklehre nebst einer Erklärung der in Musicalien vorkommenden italienischen Kunstausdrücke, Artikel: Recitativo, Recitativ

Wolf, Georg Friedrich (1761–1814), Unterricht im Klavierspielen, Zweiter Theil, welcher die Grundregeln des Generalbasses enthält, Halle 1789, Siebenzehnter Abschnitt, Vom Recitativ und Akkompagnement, S. 71–75

GENERALBASS-AUSSETZUNGEN FÜR LAUTE ZU ARIEN AUS JOHANN ADOLF HASSES OPER *CLEOFIDE*

von Karl-Ernst Schröder

In der Musikbibliothek der Stadt Leipzig befindet sich unter der Signatur Ms. III. 46. a.[1] ein Lauten-Tabulatur-Manuskript, das den Titel *14 Stück Hassische Opern Arien auf die Laute* trägt. Bei den Lautensätzen dieses Manuskripts handelt es sich um Generalbaß-Aussetzungen zu Arien von Johann Adolf Hasse, die zum Teil durch den Zusatz *Basso Continuo* auch ausdrücklich als solche gekennzeichnet sind. Ursprünglich bestand dieses Manuskript aus numerierten Einzelfaszikeln, die später nach Tonarten geordnet und gebunden wurden. Das Konvolut war Teil des Handschriftenbestandes, den die bayerische Prinzessin Maria Antonia Walpurgis, die selbst Laute spielte, bei ihrer Vermählung mit dem sächsischen Kurprinzen im Jahre 1747 als ihr persönliches Eigentum nach Dresden mitbrachte. Alle diese Handschriften stammen von dem gleichen Münchner Schreiber. Wer die Lautencontinuo-Stimme intavolierte, ist jedoch ungewiß.[2] Zwölf dieser Arien stammen aus der Oper *Cleofide*, deren Aufführungen 1731 in Dresden großes Aufsehen erregten. Der Umstand, daß nur zwei der vierzehn Arien nicht aus der *Cleofide* stammen, läßt vermuten, daß die Tabulaturen kurz nach den Dresdener Aufführungen in München entstanden.[3] Bezüglich der ursprünglichen Faszikel-Numerierung sei noch angemerkt, daß sie, wie aus der im Anhang beigefügten Liste der Arien ersichtlich wird, in keinem erkennbaren Zusammenhang zur Reihenfolge der betreffenden Arien in der Oper steht.

Zum originalen Aufführungsmaterial der *Cleofide*, das heute in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden liegt, gehört auch ein Stimmbuch für Theorbe, das die Rezitative und Baßlinien zu allen Arien enthält. In 27 der insgesamt 72 Opern-Nummern – es handelt sich hierbei um 14 Rezitative, 12 Arien und das Schlußduett zum ersten Akt – sind in diese Stimme mit

[1] Unter der gleichen Bibliotheks-Signatur wird auch ein Tabulatur-Manuskript-Konvolut mit dem Titel *Opern Arien auf die Laute versetzt Ao. 1755 di R.* geführt, das Intavolierungen von Hasse-Arien für Laute-Solo enthält. Die Subsumierung unter die gleiche Signatur ist allerdings irreführend, da dieser Teil des Konvoluts offensichtlich zu einem späteren Zeitpunkt und zu einem gänzlich anderen Zweck entstand – Siehe Wolfgang Reich, *S.L. Weiss, 34 Suiten für Laute solo, Quellenkundliche Bemerkungen*, Leipzig 1977, IV ff.

[2] Die Tabulaturen enthalten einige Fehler, die darauf hindeuten, daß der Schreiber des Lautenspielens nicht mächtig war, oder doch zumindest eine Tabulaturvorlage unreflektiert kopierte. Besonders deutlich zu sehen ist dies in der Arie „Chi vive amante", wo der Schreiber das Symbol für eine Viertel-Pause mit dem Tabulaturbuchstaben „c" auf der 1. Saite (Ton: g') verwechselt hat.

[3] Siehe auch Reich, op. cit.

Silberstift Ziffern und – vermutlich an Stellen, wo rhythmische Freiheiten genommen wurden – geschlängelte Linien eingetragen worden.[4] Vermutlich spielte die Theorbe (Laute) wohl auch nur in diesen Stücken mit. Von den zwölf Arien, die sich in dem Leipziger Tabulatur-Manuskript befinden, weisen allerdings nur sieben solche Eintragungen im Theorben-Buch des Opernmaterials auf.

Zur Oper

Obgleich die ausgesetzten Continuo-Stimmen des Leipziger Tabulatur-Manuskripts nicht für die Dresdener Opernaufführungen angefertigt wurden, sollten uns hier dennoch einige Details zur Oper interessieren. Informationen hierzu erhalten wir von Moritz Fürstenau.[5] Er berichtet über die Aufführungen der *Cleofide*:

> Am 13. September [1731] bereits wurde die von dem „famosissimo Signor Adolfo Hasse, detto il Sassone" (so heißt es im Textbuche) componirte Oper (Drama per Musica) Cleofide gegeben. ... Die Oper machte solches Glück, daß sie am 24. September bereits zum viertenmale gegeben wurde ... Die Rollen waren in den Händen der Faustina (Cleofide – Sopran), der Catanea (Erissena – Sopran), der Signori Campioli (Porus – Alt), Annibali (Alessandro – Alt), Rochetti (Gandarte – Sopran) und Pozzi (Timagene – Alt) ... Die Cleofide bezeichnet in musikalischer Beziehung im Allgemeinen den Standpunkt, welchen damals die italienische Schule überhaupt einnahm. Unser Meister verläugnete diese Richtung nie, ohne jedoch epochemachend für dieselbe zu werden. Reichtum der Melodie und Lieblichkeit derselben, Einfachheit der Formen, Harmonie und Instrumentation, Streben nach richtigem musikalischen Ausdruck des Wortes, sowie meisterhafte Kenntniß und Behandlung der menschlichen Stimme überhaupt zeichnen nicht nur die Cleofide, sondern alle Werke Hasse's aus.

Demnach war die Oper also ein Erfolg, und es ist wohl auch anzunehmen, daß einzelne ihrer Arien schnell populär wurden und in das Repertoire von Hauskonzerten Einzug hielten. Diesem Umstand ist vermutlich wohl auch die Entstehung des Tabulaturmanuskriptes zu verdanken.

Die Stärke der Kompositionen Hasses lag in dessen geschicktem Umgang mit der Gesangsvirtuosität der Aufführenden:

> So finden wir denn, wie auch Hasse in den Gesangsnummern der Cleofide bei großem Umfang der Stimme äußerste Sicherheit und glänzende Coloratur, richtige Einsicht in den Sinn der Worte, tiefes Gefühl für dieselben und einen deutlichen Vortrag, mit einem durch Empfindung geleiteten Tragen der Stimme, verlangte. Dabei war dem Sänger namentlich durch das da capo der Arie die Möglichkeit

[4] André Burghete identifizierte die Handschrift dieser Eintragungen als diejenige von Silvius Leopold Weiß, der zu dieser Zeit *Cammer Lautenist* der Dresdener Hofkapelle war.

[5] Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Johann Georg II., Johann Georg III. und Johann Georg IV*, Dresden 1861 171 ff.

geboten, durch eigene geniale Erfindung neuer Verzierungen, das Stück gewissermaßen neu zu schaffen, eine Möglichkeit, in welcher freilich zugleich der Verfall der Gesangskunst lag.[6]

Wie bereits oben angedeutet, ist die Musik Hasses bezüglich Harmonik und Kontrapunkt nicht sehr anspruchsvoll. Fürstenau berichtet, daß dies auch von einigen seiner Zeitgenossen kritisiert und als „Leere" bezeichnet wurde. Gegen diesen Vorwurf brachten Anhänger Hasses als Argument ins Feld:

> Gegen den bereits erwähnten Vorwurf einer nicht zu leugnenden Leere in harmonischer Hinsicht, welchen schon Zeitgenossen des Meisters dessen Opern überhaupt, so auch der Cleofide, machten, nahmen ihn damals andere Kenner mit der Bemerkung in Schutz, daß er für ein großes Orchester gearbeitet und mit dieser harmonischen Leere eine Deutlichkeit erzielt habe, die von großer Wirkung gewesen sei.[7]

Der genaueren Analyse der Aussetzungen vorgreifend, sollte es uns in diesem Zusammenhang wohl auch nicht erstaunen, daß die Lauten-Continuo-Aussetzungen, von denen hier die Rede sein wird, in harmonischer oder kontrapunktischer Hinsicht nicht sonderlich interessant sind. Dennoch zeigen sie uns, wie ein sicherlich kompetenter Lautenist der Zeit mit der Aufgabe zurecht kam, eine angemessene Basso-Continuo-Stimme für Laute zu diesen Arien schriftlich festzuhalten.

Die Aussetzungen im Vergleich zur Oper

Wie bereits erwähnt, ist das Stimmenmaterial der Aufführung der Cleofide in Dresden aus dem Jahre 1731 heute in der Sächsischen Landesbibliothek zu finden. Aus diesem Material bilden die Partitur und ein Klavierauszug, der nur die Arien und Tanzsätze enthält,[8] in Verbindung mit dem Lautentabulatur-Manuskript das Ausgangs-Material für die nachstehenden Untersuchungen.

Die Anlage der Tabulatur-Handschrift deutet darauf hin, daß die Basso Continuo-Aussetzungen für Aufführungen der betreffenden Arien in kammermusikalischem Rahmen angelegt wurden. Der Lautenpart besteht in

[6] Fürstenau, op. cit., 177.

[7] Fürstenau, op. cit., 177.

[8] Vermutlich wurde er für Korrepetitionsproben erstellt. Bei den Tanzsätzen handelt es sich um vier suitenartige Gruppen von Tänzen in G-Dur, G-Moll, C-Dur und F-Dur, plus zwei *Marcia*s in D- und F-Dur vor der G-Dur-Suite und *Aria* (C-Dur) und *Polonese* (G-Dur) am Ende der F-Dur-Suite, die den Titel *Partie composee par L'Envie pour L'Etiopienne blanche* trägt. Möglicherweise handelt es sich hierbei um Tanzsuiten, die in der Oper vorkamen, denn Fürstenau berichtet, daß „der Balletmeister Jean Favier ... 3 Ballets arrangiert hatte, welche von Matrosen, Indianern und Bachantan an den Aktschlüssen getanzt wurden". An einer anderen Stelle erwähnt er auch zwei Märsche (möglicherweise die beiden *Marcia*-Sätze), in denen Trompeten zum Einsatz kamen (ansonsten wurden in der *Cleofide* nirgends Trompeten verwendet).

den Vor-, Zwischen- und Nachspielen lediglich aus einer ausgesetzten Continuo-Stimme – nicht etwa aus einer Intavolierung der Streicher-Partien – womit eine Aufführung der Arien lediglich mit Laute und Gesang ausgeschlossen werden muß. In einer Korrekturbemerkung zur Arie „Perder l'amato" wird überdies auch eine „andere Stimme" erwähnt.[9] Die Auswahl der Arien in dem Tabulaturmanuskript bezieht sich auf folgende Rollen in der Oper:

Cleofide (Sopr):	8 Arien: Tabulatur-Manuskript-Nummern: 4, 5, 8, 10, 11, 12, 13, 14. (In der Oper die Nummern 8, 12, 11, 15, 5, 6, 7 und 4)
Gandarte (Sopr):	2 Arien: Tab.-Ms.-Nr: 3, 9. (In der Oper die Nummern 9 und 10)
Erissena (Sopr):	1 Arie: Tab.-Ms.-Nr: 6. (In der Oper die Nr. 2)
Simagene (Alt):	1 Arie: Tab.-Ms.-Nr: 2. (In der Oper die Nr. 1),
Allessandro (Alt):	–
Poro (Alt):	–

Das heißt: Elf der zwölf Arien sind für Sopran, nur eine für Alt: nämlich „Quanto mai felici" (Tonumfang: h–d'' – meist um f').

Die Arien der Oper *Cleofide* sind in der Regel fünfstimmig gesetzt, d.h. für 2 Violinen, Viola, Baß und Singstimme, wobei streckenweise die beiden Violinstimmen im Einklang und die Viola parallel zum Baß geführt sind. In der Oper wird diese Besetzung gelegentlich erweitert durch jeweils zwei Flöten, Oboen oder Waldhörner. Die Arie „Cerva al bosco" des Alexander in der 6. Szene des dritten Aktes hat auch eine obligate Arciliuto- und eine Waldhorn-Stimme – sie ist in den Tabulatur-Aussetzungen allerdings nicht enthalten.

Von den Arien, die im Tabulaturmanuskript ausgesetzt wurden, weicht in der Opernpartitur nur eine von der fünfstimmigen Standartbesetzung ab, nämlich „Quanto mai felici". In dieser Arie kamen in der Oper zusätzlich noch zwei Hörner (in F) zum Einsatz. Möglicherweise bestand die Kammermusik-Besetzung zu den intavolierten Arien demnach also aus Sopran, Steichquartett und Laute.

Es ist zwar nicht auszumachen, zu welchem Anlaß diese Tabulaturen angefertigt wurden, doch von wem und zu welchem Zweck auch immer diese Aussetzungen angefertigt wurden: allein die Tatsache, daß wir es hier mit Basso-Continuo-Aussetzungen zu tun haben, die aus den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts stammen, die außerdem auch noch für einen technisch recht versierten Spieler (bzw. Spielerin) gedacht waren, macht diese Sammlung von Lauten-Continuos zu einem beachtenswerten Dokument für die Generalbaßpraxis auf Lauteninstrumenten des 18. Jahrhun-

[9] Der genaue Wortlaut folgt weiter unten im Text.

derts. Es geht mir im folgenden daher auch in erster Linie darum, wie diese Aussetzungen beschaffen sind, und dies mit der Zielsetzung, für die heutige Praxis Anregungen zu erhalten, wie die Laute in einem entsprechenden Kontext sinnvoll eingesetzt werden könnte. Der wie auch immer geartete genaue historische Anlaß für die Anfertigung der Tabulatur spielt in diesem Zusammenhang also eine sekundäre Rolle.

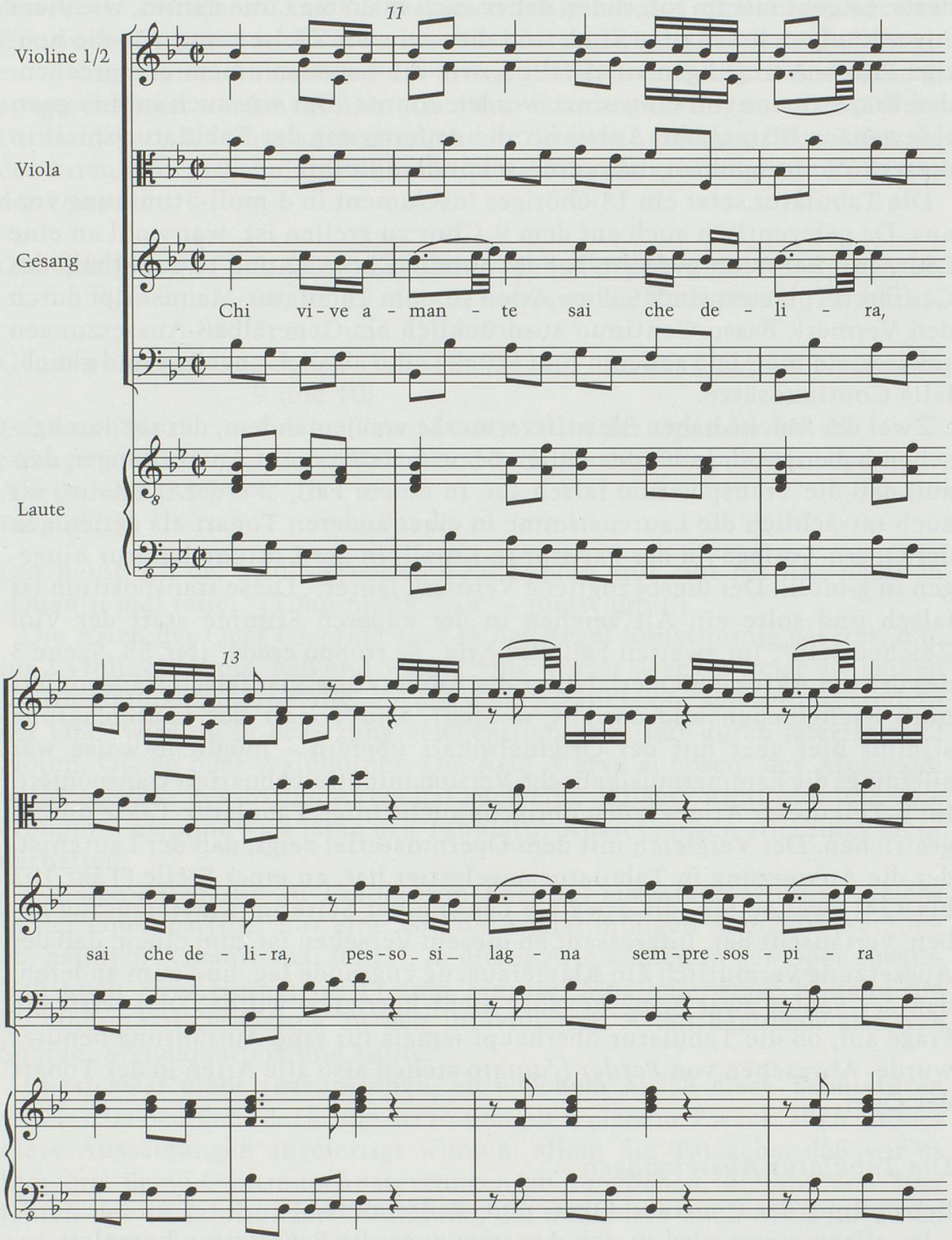
Die Tabulatur setzt ein 13-chöriges Instrument in d-moll-Stimmung voraus. Da gelegentlich auch auf dem 9. Chor zu greifen ist, war wohl an eine Laute mit Baßreiter gedacht, bei der nur die Chöre 12 und 13 außerhalb des Griffbretts plaziert sind. Sieben Arien sind im Tabulatur-Manuskript durch den Vermerk Basso Continuo ausdrücklich als Generalbaß-Aussetzungen gekennzeichnet. Die anderen fünf Stücke sind ähnlich angelegt und gleichfalls Continuosätze.

Zwei der Stücke haben Bleistiftvermerke von jemandem, der sie durchgesehen haben muß. In beiden Fällen beziehen sich diese Anmerkungen darauf, daß die Transposition falsch sei. In einem Fall, „Perder L'amato", ist auch tatsächlich die Lautenstimme in einer anderen Tonart als derjenigen der Opern-Vorlage (in der Partitur in f-moll, in der Lautentabulatur hingegen in g-moll). Der diesbezügliche Vermerk lautet: „Diese transposition ist falsch und solte ein Alt zeichen in der anderen Stimme statt der Viol Zeichen sein". Im zweiten Fall, der Arie „Se troppo crede" (Nr. 58, Szene 3 des dritten Aktes der Oper), lautet die Anmerkung: „ist falsch transponiert muß nachgesehen und corigirt werden". Die Tonart der Lautenfassung stimmt hier aber mit der Originaltonart überein – möglicherweise war allerdings die kammermusikalische Version mit Streichquartett transponiert. Im B-Teil dieser Arie wurden übrigens auch einige Tabulatur-Takte durchgestrichen. Der Vergleich mit dem Opernmaterial zeigt, daß der Lautenist, der die Aussetzung in Tabulatur angefertigt hat, an einer Stelle (Takt 102 bis 124) zwei Seiten, die etwa die Länge einer Seite im Klavierauszug haben, vertauscht hat. Interessant an diesem Versehen ist zum einen, daß der Aussetzung vermutlich ein Klavierauszug zugrunde lag, und zum anderen, daß der Fehler zwar bemerkt, aber nicht korrigiert wurde. Dies wirft die Frage auf, ob die Tabulatur überhaupt jemals für eine Aufführung benützt wurde. Abgesehen von *Perder L'amato* stehen also alle Arien in der Tonart der Oper.

Die Tabulatur-Aussetzungen

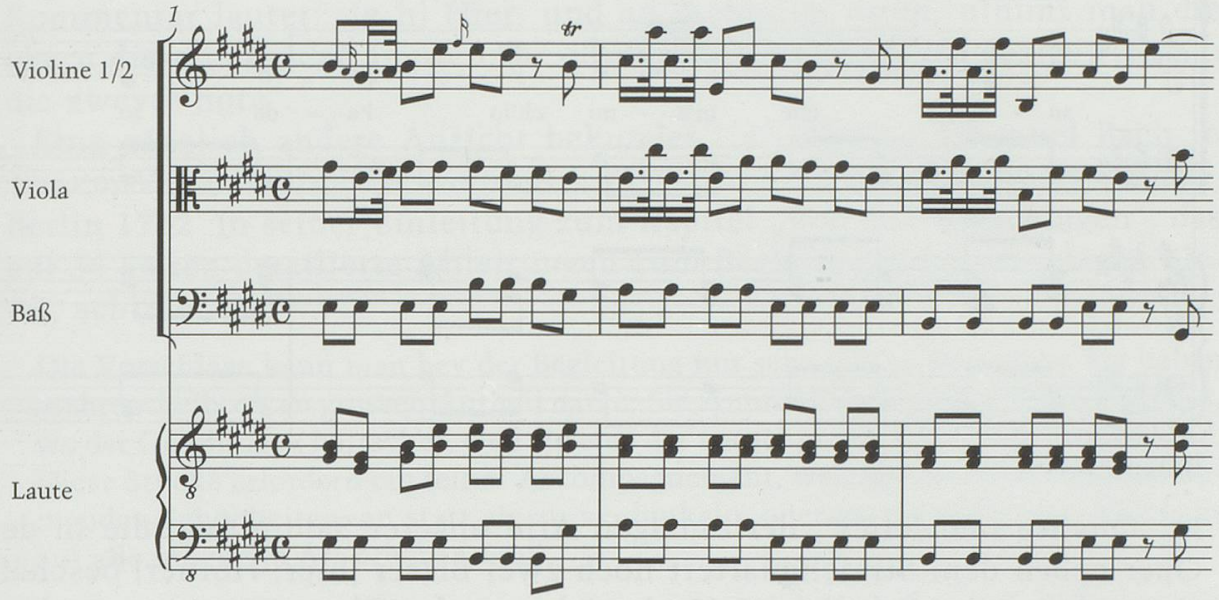
Behandlung der Continuo-Ober- und -Baßstimme

Im allgemeinen wird in den Aussetzungen die Baßstimme komplett gespielt – wenn möglich eine Oktave tiefer. Die Oberstimme des Continuoparts zeichnet recht häufig die jeweilige Melodiestimme (die Singstimme, oder auch die Violinstimme) nach. Das nachstehende Beispiel möge dies verdeutlichen. Es stammt aus der Arie „Chi vive amante" (Takt 10–14).


11
Violine 1/2
Viola
Gesang
Chi vi - ve a - man - te sai che de - li - ra,
Laute
13
sai che de - li - ra, pes - so _ si _ lag - na sem - pre _ sos - pi - ra

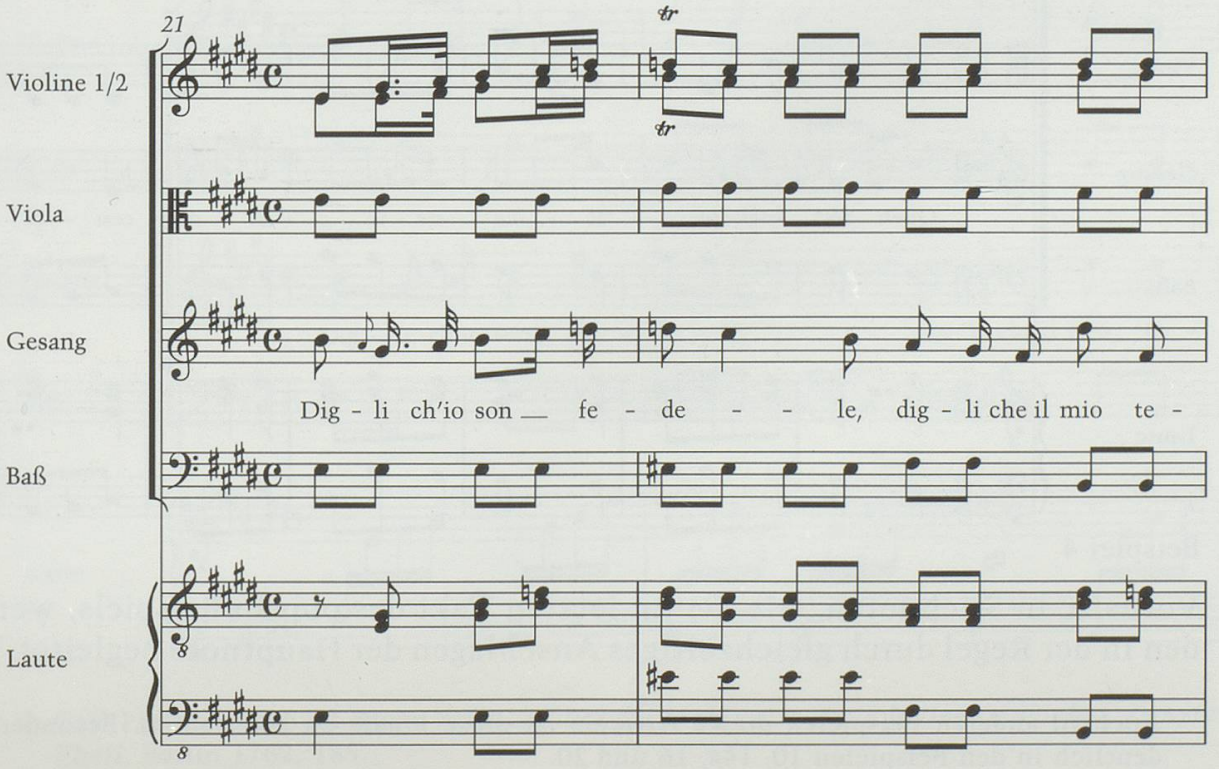
Beispiel 1
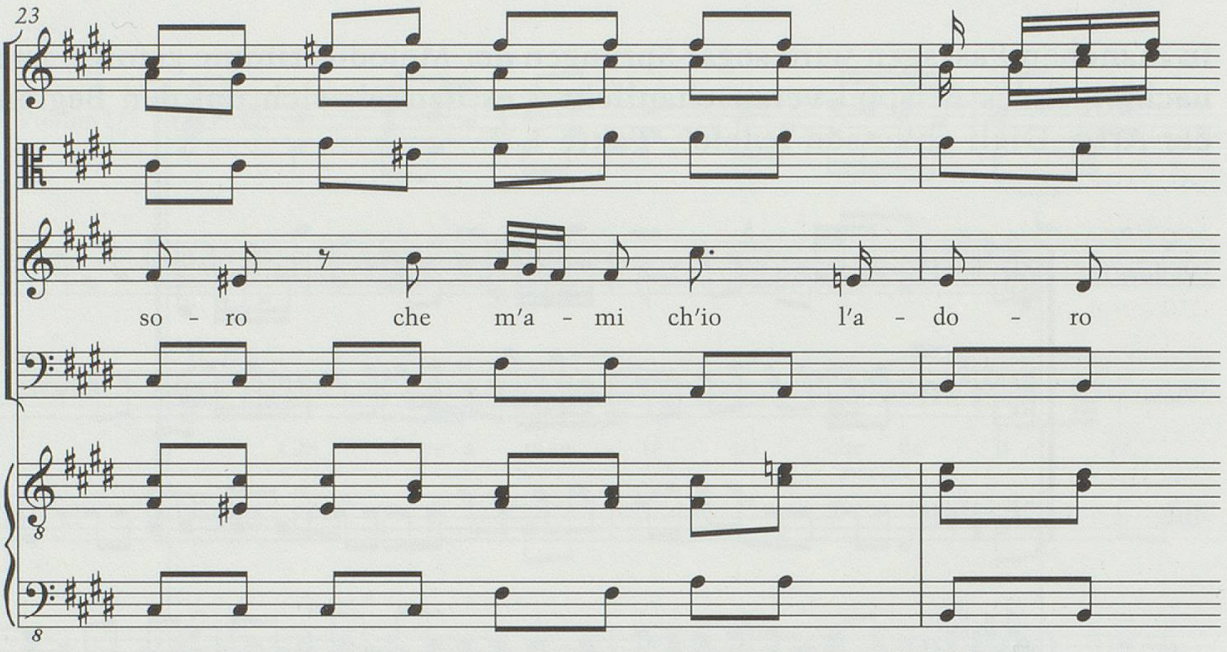
In manchen Passagen wird sogar Sprüngen der Melodiestimme gefolgt, wie nachfolgendes Beispiel veranschaulicht – es handelt sich um den Beginn der Arie „Digli ch'io son fedele", Takte 1–3.



Beispiel 2
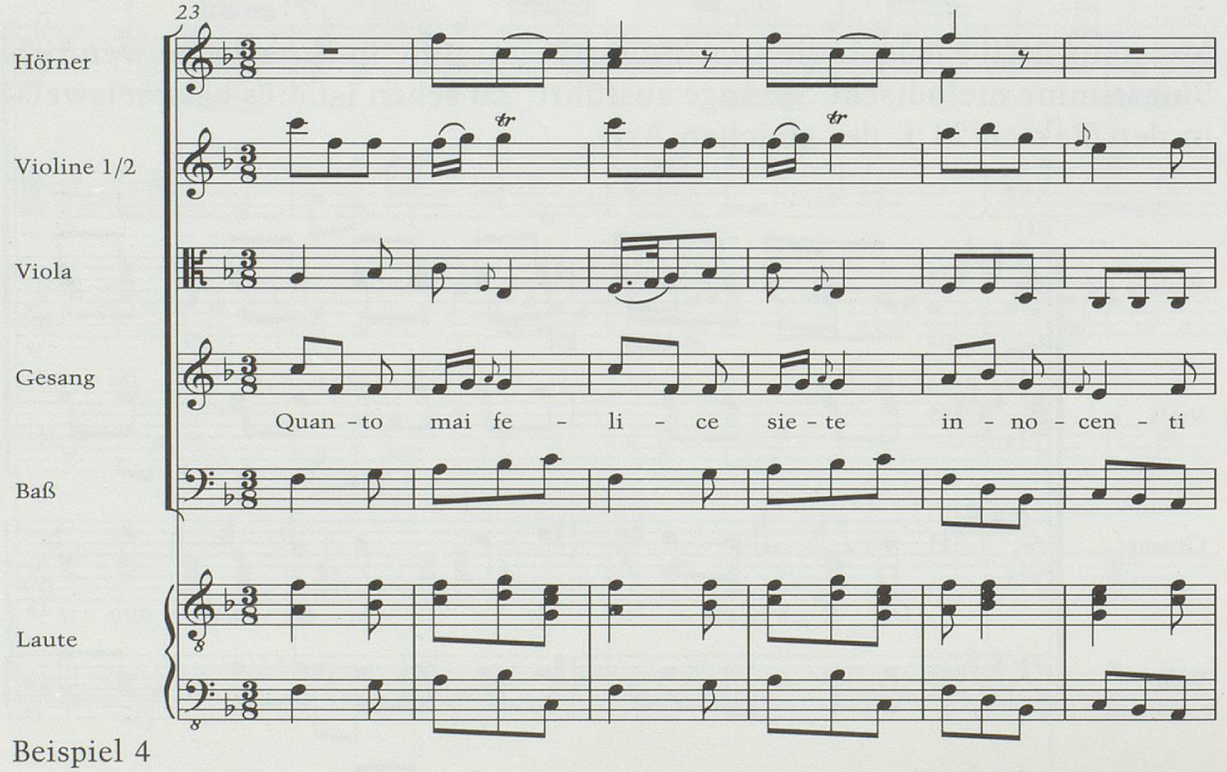
Meistens bleibt jedoch die Continuo-Oberstimme in ihrer Lage, wenn die Singstimme melodische Sprünge ausführt. Zu sehen ist dies beispielsweise in den Takten 21 f. der gleichen Arie.





Beispiel 3

In „Quanto mai felici", der einzigen Arie unserer Sammlung, die in der Oper neben dem Streichquartett noch zwei Bläser (hier: Hörner) beschäftigt, scheint das Prinzip des Nachzeichnens der Oberstimme sogar überhaupt keine Rolle zu spielen (Takte 23–28)



Beispiel 4

Vorhalte in Stichnoten, wie die im letzten Takt des obigen Beispiels, werden in der Regel durch gleichzeitiges Anschlagen der Hauptnote begleitet.[10]

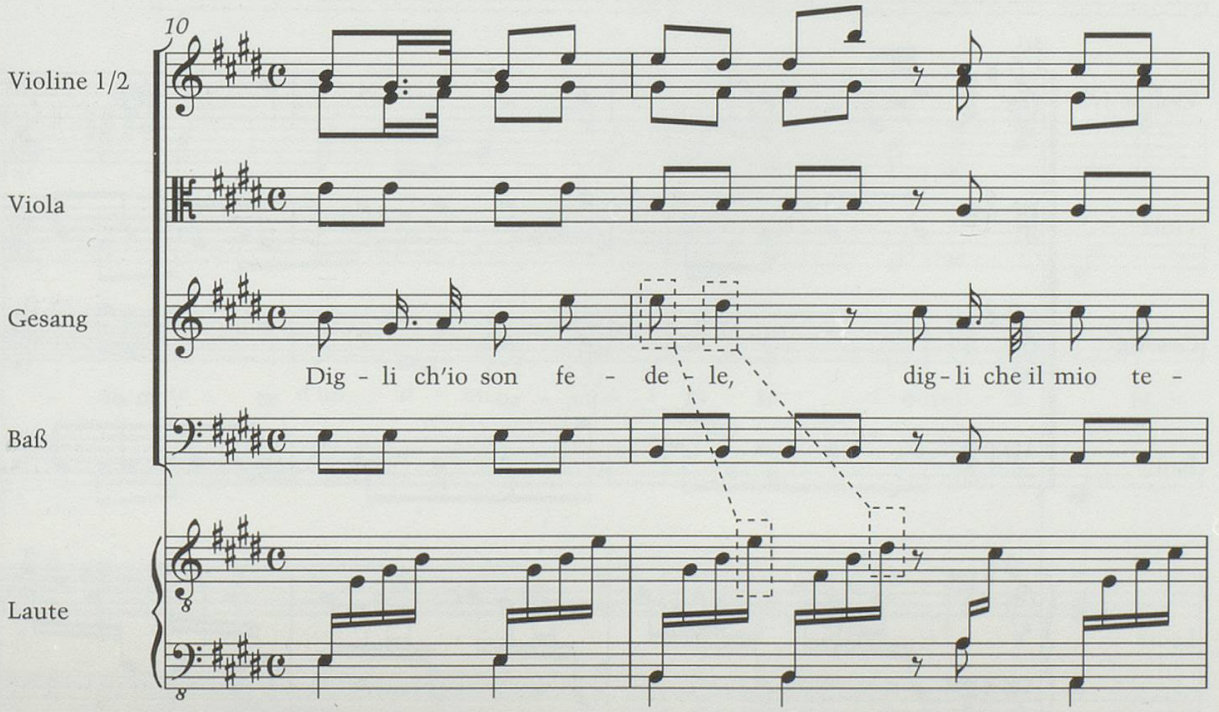
[10] Auch in anderen Beispielen dieses Artikels ist diese Praxis zu beobachten. Besonders deutlich in den Beispielen 10, 14a, 16 und 20.

Ähnliches finden wir auch im vierten Übungsstück der *Singe-, Spiel- und Generalbaß-Übungen*, Hamburg 1733/34, von Georg Philipp Telemann. Dort begleitet Telemann einige Quart- bzw. Sext-Vorhalte der Singstimme, die sogar als Viertel-Noten notiert sind, mit Grundakkorden. Sein Kommentar lautet: „(g h) Hier, und an mehreren orten, nimmt man die obern dissonierenden figuren für durchgehende, und leget das gewicht in die zweyte note".

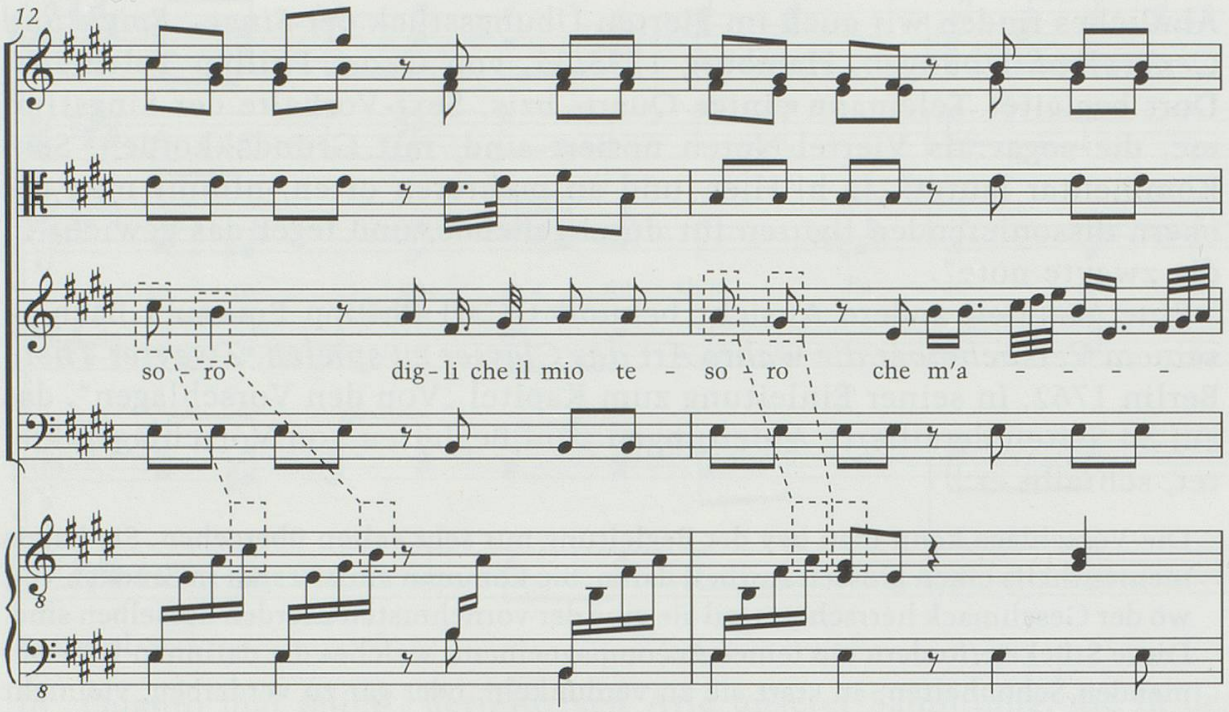
Eine gänzlich andere Ansicht bekundet Carl Philipp Emanuel Bach in seinem *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Zweyter Theil*, Berlin 1762. In seiner Einleitung zum Kapitel „Von den Vorschlägen", das auf 34 Seiten detailierte Anleitungen zum Begleiten von Vorschlägen bietet, schreibt er:[11]

> Die Vorschläge kann man bey der Begleitung nur sehr selten übergehen. Sie haben mehrentheils einen grossen Antheil daran. Sie kommen am öftesten in Stücken vor, wo der Geschmack herrschet, weil sie eine der vornehmsten Zierden desselben sind. Diese Stücke erfordern ein feines Accompagnement, welches die darinnen vorkommenden Schönheiten, an statt sie zu verdunkeln, oder gar zu verderben, vielmehr auf alle mögliche Art erheben muß.

Recht eigenwillig werden ausgeschriebene Vorhalte der Oberstimme an einigen Stellen begleitet, wo der Lautensatz aus Akkordzerlegungen besteht. Im Arpeggio erfolgen hier die Vorhaltsauflösungen nämlich sogar *nach* denen der Oberstimme. Hier zunächst ein Beispiel aus „Digli ch'io son fedele":
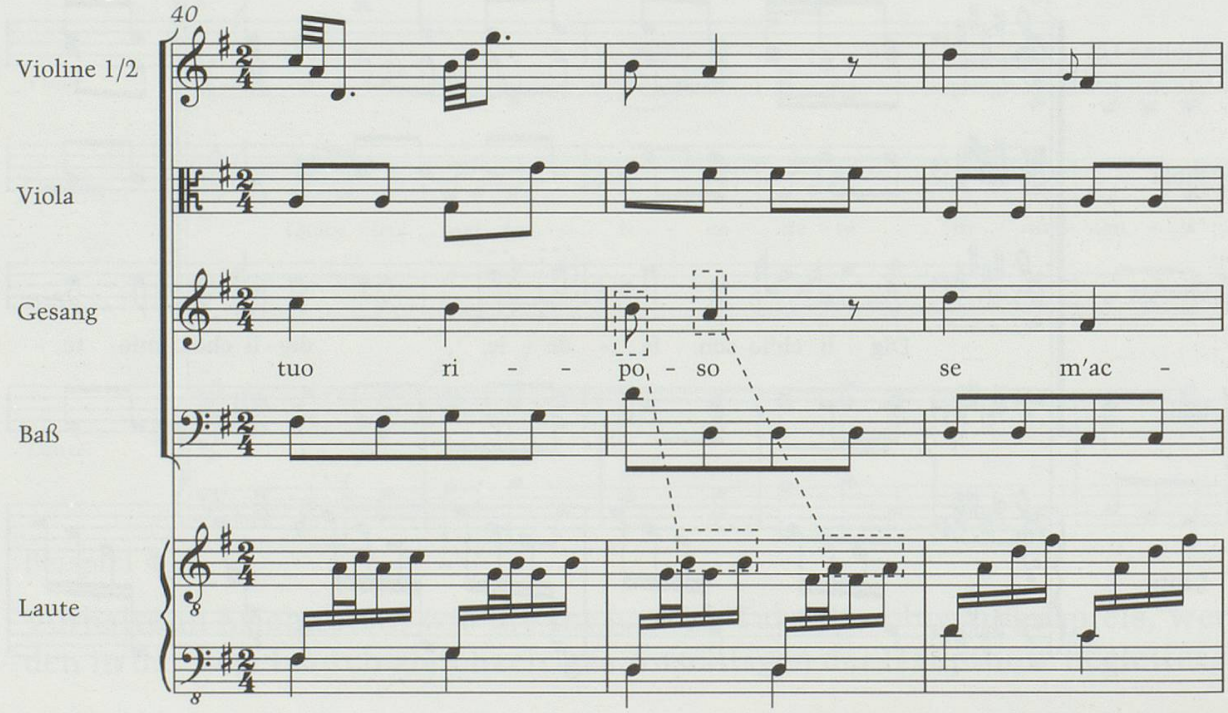


[11] Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, zweyter Theil*, Berlin 1762, 185.
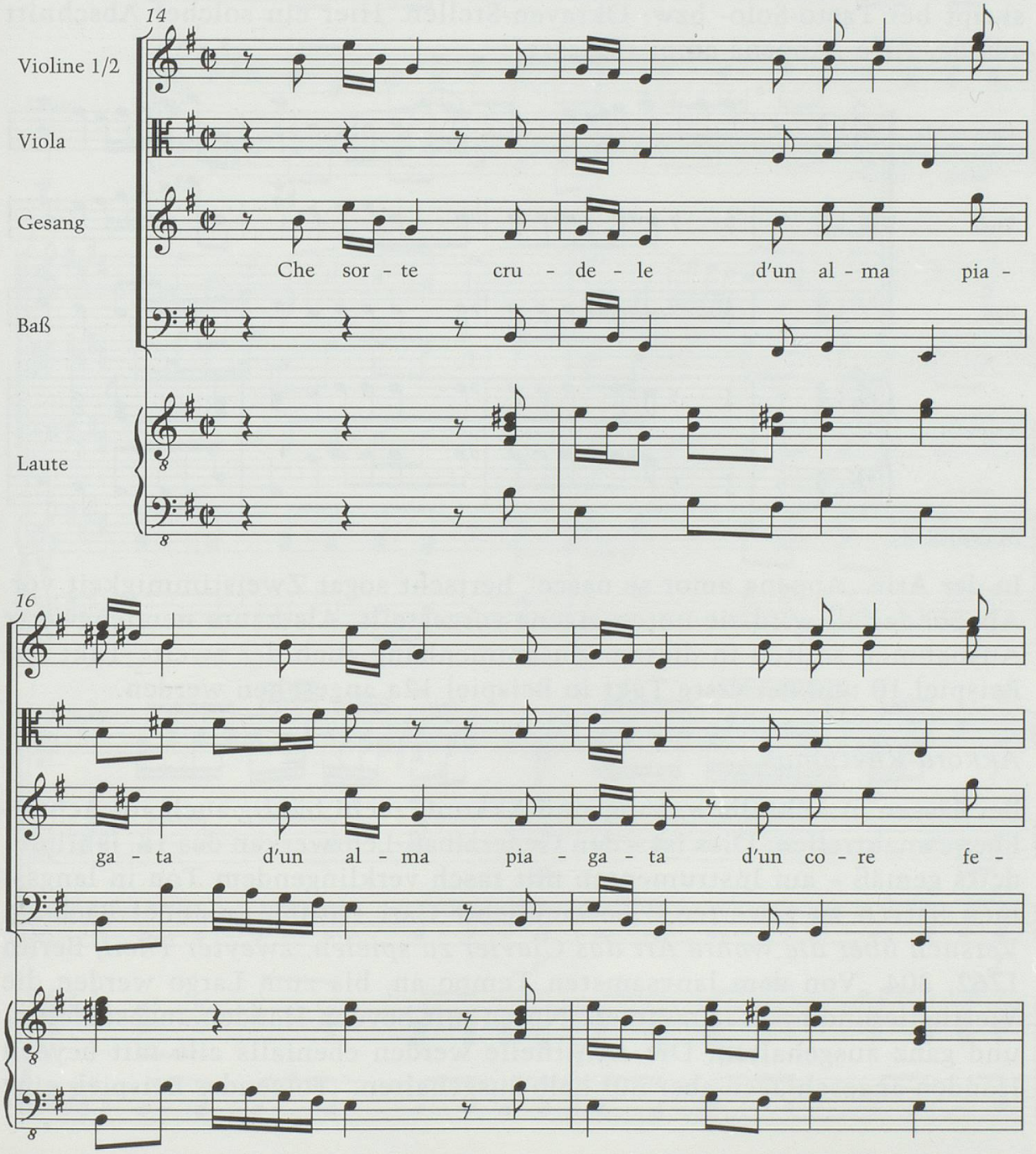


Beispiel 5

Entsprechende Stellen tauchen auch später im Stück auf. Auf dem Papier sieht diese Aussetzung zwar, dächte man schulmeisterlich, „falsch" aus, in der Praxis wirkt sie jedoch – nicht zuletzt auch, weil sie mit einiger Konsequenz im Verlauf des Stückes wieder auftaucht – sehr reizvoll. Ähnliches findet sich übrigens auch in „Se mai turbo" (Takt 41).



Beispiel 6

Bezüglich der Behandlung der Baßlinie finden wir in „Che sorte crudele“ einen recht interessanten Spezialfall. Das thematische Arpeggiomotiv des Basses erscheint hier eine Oktave höher in der Continuo-Oberstimme – zum Teil sogar mit zusätzlicher tiefer Baßnote auf der betonten Zeit, wie hier beim Einsatz der Gesangspartie (im Vorspiel erscheint dieser zusätzliche Baßton nicht). Der Grund für diese Maßnahme ist wohl darin zu sehen, daß sich unter Beibehaltung der Originallage des Basses ein allzu schwerfälliger Lautensatz ergeben hätte. Um den Baß wieder in die richtige Lage zu bringen, wird hier die folgende Synkope ausgefüllt.
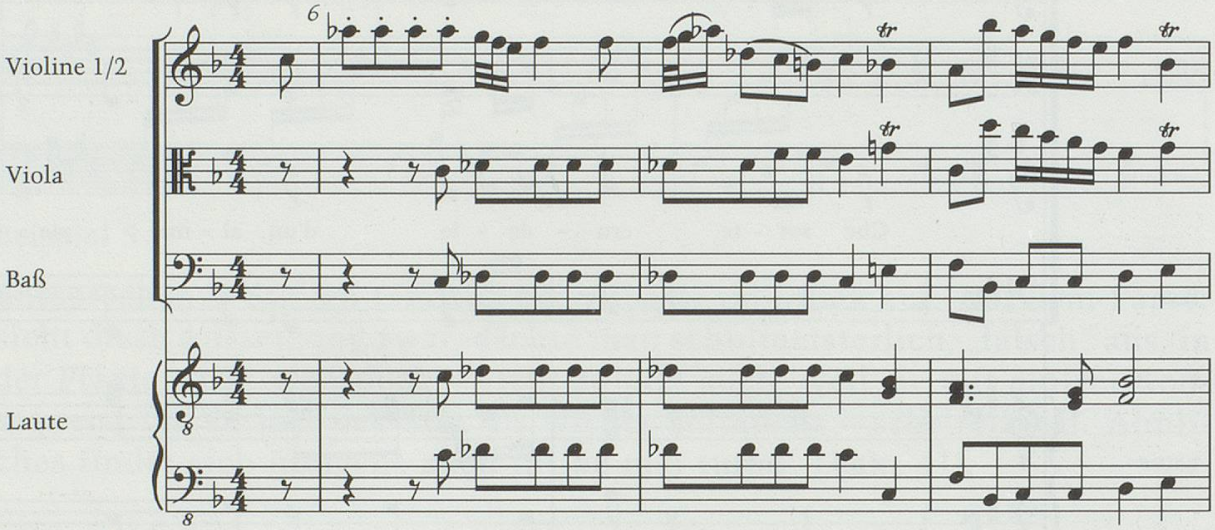


Beispiel 7

Anzahl der Stimmen in der Aussetzung

Die Continuo-Aussetzungen sind meist drei-, oft auch vierstimmig. Die Stimmführung ist allerdings, auch bezüglich der Anzahl der Stimmen, nur abschnittweise konsequent. Wichtiger als die von Tasteninstrument-Aussetzungen gewohnte Logik scheint hier wohl eine relativ bequeme, auf der Laute gut klingende Realisation des Generalbasses zu sein. Wie dies praktisch aussieht, ist in nahezu allen beigefügten Beispielen zu sehen.

Nur äußerst selten ist die Aussetzung auf Zweistimmigkeit reduziert. Solchen Realisierungen begegnen wir im vorliegenden Tabulatur-Manuskript bei Tasto-Solo- bzw. Oktaven-Stellen. Hier ein solcher Abschnitt aus der Arie „Appena amor se nasce“:



Beispiel 8

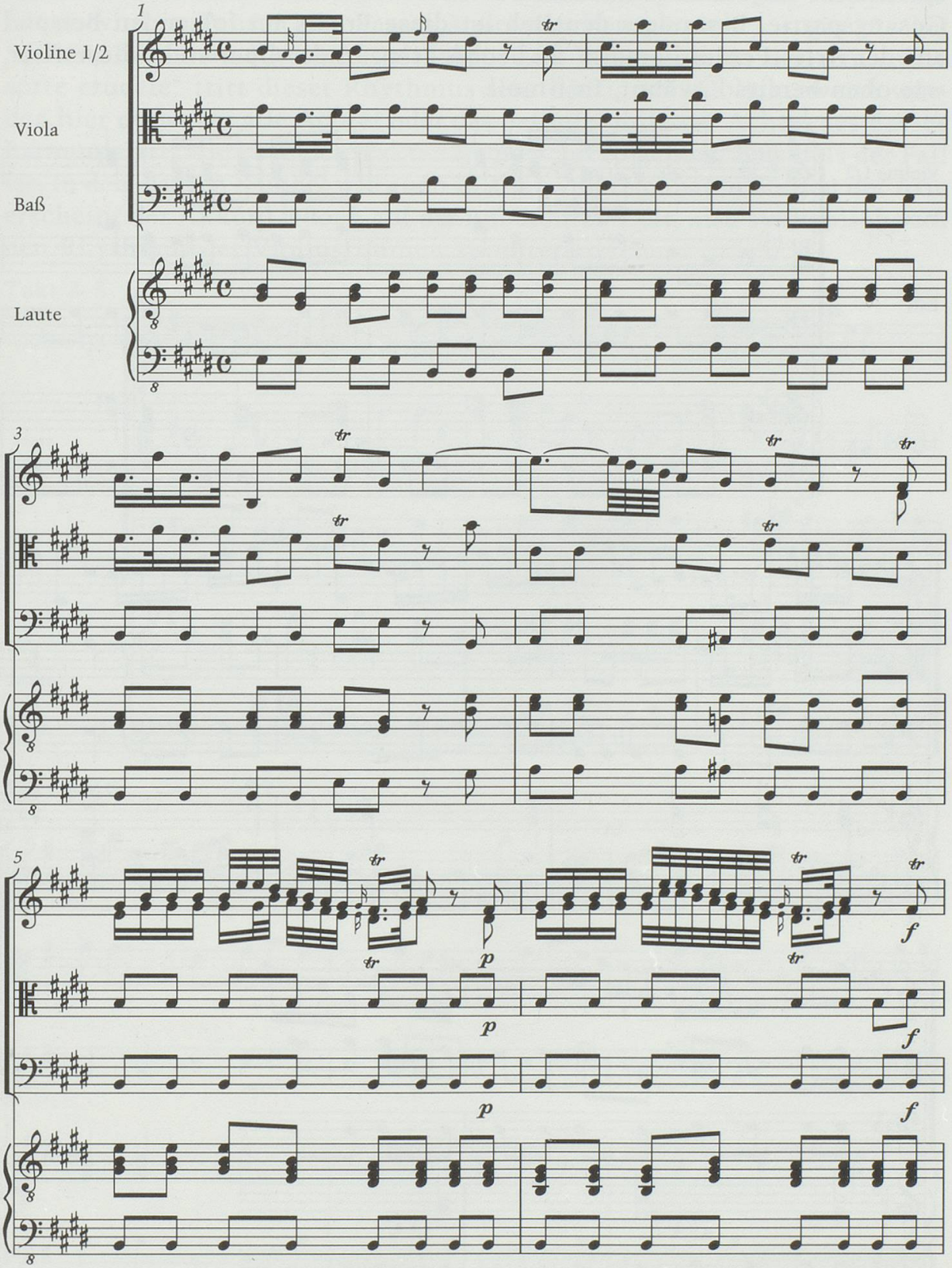
In der Arie „Appena amor se nasce“ herrscht sogar Zweistimmigkeit vor. Als Sonderfall wird sie unten eigens vorgestellt. Als kaum nennenswerte Ausnahmen sollten in diesem Zusammenhang auch der zweite Takt aus Beispiel 10 und der erste Takt in Beispiel 12a angesehen werden.

Akkord-Rhythmus

Bei Bässen in Achtelbewegung sind Akkorde recht häufig auch auf Achtel-Ebene anzutreffen. Dies ist – den Generalbaß-Lehrwerken des 18. Jahrhunderts gemäß – auf Instrumenten mit rasch verklingendem Ton in langsamen Sätzen zu erwarten.[12] So empfiehlt Carl Philipp Emanuel Bach im *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, zweyter Theil*, Berlin 1762, 304 „Von dem langsamsten Tempo an, bis zum Largo werden die Viertheile und noch langsamere Noten mit beyden Händen angeschlagen, und ganz ausgehalten. Die Achttheile werden ebenfalls alle mit beyden Händen angeschlagen aber nur halb ausgehalten.“ Folgendes Beispiel, eine

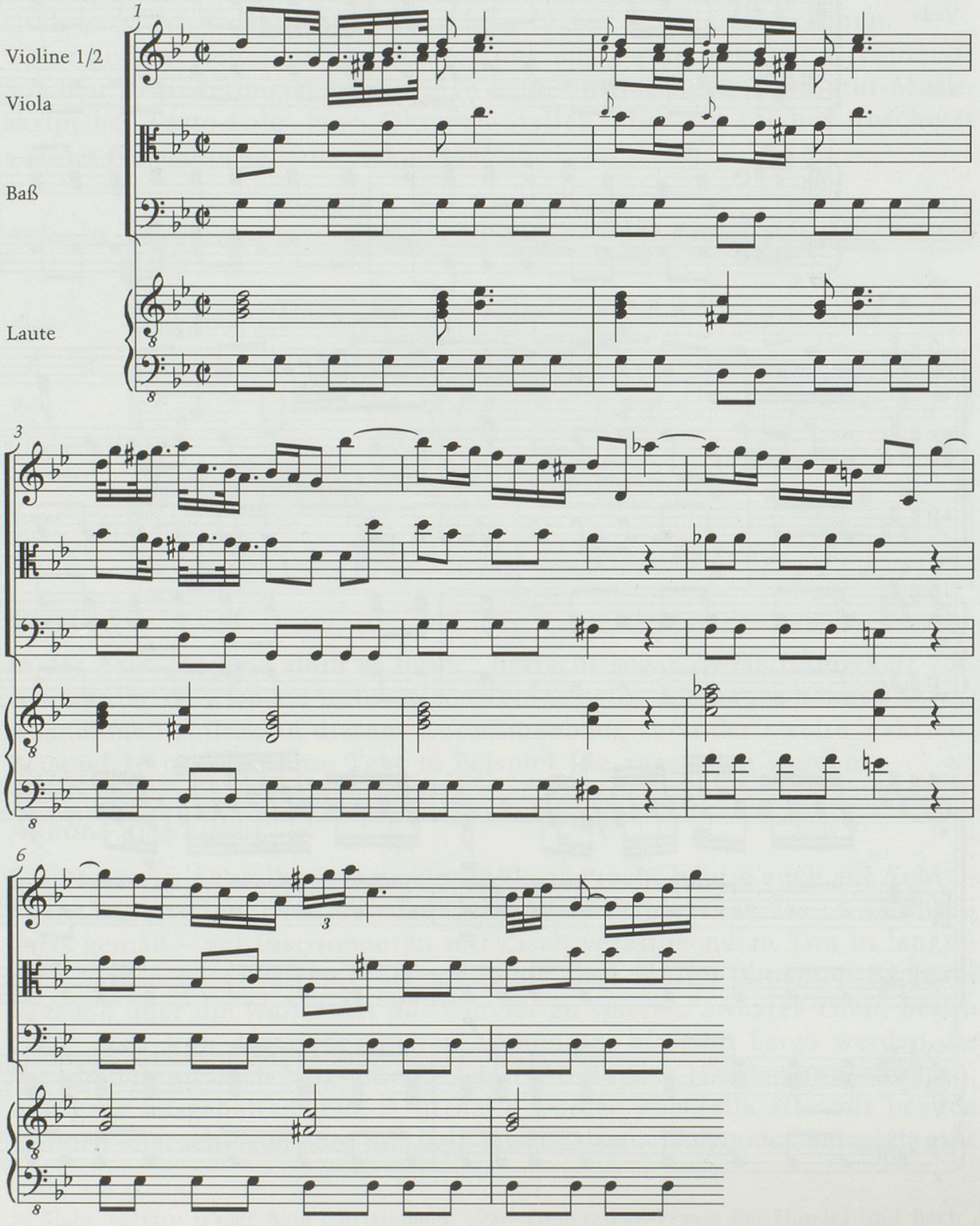
[12] Siehe hierzu: Jesper Bøje Christensen, „Zur Generalbaß-Praxis bei Händel und Bach“, *BJbHM* 9 (1985).

Passage aus der Arie „Digli chío son fedele“, (Adagio), gehört zu dieser Kategorie:



Beispiel 9

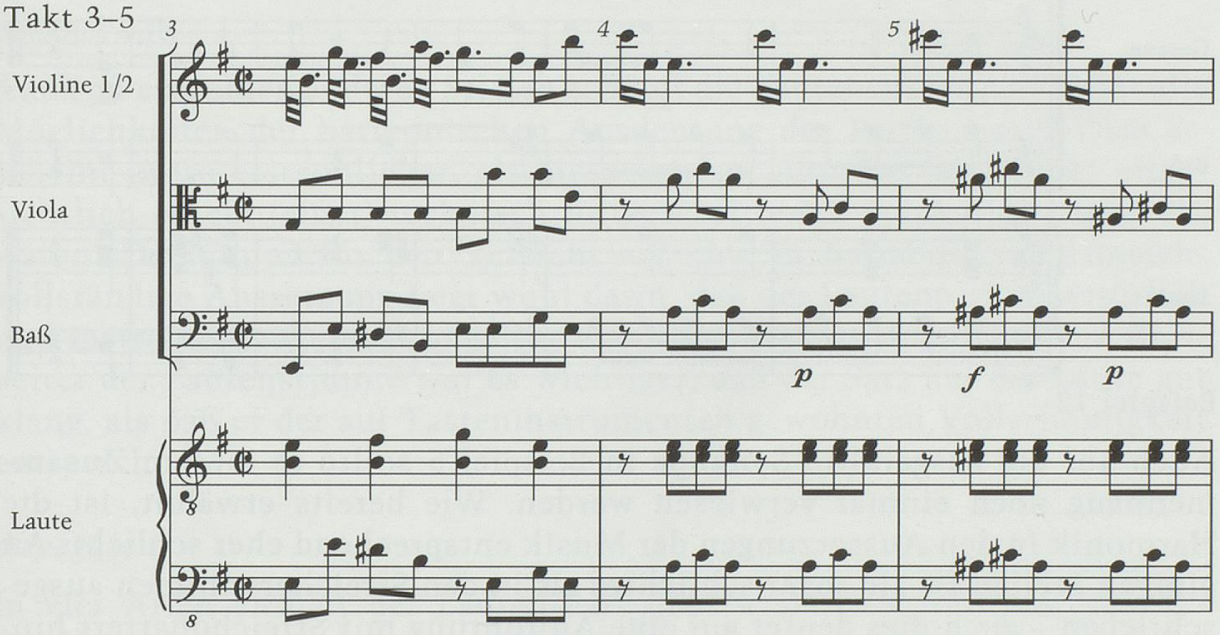
In schnelleren Sätzen stehen Akkorde erwartungsgemäß auch nur auf den betonten Taktzeiten. Relativ häufig – jedoch keinesfalls regelmäßig – entspricht der Rhythmus der Akkorde dem der Violinstimmen oder dem der Gesangspartie. Besonders deutlich ist diese Praxis im folgenden Beispiel aus der Arie „Perder l'amato" zu beobachten. In der Oper steht diese Arie, wie oben bereits erwähnt, in f-moll.



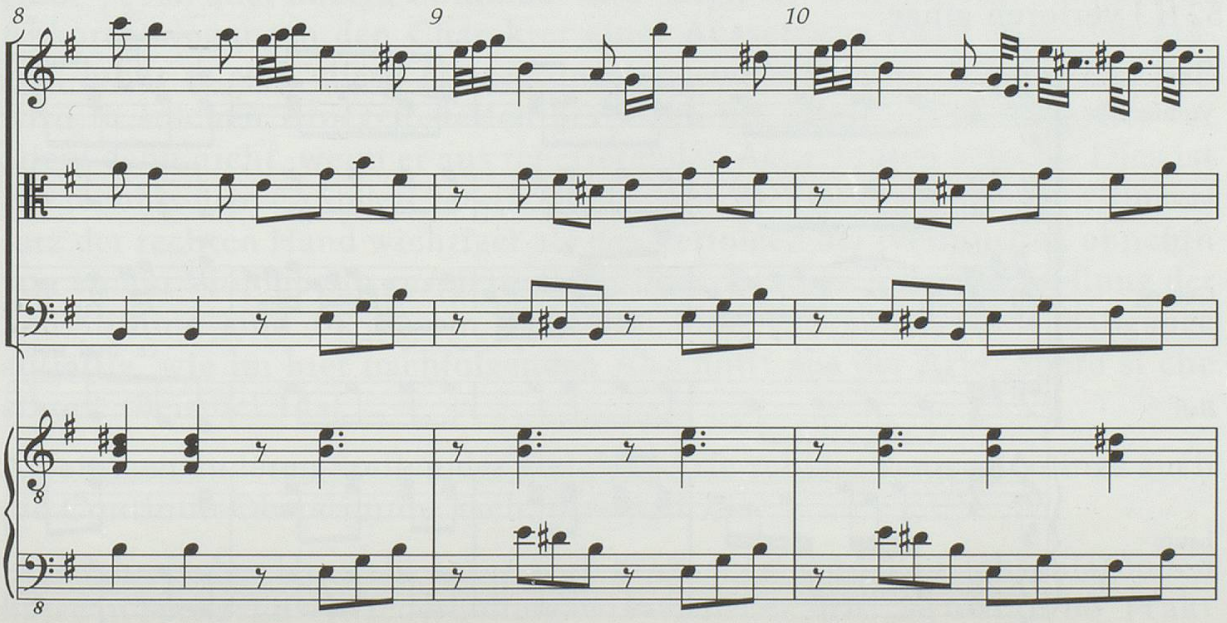
Beispiel 10

Die Aussetzung dieser Arie stellt übrigens den „dünnsten" Satz der Sammlung dar. Wir sehen hier auch, daß in der Viertel-Pause des Basses (Takt 4/5) trotz des Harmoniewechsels kein neuer Akkord angeschlagen wird. Überhaupt wird in Pausen des Basses äußerst selten gespielt – sogar nie bei Stellen, die einen Rhythmus der Art 𝄾♪♪♪ aufweisen. In der Arie „Che sorte crudele" tritt dieser Rhythmus sehr häufig auf. Üblicherweise würden hier entweder alle Achtel oder das betonte, mittlere Achtel des Basses harmonisiert, wie es in den Takten 3 und 4 des folgenden Beispiels der Fall ist. In den Takten 8 und 9 wie auch in allen vergleichbaren Stellen der Arie erscheint der Akkord jedoch auf der unbetonten Zeit, also synkopisch, um den Rhythmus der Violinstimmen zu unterstreichen.

Takt 3–5
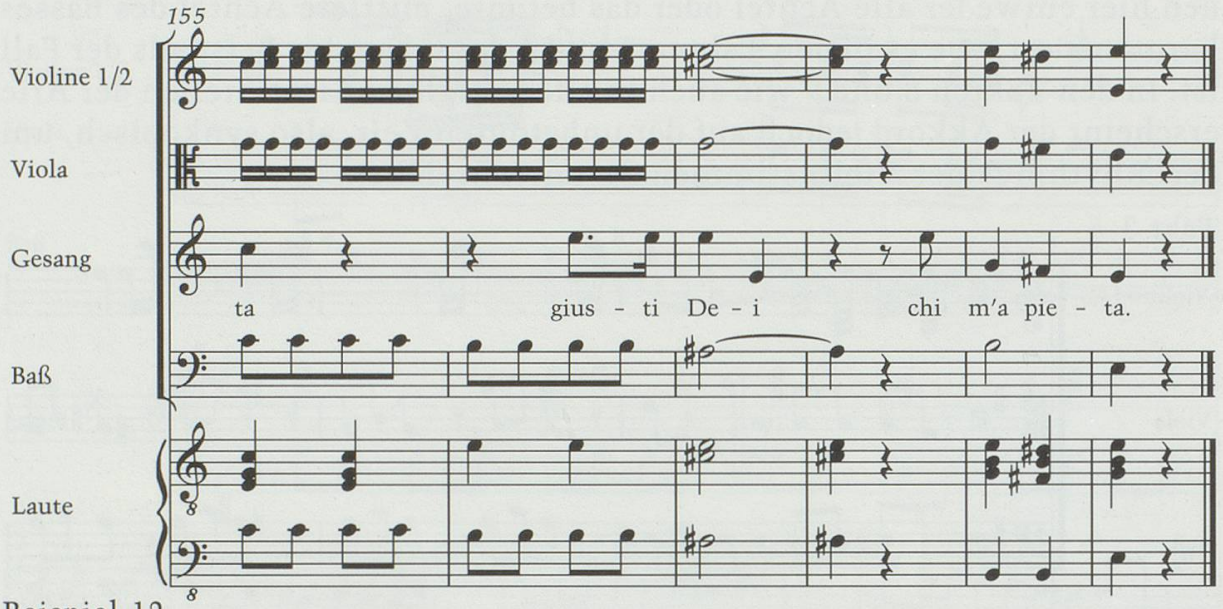


Takt 8–10



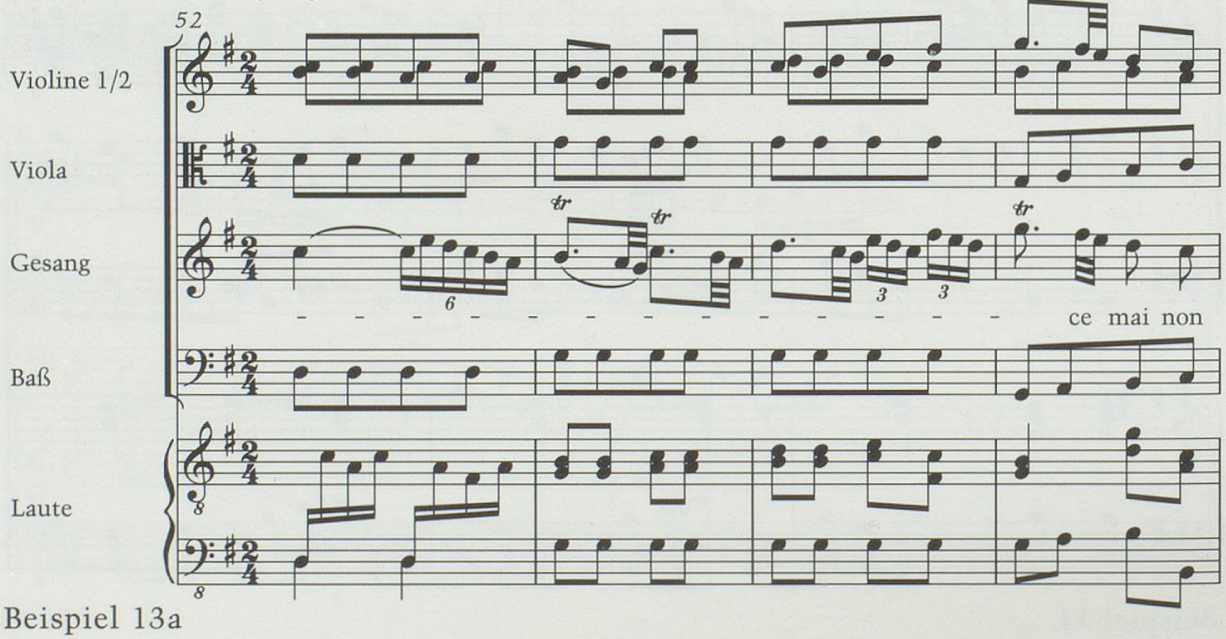
Beispiel 11

Lange Baßnoten werden gelegentlich unterteilt. Dies geschieht überraschenderweise jedoch nur äußerst selten, obwohl diese Praxis in Lautenintavolierungen aller Epochen recht häufig anzutreffen ist. Solch einen Fall finden wir in der Arie „Son qual misera Colomba“ im Takt 158. Gerade an dieser Stelle würde man ein nochmaliges Anschlagen des Akkordes eigentlich nicht erwarten (siehe Beisp. 10):



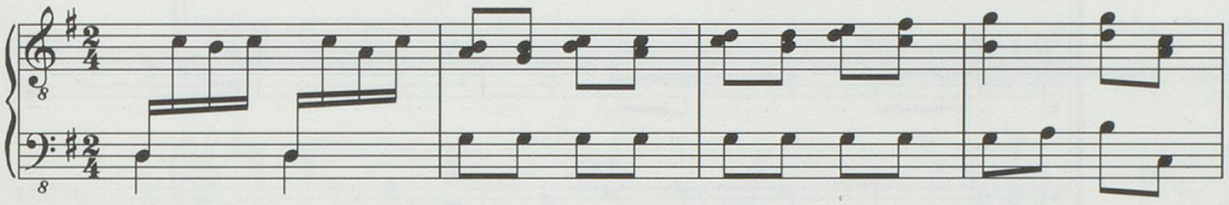
Beispiel 12

Auch auf die ausgefüllte Synkope in Beispiel 5 sollte in diesem Zusammenhang noch einmal verwiesen werden. Wie bereits erwähnt, ist die Harmonik in den Aussetzungen der Musik entsprechend eher schlicht. An einigen Stellen ist sie sogar schlichter als in den Streicherstimmen ausgeschrieben – auch dies deutet auf eine Aufführung mit Streichquartett hin, da sonst der Reiz von Stellen wie der aus der Arie „Se mai turbo“ (Takt 52 ff.) verloren ginge:



Beispiel 13a

Diese Stelle wäre auch problemlos unter Einbeziehung der Vorhalte in den Streicherstimmen realisierbar gewesen, und zwar ohne das durchschnittliche technische Niveau der Aussetzungen des Manuskripts nennenswert zu erhöhen, nämlich z.B. so:



Beispiel 13b

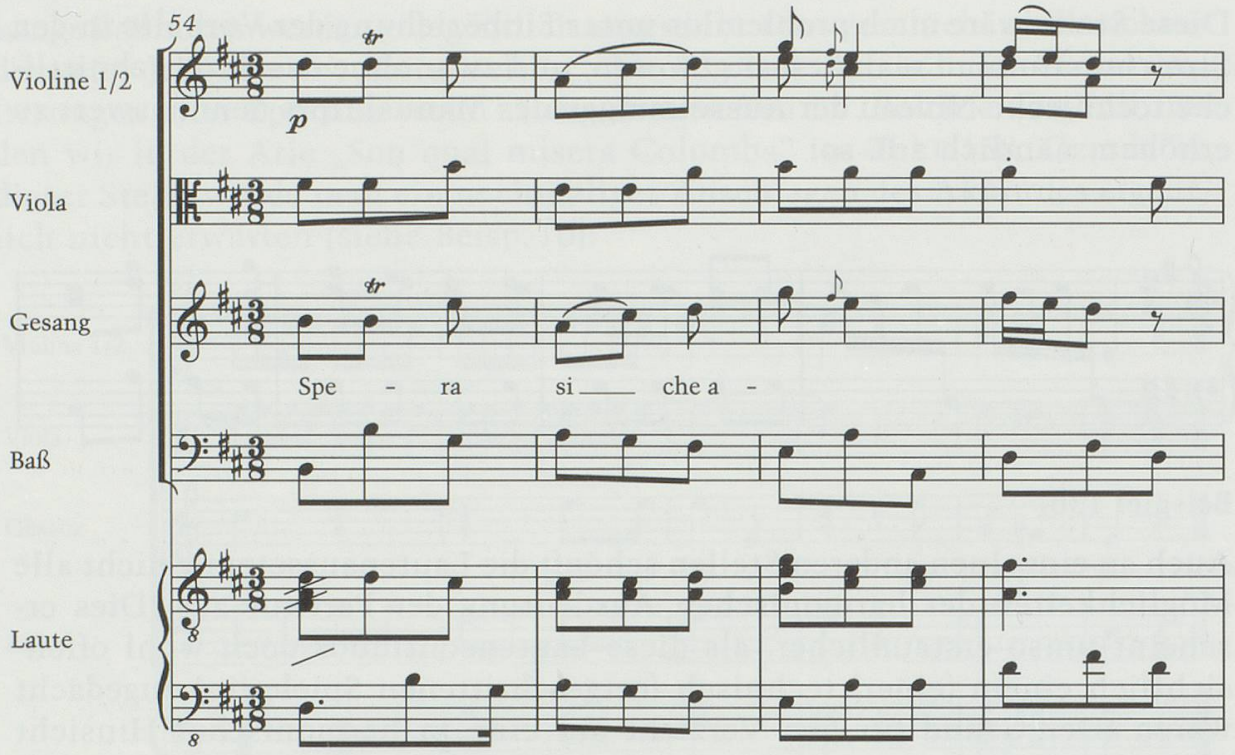
Auch an einzelnen anderen Stellen schöpft die Lautenaussetzung nicht alle Möglichkeiten der harmonischen Ausdeutung der Partitur aus. Dies erscheint umso erstaunlicher, als diese Lautencontinuos doch wohl offensichtlich einem (einer) technisch fortgeschrittenen Spieler(in) zugedacht waren. Der Grund für den Verzicht auf eine in harmonischer Hinsicht vollständige Aussetzung liegt wohl darin, daß der Lautenpart so natürlich und instrumentengerecht angelegt werden sollte wie möglich. Dem Bearbeiter der Lautenstimme war es wichtiger, daß der Satz auf der Laute gut klang, als daß er der auf Tasteninstrumenten gewohnten Vollstimmigkeit entsprach.

Arpeggien
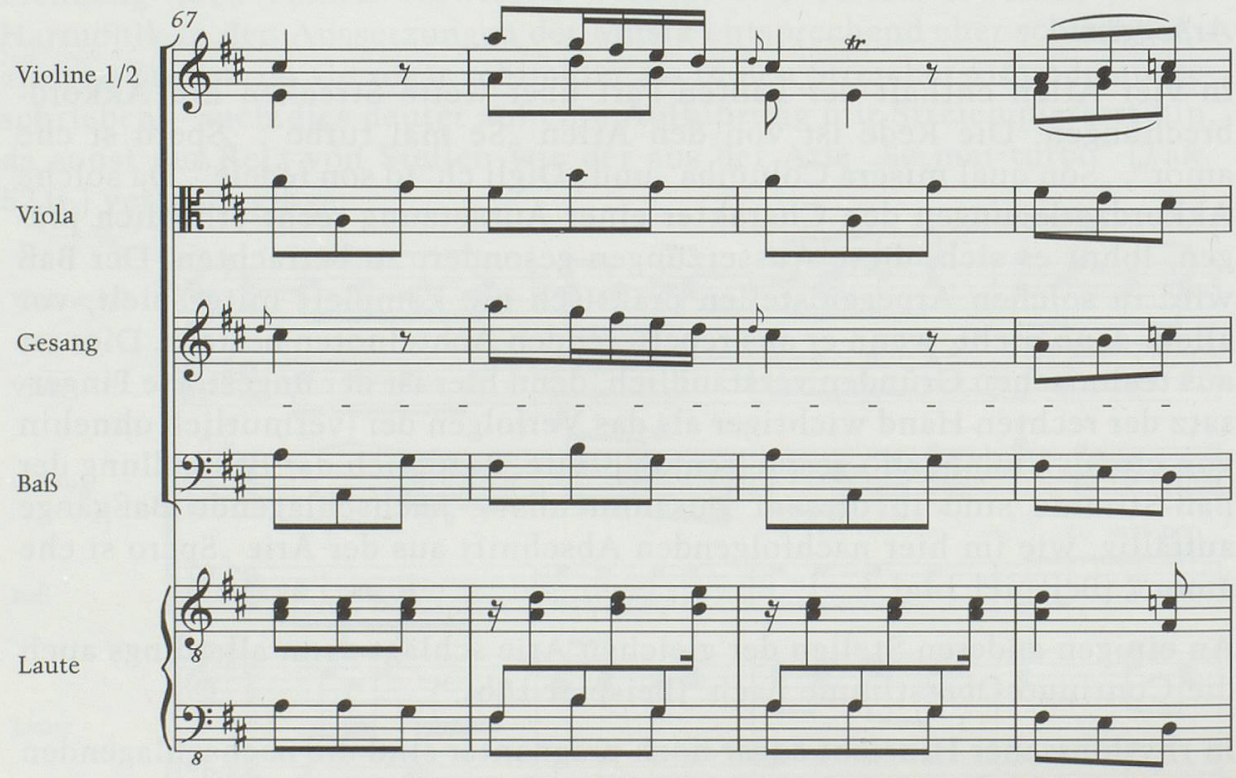
In vier Arien enthält der Lauten-Part über weite Strecken hin Akkordbrechungen. Die Rede ist von den Arien „Se mai turbo", „Spero si che amor", „Son qual misera Columba" und „Digli ch' io son fedele". Da solche Akkordzerlegungen den Charakter einer Aussetzung recht erheblich prägen, lohnt es sich, diese Aussetzungen gesondert zu betrachten. Der Baß wird in solchen Arpeggiostellen praktisch nie komplett mitgespielt, vor allem dann nicht, wenn er aus repetierenden Achtelnoten besteht. Dies ist aus technischen Gründen verständlich, denn hier ist der ungestörte Fingersatz der rechten Hand wichtiger als das Verfolgen der (vermutlich ohnehin von einem Violoncello gespielten) Baßlinie. Bezüglich der Behandlung der Baß-Stimme sind in diesem Zusammenhang nachschlagende Baßgänge auffällig, wie im hier nachfolgenden Abschnitt aus der Arie „Spero si che amor." (Beispiel 14a)

An einigen anderen Stellen der gleichen Arie schlägt dann allerdings auch die Continuo-Oberstimme nach. (Beispiel 14b)

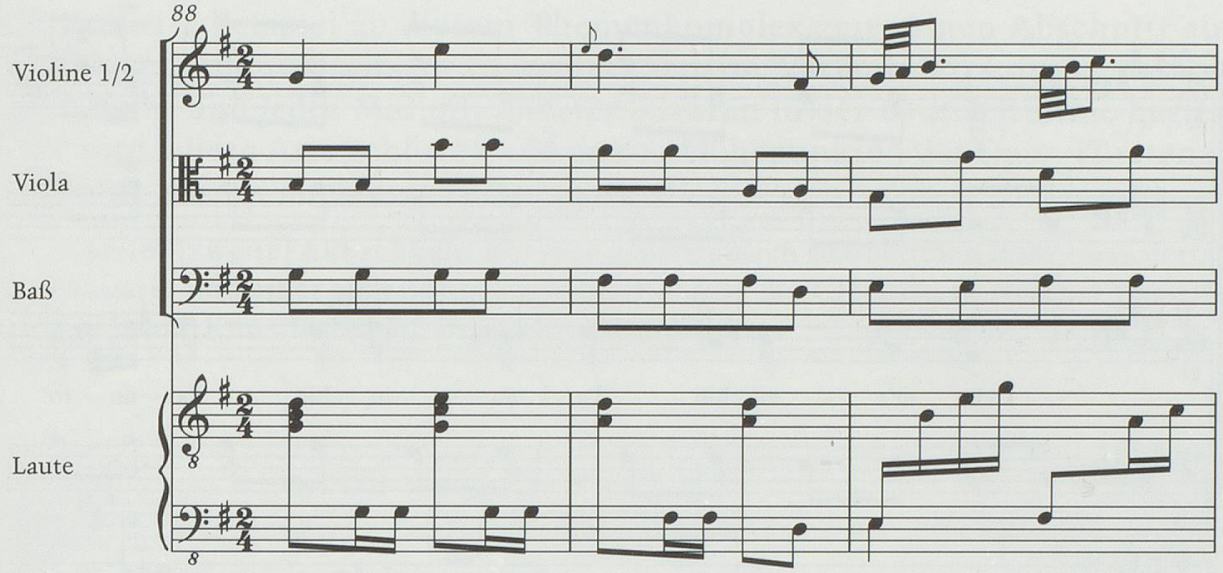
In rhythmischer Hinsicht sogar noch prägnanter sind die nachschlagenden Bässe in Sechzehntelwiederholung, wie sie in der Arie „Se mai turbo" (Takt 88f.) vorkommen. (Beispiel 15)



Beispiel 14a

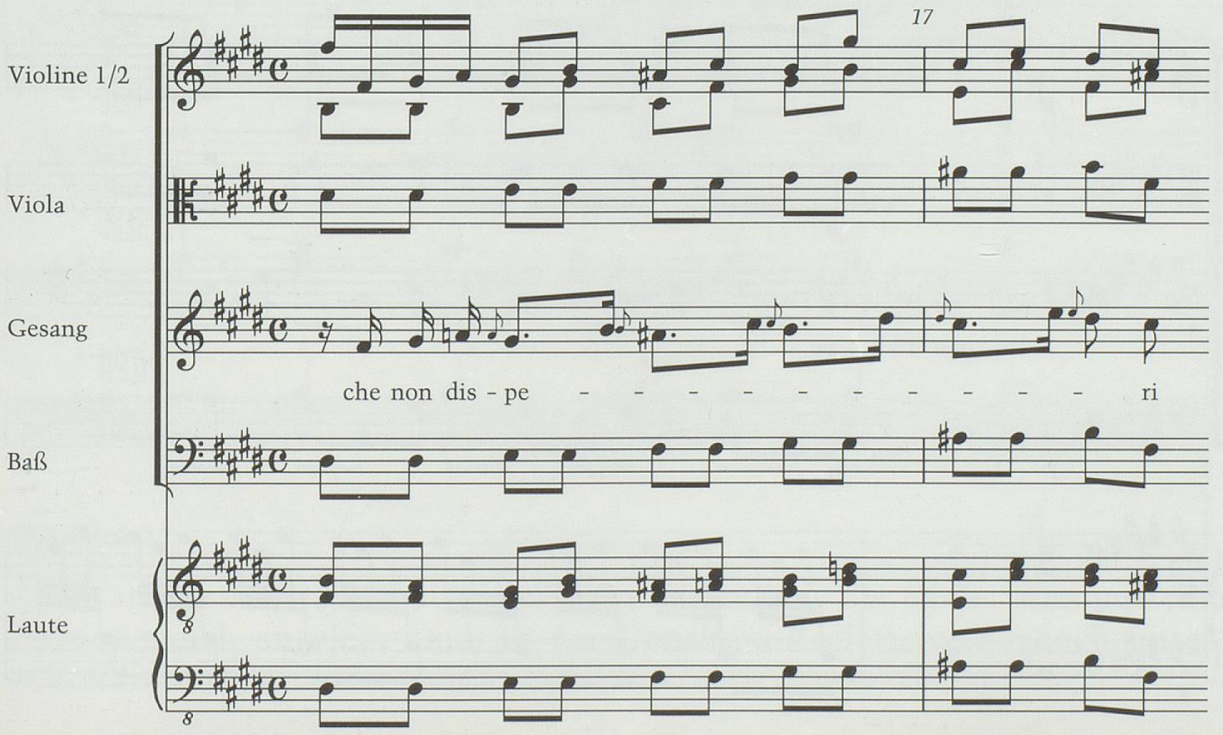


Beispiel 14b

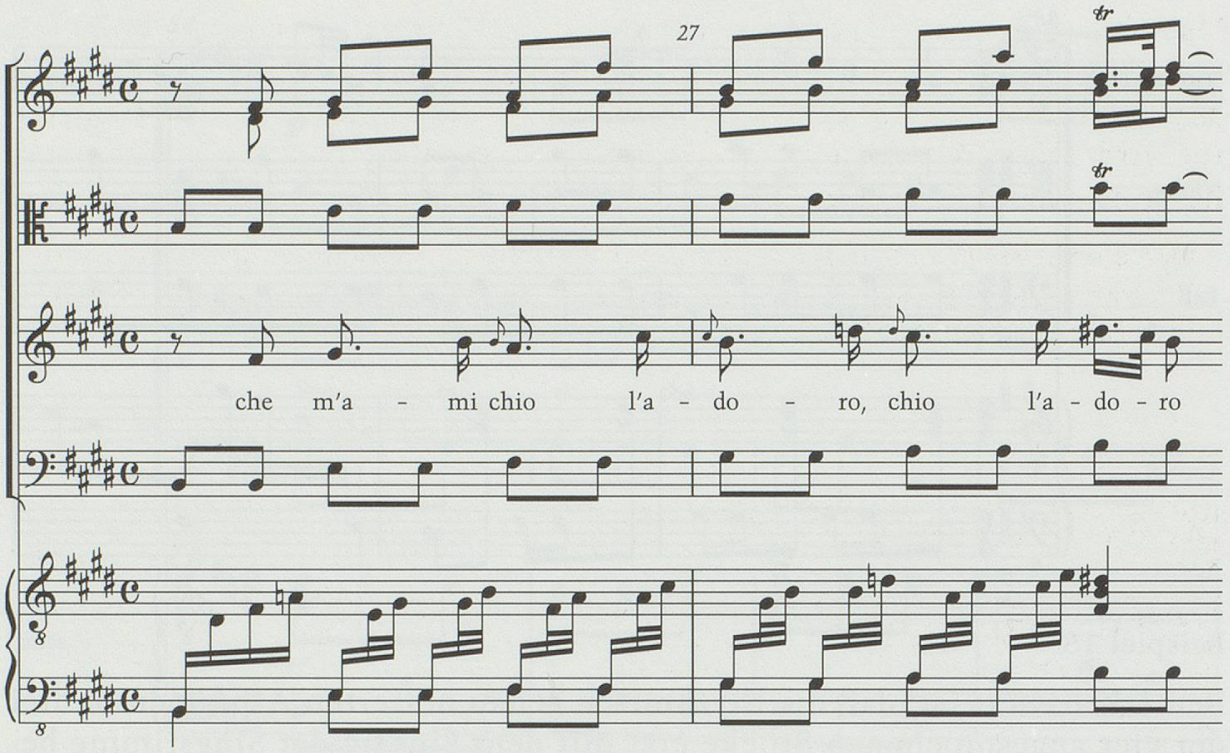


Beispiel 15

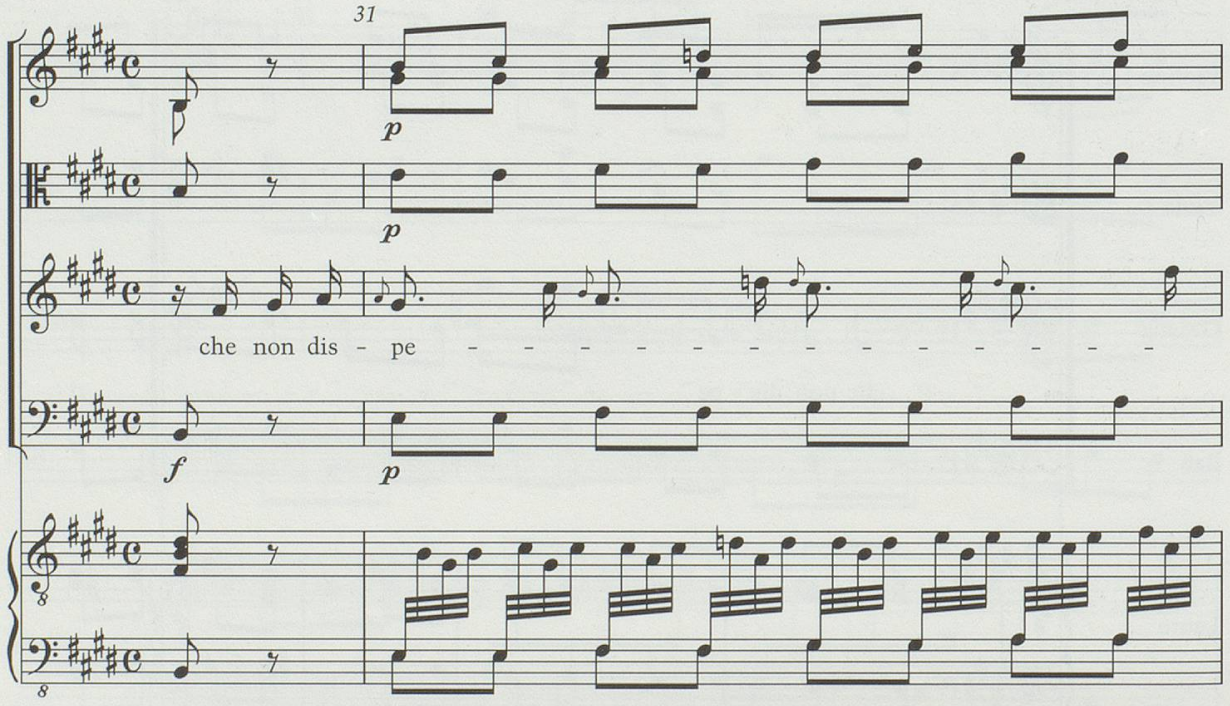
Bemerkenswert ist, daß die rhythmisch genau notierten Arpeggien in drei der vier angesprochenen Stücke erst mit dem Einsatz der Singstimme beginnen. Das vorherrschende Prinzip dieser arpeggierenden Lautenaussetzungen scheint das der Variation zu sein, da häufig gleiche oder analoge Stellen verschieden ausgesetzt sind. Die folgenden Beispiele sollen dies verdeutlichen: Das erste stammt aus der Arie „Digli chío son fedele".



Beispiel 16a
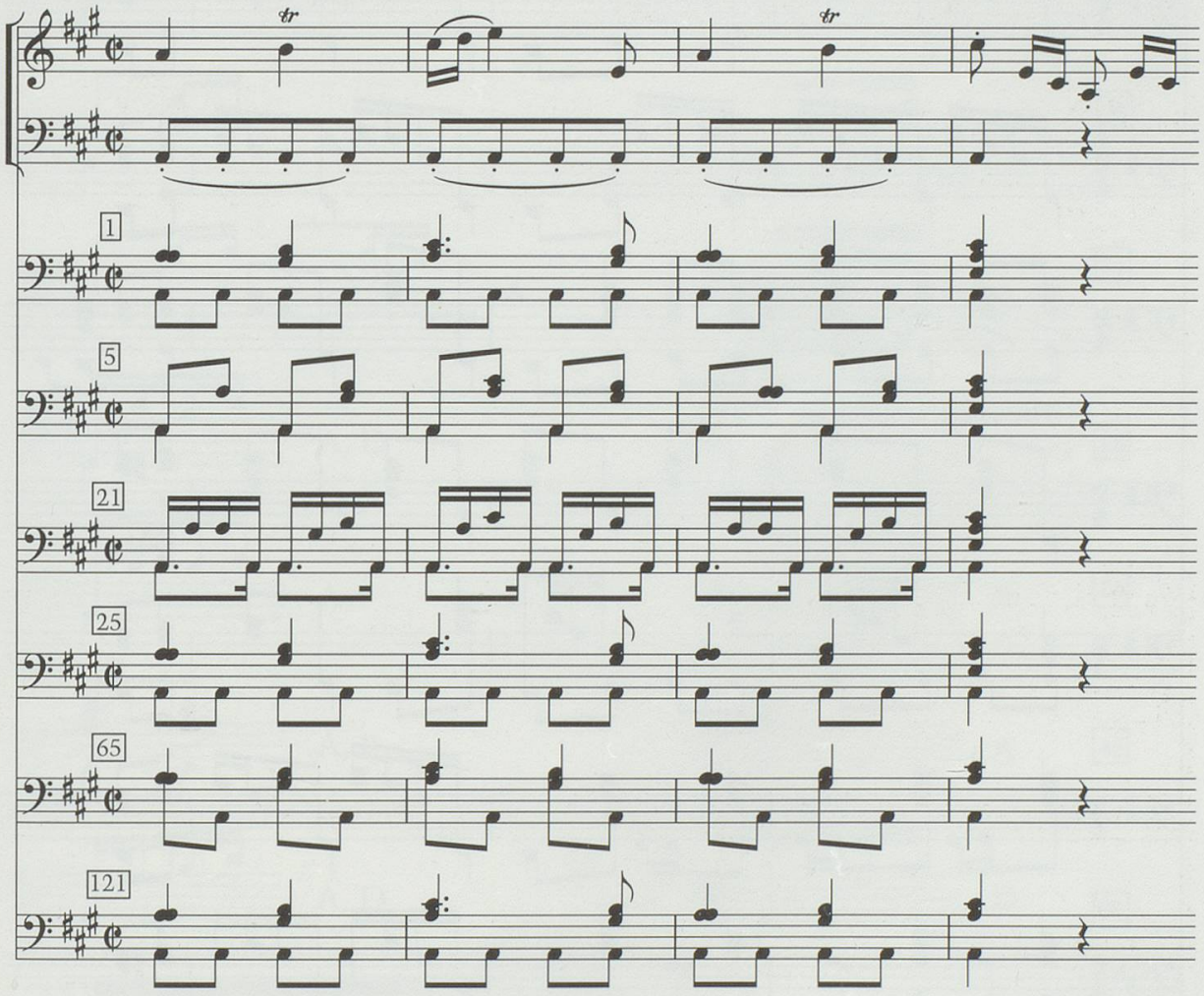


Beispiel 16b



Beispiel 16c

Das zweite Beispiel zu diesem Themenkomplex zeigt einen Abschnitt aus der Arie „Son qual misera Colomba", der im Verlauf der Arie wiederholt auftaucht und jedes Mal mit anderen Figuren in der Lautenstimme begleitet wird. Diese Arie gehörte wohl zu den Höhepunkten der Oper. Fürstenau hebt sie darum auch eigens hervor.[13]
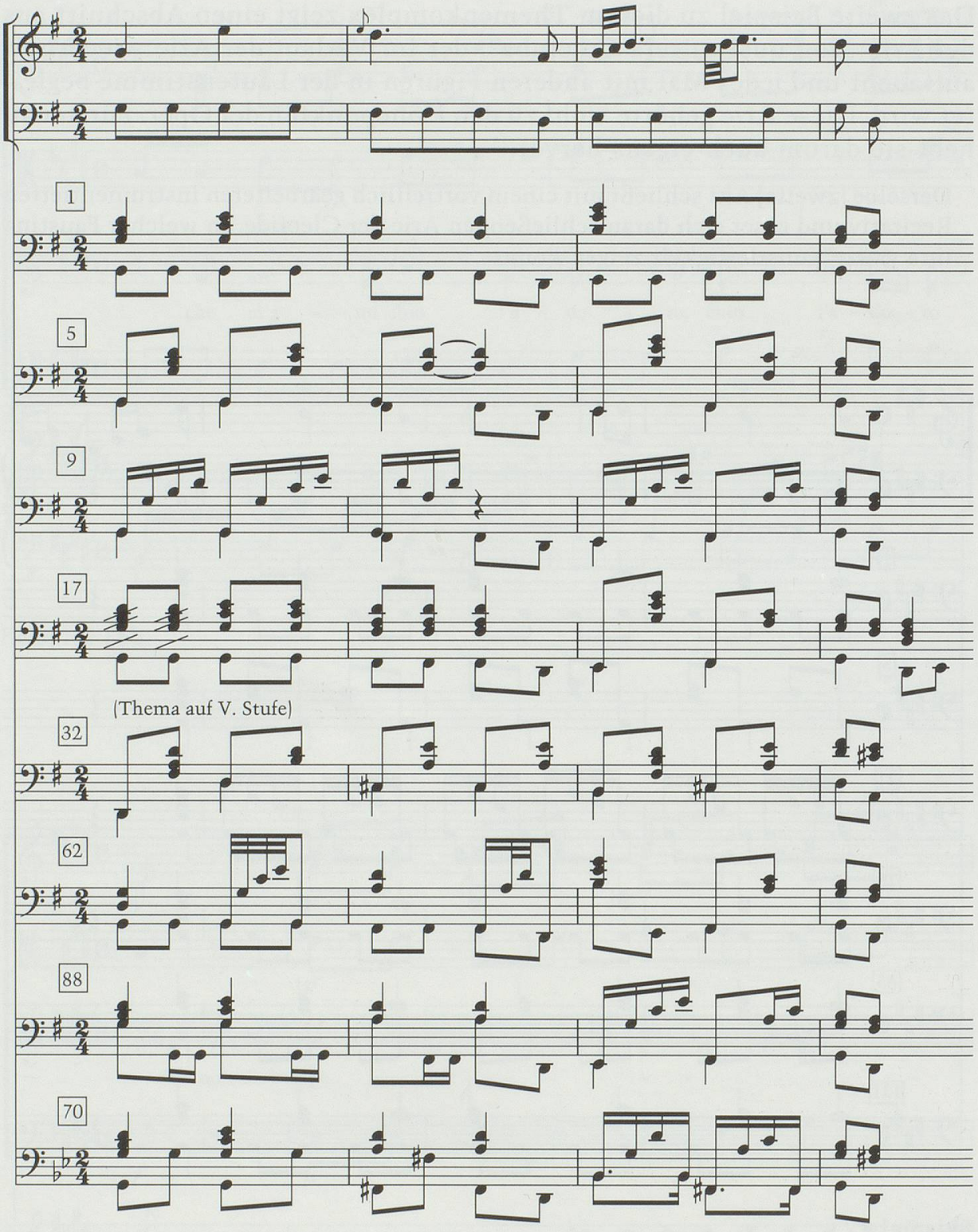
> Derselbe [zweite] Akt schließt mit einem vortrefflich gearbeiteten instrumentierten Recitativ und einer sich daran schließenden Arie der Cleofide, in welcher Faustina ihre ganze Kunstfertigkeit zeigen konnte...



Beispiel 17

Auch in der Arie „Se mai turbo" gibt es Stellen, die in der Komposition Hasses gleich angelegt sind, in der Continuo-Realisierung jedoch unterschiedlich begleitet werden:

[13] Fürstenau,op. cit. 176.

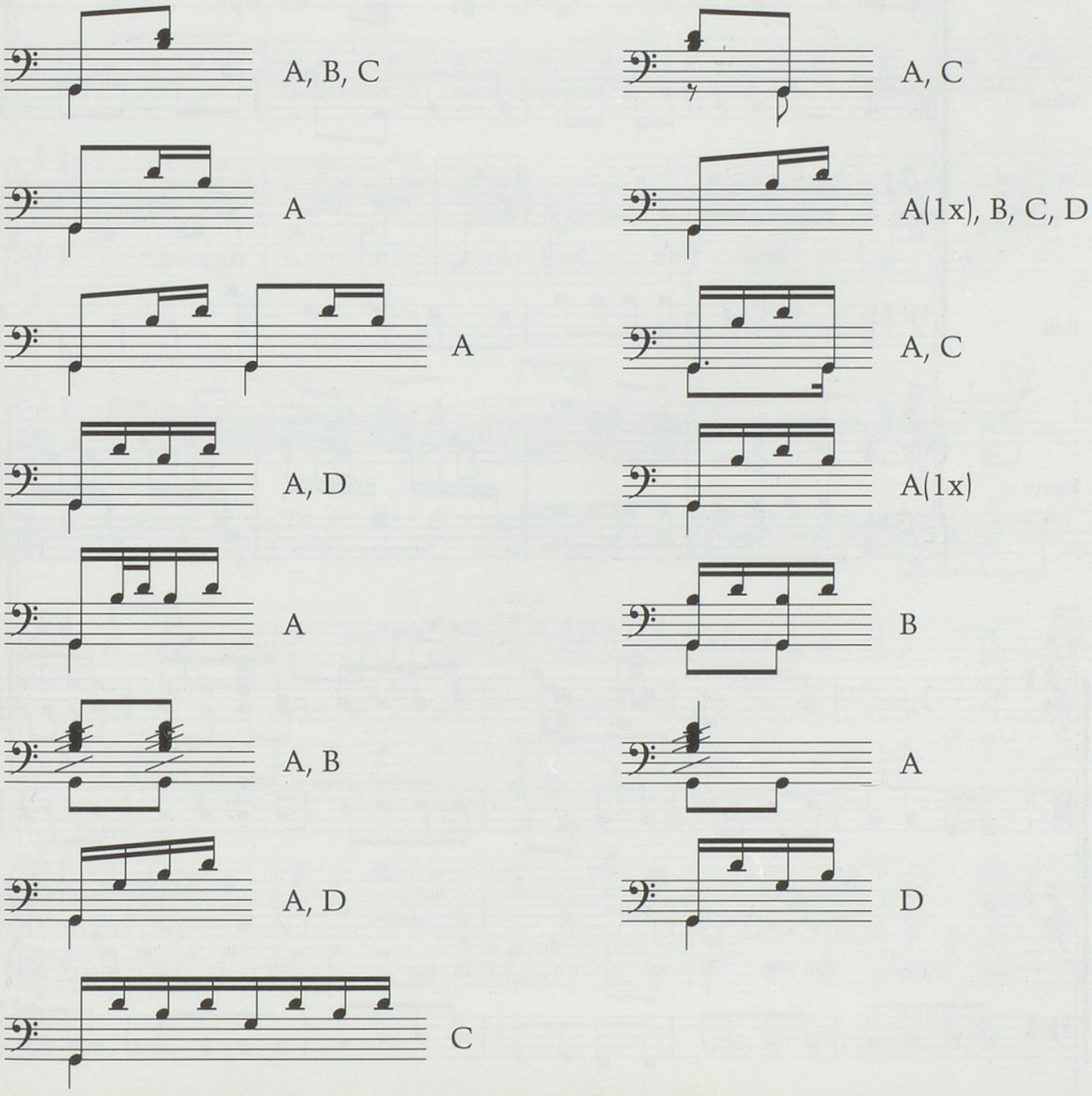


Beispiel 18

Bei diesen Arpeggien handelt es sich auf der Laute in erster Linie um Akkordbrechungs-Fingersätze für die rechte Hand. Da es sehr viele Möglichkeiten gibt, solche Muster zu gestalten, habe ich die Arpeggio-Muster,

die in den besagten vier Arien Verwendung finden, hier aufgelistet.[14] Es geht lediglich um das jeweilige Muster einer Zerlegung, deshalb sind identische Zerlegungen, die eine rhythmische Ebene schneller oder langsamer notiert sind, nicht nicht mit in die Liste aufgenommen worden.

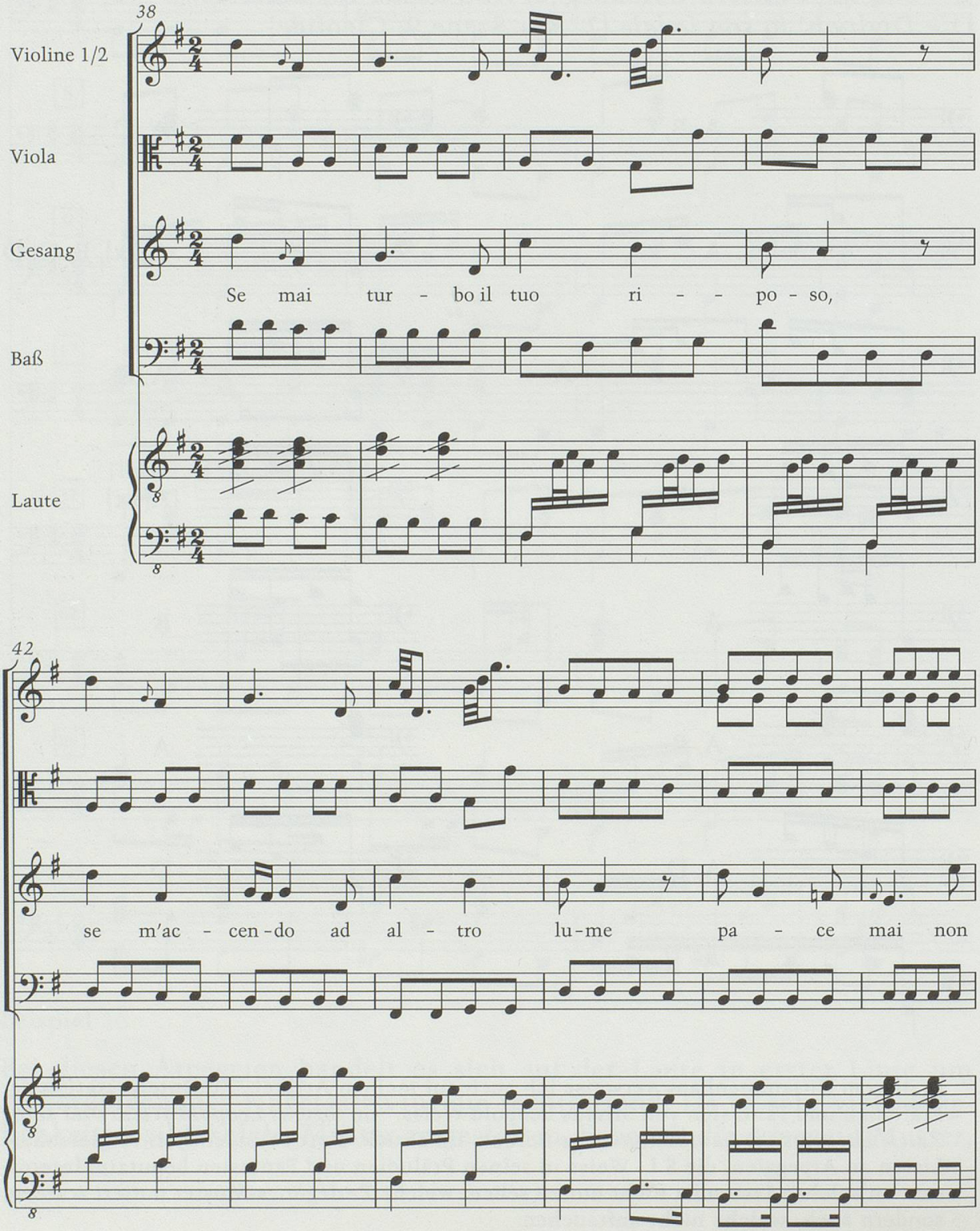
A = *Se mai turbo* (1. Akt, Szene 8, Cleofide)
B = *Spero si che amor* (2. Akt, Szene 13, Cleofide)
C = *Son qual misera Colomba* (2. Akt, Szene 15, Cleofide)
D = *Digli ch' io son fedele* (2. Akt Szene 9, Cleofide)

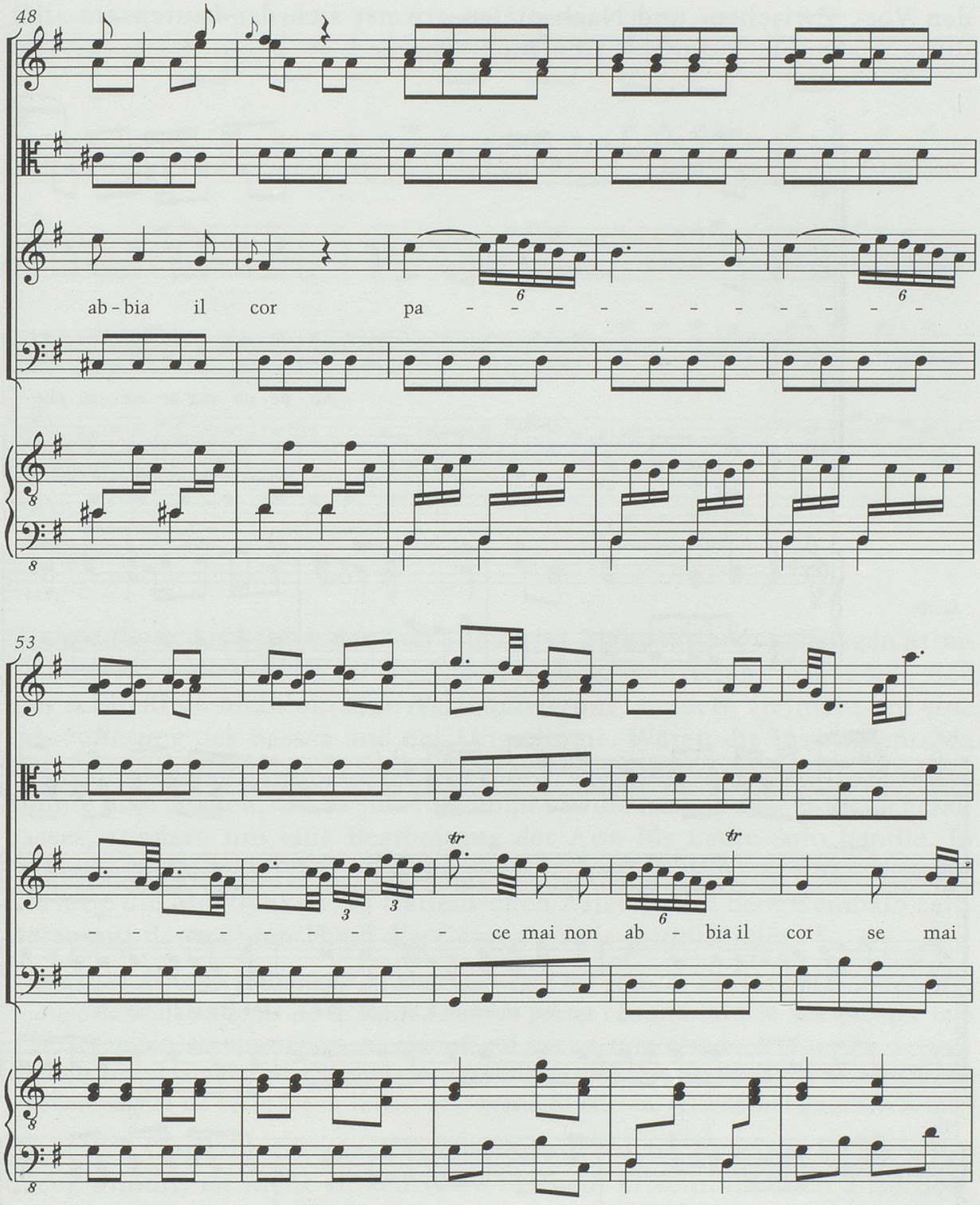


[14] In diesem Zusammenhang verweise ich auch auf meinen Artikel „Zur Interpretation der Präludien und Fantasien von Silvius Leopold Weiss," in: *Silvius Leopold Weiss und seine Zeit – Europäische Lautenkunst des Barock*, im Druck. Dort befinden sich vergleichbare Listen zu Arpeggien, die S.L. Weiss in seinen Präludien und Fantasien benutzte. Interessant an solchen Listen ist nicht nur zu sehen, welche Zerlegungs-Muster notiert wurden, sondern auch, welche nicht auftauchen.

Arpeggio – Tabelle

In diesem Zusammenhang ist die Arie „Se mai turbo“ von besonderem Interesse. In den Takten 38–52 kommen fast alle im Tabulatur-Manuskript verwendeten Arpeggioarten auf engstem Raum hintereinander vor.



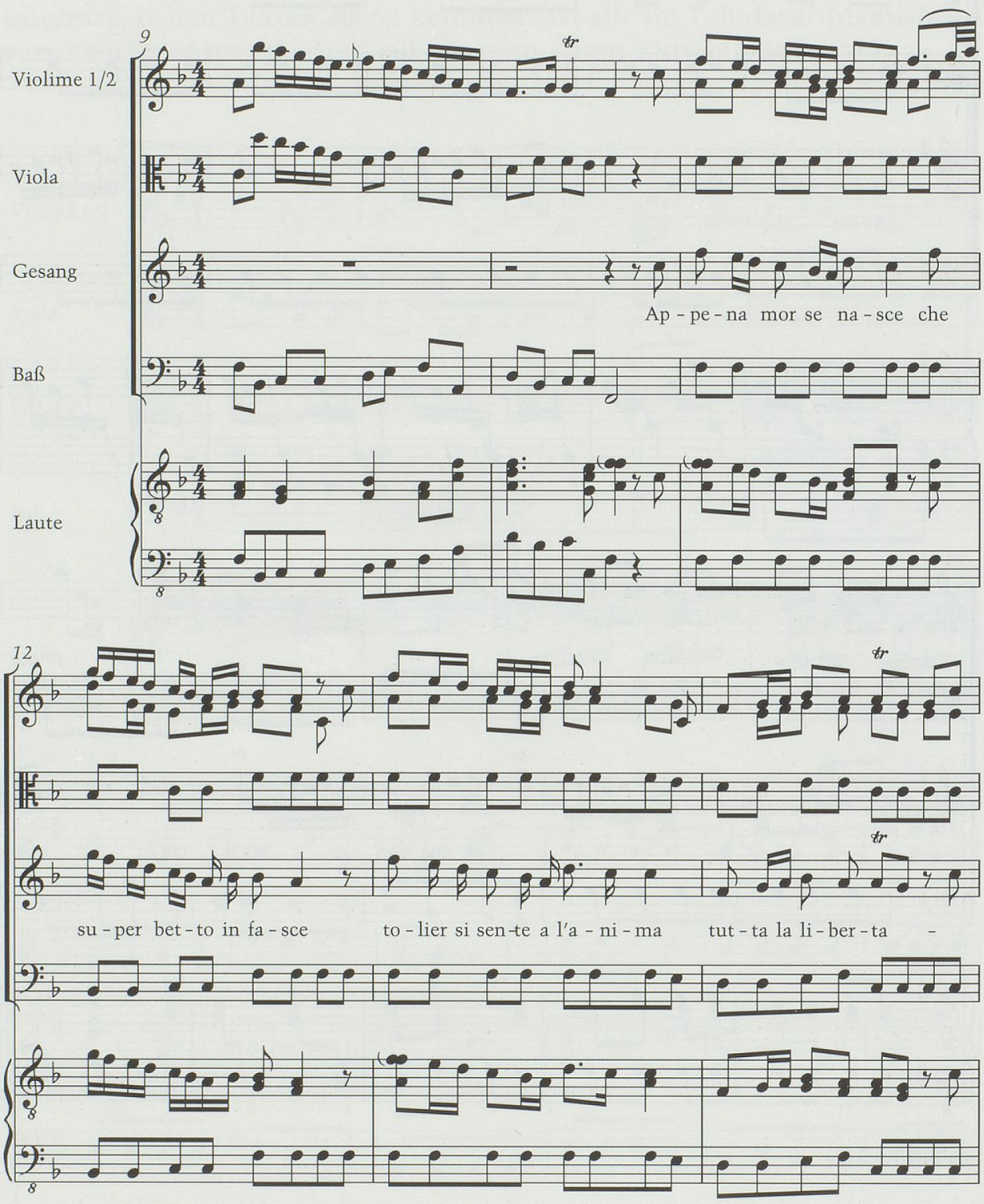


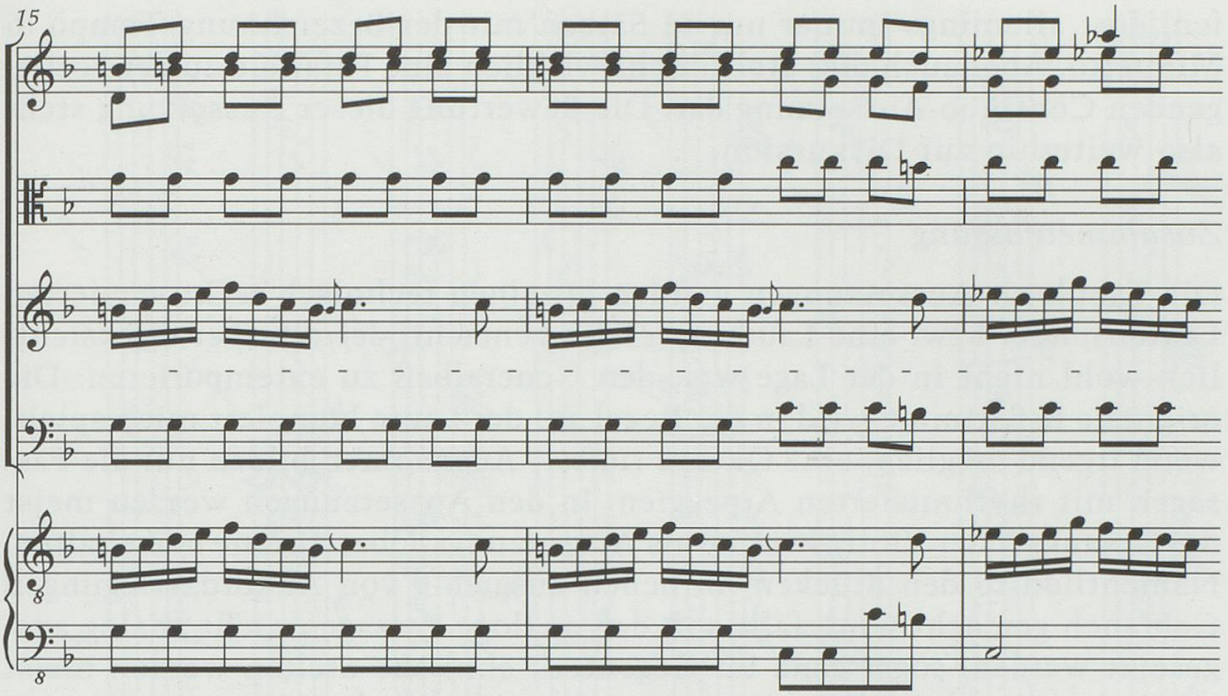
Beispiel 20

Die Arie „Appena Amor se nasce" – *Ein Sonderfall*

Recht merkwürdig nimmt sich die Aussetzung der Arie „Appena Amor se nasce" aus. Sie enthält nämlich die komplette Singstimme (mit allen notierten Koloraturen) als Oberstimme des Lautensatzes, der über weite Strekken hin sogar ausschließlich aus dem Baß und der Singstimme besteht. In

den Vor-, Zwischen- und Nachspielen erweist sich der Lautensatz allerdings wieder als „normale“ Continuo-Stimme.





Beispiel 21

Nicht zuletzt das Fehlen der dem Tabulatur-Manuskript zugehörigen Stimmen macht es schwierig, diese Aussetzung zu beurteilen. Es handelt sich hier schließlich nicht um eine *Harmonisierung*, sondern vielmehr um eine *Intavolierung* des Basses und der Singstimme. Wären die instrumentalen Vor-, Zwischen- und Nachspiele nicht in Basso-Continuo-Manier gehalten, könnte man denken, daß es sich hier nicht um die Aussetzung eines Generalbasses, sondern um eine Bearbeitung der Arie für Laute-Solo handle. In seinem Generalbaß-Traktat *Le Maitre de Clavecin*, 1753, erwähnt Michel Corrette die Möglichkeit, in italienischen Arietten auf dem Cembalo zeitweise mit der rechten Hand die Gesangspartie mitzuspielen.[15]

> Dans les Ariettes Italiennes on peut harpeger les accords sur les notes longues et *jouer de tems en tems de la main droite la partie chantante* ce la fait quelque fois mieux qu'un accompagnement plaqué qui par sa trop grande conformité devient ennuyeux, insipide, plat, confus et ettouffe la delicatesse de la voix. mais pour accompagner de cette façon il faut etre grand Musicien. (Hervorhebungen von mir)

Ob jedoch Corrette mit dieser Äußerung auf solche Arten der Aussetzung Bezug nimmt, ist nicht eindeutig zu belegen. Er schreibt auch ausdrücklich „de tems en tems" – in der Aussetzung zu „Appena Amor se nasce" wird aber durchgehend die Singstimme verdoppelt (noch dazu eine Oktave tiefer!). Konsequentes Verdoppeln der Oberstimme ist in Kammermusikbesetzungen mit obligater Lautenstimme ferner z. B. in Falckenhagens *Sei Concerti*, op. 9 für Traverso/Oboe/Violine, Laute und Violoncello anzutref-

[15] Für diesen Hinweis danke ich Jesper Bøje Christensen.

fen, dort allerdings immer nur in Sätzen mit der Bezeichnung Tempo di Minuetto. Aber auch dies stellt nicht wirklich eine Parallele zu der vorliegenden Continuo-Aussetzung dar. Die Bewertung dieser Aussetzung steht also weiterhin zur Diskussion.

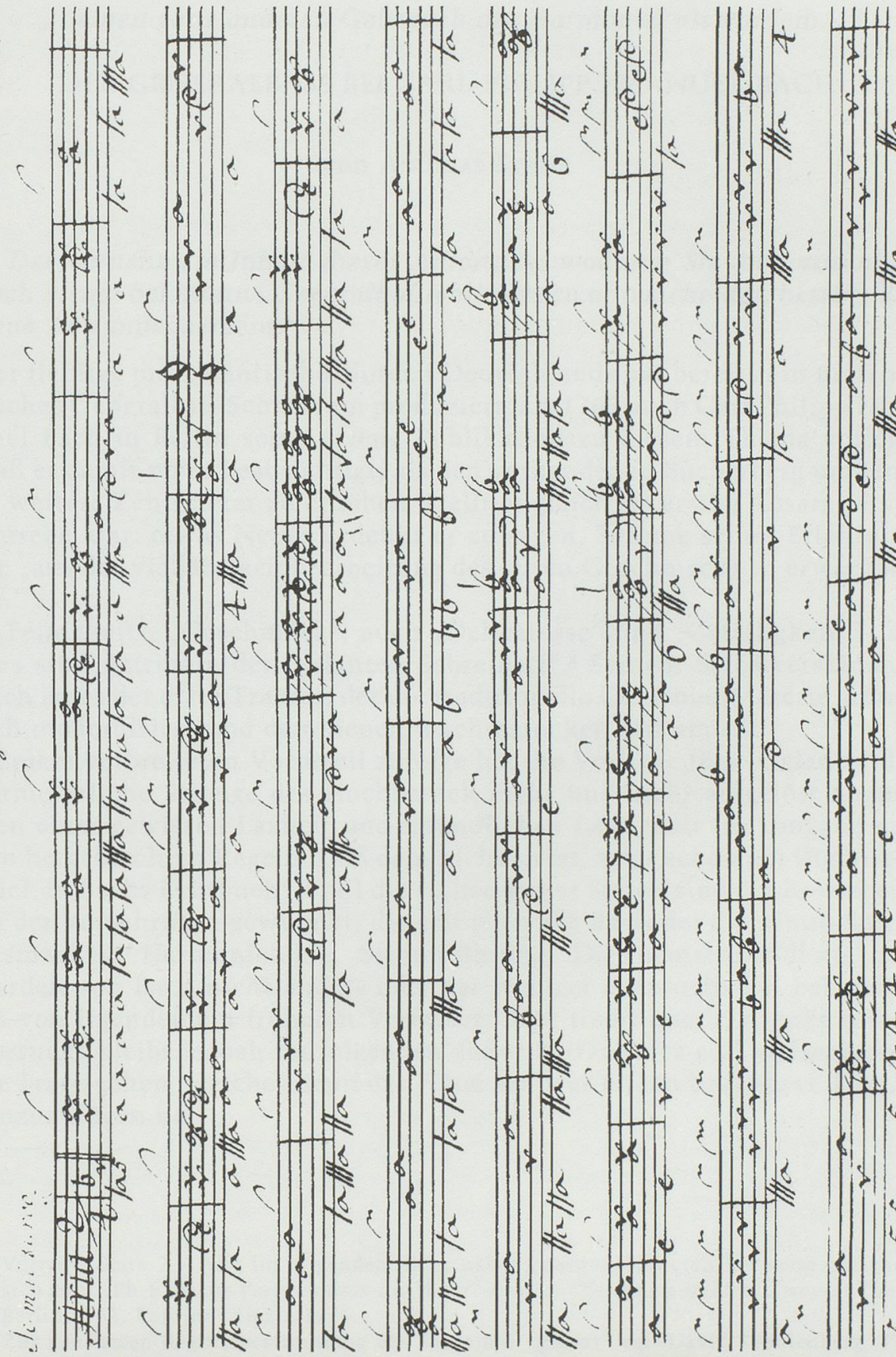
Zusammenfassung

Die Tabulatur-Aussetzungen wurden für einen technisch recht versierten Lautenspieler bzw. eine Lautenspielerin gemacht, der/die aber offensichtlich wohl nicht in der Lage war, den Generalbaß zu extemporieren. Die originale Baßstimme wird in der Regel auf der Laute komplett mitgespielt, wenn irgend möglich, eine Oktave tiefer – Ausnahmen bilden nur die Passagen mit rhythmisierten Arpeggien. In den Aussetzungen werden meist die Gesangs- oder Violinstimme als Aussetzungs-Oberstimme beibehalten. Namentlich in den Stücken, in denen ausgiebig von Akkordzerlegungen Gebrauch gemacht wird, fällt auf, daß analoge Passagen nicht analog ausgesetzt werden; sogar ganz im Gegenteil: ähnliche Stellen werden meist möglichst verschieden begleitet, um dem Prinzip der Variation, der Abwechslung der Affekte, Genüge zu tun. In dieser Praxis ist hier wohl auch nicht zuletzt ein Generalbaß-Pendant zur Koloratur-Virtuosität der Sänger des 18. Jahrhunderts zu sehen.

Anhang

Die *„14 Stück / Hassesche Opern Arien / auf die Laute ...“* in der Reihenfolge der zusammengebundenen Faszikel.

Titel (Faszikel-Nr.)	Nummer in Oper	Tonart	Ziffern in Theorbenstimme	Rolle
Padre Ingiusto (13)	nicht aus *Cleofide*			
Quanto mai felici (1)	64	F	x	Simagene (Alt)
Appena Amor se nasce (9)	32	F		Gandarte (Sopran)
Se costa tante pene (8)	52	B		Cleofide (Sopran)
Se troppo crede (12)	58	B	x	Cleofide (Sopran)
Chi vive amante (2)	9	B	x	Erissena (Sopran)
Perte perdo (14)	nicht aus *Cleofide*			
Perder l'amato (11)	70	Gm (in der Oper: Fm)		Cleofide (Sopran)
Pupillette (10)	55	G	x	Gandarte (Sopran)
Se mai turbo (3)	15	G	x	Cleofide (Sopran)
Spero si che Amor (5)	49	D		Cleofide (Sopran)
Son qual misera Colomba (6)	53	A		Cleofide (Sopran)
Digli ch'io son fedele (7)	43	E	x	Cleofide (Sopran)
Che sorte crudele (4)	2	Em	x	Cleofide (Sopran)



Die erste Tabulatur-Seite der Arie „Se mai turbo“ (Faszikel-Nummer 3, heute 10. Stück der Sammlung). (Mit freundlicher Genehmigung der Leipziger Städtischen Bibliotheken)

„...einen ganz anderen Gebrauch der Harmonie, als vordem...“

DER GENERALBASS BEI CARL PHILIPP EMANUEL BACH

von Andreas Staier

1. *Der vornehmste Inhalt dieser Anleitung, wodurch Sie sich von allen noch bisher bekannten Generalbaßlehrbüchern unterscheidet, betrifft das feine Accompagnement.*[1]

Der fleißige protestantische Norden Deutschlands hat bereits ein umfangreiches Generalbaß-Schrifttum produziert, als 1762 auch Carl Philipp Emanuel Bach in Berlin seine eigene Publikation zu diesem Thema vorlegt. Daß er damit mehr beabsichtigt, als den vorhandenen Bücherberg um einige weitere Zentimeter zu erhöhen, stellt er gleich im ersten Absatz seiner Vorrede klar: etwas Neues gedenkt er zu sagen, Summe seiner Erfahrung, die „aus der vieljährigen Bearbeitung des guten Geschmacks ... erwachsen ist.“

„Feinigkeit“, „Geschmack“, auch „Delicatesse“ und „Gefälligkeit“ – all dies sind Attribute der „galanten Schreibart“.[2] Seinem Selbstverständnis nach ist es der erste Traktat, der die traditionelle Continuo-Materie gründlich modernisiert und dem neuen, nach-barocken Stil anpaßt.

Einem verbreiteten Vorurteil zufolge hat die Vorliebe fürs „Galante“ die vermeintliche Strenge des Hochbarock mehr und mehr aufgelöst zugunsten einer gewissen Laxheit und freundlichen Lässigkeit im Umgang mit den hergebrachten Regeln. Daß dem nicht so ist, zeigt schon ein flüchtiger Blick in Bachs Lehrbuch: Wohl die Hälfte seiner Seiten sind der Erörterung all der Vorschriften gewidmet, die seit jeher die Basis des Continuo-Spiels ausmachen. Harmonielehre, Stimmführung, Dissonanzbehandlung etc. werden von Bach nicht anders oder gar weniger anspruchsvoll behandelt als von irgendeinem früheren Verfasser.[3] Der traditionelle Aspekt seines *Versuchs* bleibt jedoch im folgenden außer Betracht; es soll vielmehr um die Frage gehen, welches denn das Neue sei, was er den bekannten Regeln hinzuzufügen hat.

[1] Vorrede, Seite 2 – Alle im folgenden nicht näher gekennzeichneten Verweise beziehen sich auf C. Ph. E. Bachs *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen, Zweyter Theil*, Berlin 1762, Reprint Leipzig 1976.

[2] Zur genaueren Begriffsbestimmung des Terminus „galant“ vgl. David Schulenberg, *The Instrumental Music of Carl Philipp Emanuel Bach*, Ann Arbor 1984, 9.

[3] Vgl. hierzu Franck Thomas Arnold, *The Art of Accompaniment from a Thorough Bass*, Oxford 1931, 397 ff.

Zwei Punkte zeigen seine ästhetischen Absichten besonders deutlich: die *Anzahl der Stimmen* im Continuo und die *Behandlung der galanten langen und überlangen Verzierungen.*

2. *Das Accompagnement kann ein- zwei- drey- vier- und mehrstimmig sein.*[4]

Dieser kurze Satz, so harmlos er sich ausnimmt, hätte wohl bei Philipp Emanuels Vater, wie auch bei dessen Generationsgenossen Heinichen und Mattheson, für Erstaunen gesorgt. Der Basso Continuo wurde grundsätzlich vierstimmig realisiert – bei gewissen Akkordverbindungen notwendigerweise bisweilen auch fünfstimmig. Und, natürlich, das einstimmige Spiel – *tasto solo* – hatte es schon immer gegeben, in genau umgrenzten Situationen (Orgelpunkt oder unisono). Aber zwei- oder dreistimmiges Spiel war ungebräuchlich – bis auf seltene Ausnahmen: Zweistimmig wurde der Satz, wenn schnelle Läufe der linken Hand in der rechten, meist im Dezimenabstand, mitgespielt wurden, und dreistimmige Realisierung blieb gewissen Sextakkordprogressionen vorbehalten. Keine Rede also davon, daß diese Möglichkeiten dem vierstimmigen Spiel an Wichtigkeit gleichzusetzen waren, wie es obige Formulierung suggeriert.

a. *Diese Harmonie ist bald schwach, bald stark...*[5]

Die Variabilität in der Stimmenzahl des Accompagnements dient natürlich der Verdeutlichung dynamischer Unterschiede. Uns heute, die wir wohl viel stärker in dynamischen Kategorien zu denken gewohnt sind als die Musiker des 18. Jahrhunderts, will dies jedoch selbstverständlicher erscheinen, als es damals war. Zwar kann man Echoeffekte durch Manualwechsel nachzeichnen, doch auch bei leiser Registrierung bleibt ein barokker, prinzipiell vierstimmiger Satz durchaus substantiell, und der dynamischen Bandbreite sind enge Grenzen gesetzt. Welcher Cembalist hat sich nicht schon gewundert über J. S. Bachs vollgriffige Aussetzung des 2. Satzes der h-Moll-Flötensonate BWV 1030, der doch immerhin „Largo e dolce" überschrieben ist!

Gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts kommt in Berlin und Norddeutschland eine neue Art des Generalbaßspiels auf, die den diffizileren dynamischen Anforderungen des galanten Stils Rechnung trägt und sich in wichtigen Punkten von der barocken Praxis unterscheidet. In Quantz' *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* von 1752 findet sie ihre erste ausführlichere Beschreibung: „Die allgemeine Regel vom Generalbaß ist, daß man allezeit vierstimmig spiele: wenn man aber recht gut accompagniren will, thut es oft bessere Wirkung, wenn man sich nicht so genau

[4] Einleitung, Seite 5.
[5] 4, § 18.

hieran bindet; wenn man vielmehr einige Stimmen wegläßt, ... "[6] Zehn Jahre später wird dieses neue Konzept von C.Ph.E. Bach wesentlich fundiert und vertieft. Die Verwandtschaft der Ausgangspunkte ist nicht zu übersehen: Beide Autoren stellen Skalen auf, die für jeden dynamischen Grad akribisch angeben, wie er auf dem Cembalo zu realisieren sei.[7]

Dies sei in Stichworten gegenübergestellt:

	Quantz	Bach
ff	(stärkeres Manual) Verdopplung der Oktaven und Konsonanzen in der linken Hand; „geschwinde Brechungen der Accorde von unten herauf"; stärkerer Anschlag	stärkeres Manual Verdopplung der Oktaven und Konsonanzen in der linken Hand bzw. lediglich Oktavverdopplung
f	(stärkeres Manual) Verdopplung der Oktaven und Konsonanzen in der linken Hand	stärkeres Manual (vierstimmig, ohne zusätzliche Verdopplungen)
mf	(stärkeres Manual) Oktavverdopplungen im Baß	Baßnoten (linke Hand) auf dem stärkeren, Harmonie (rechte Hand) auf dem schwächeren Manual
p	(stärkeres Manual) Verminderung der Stimmen; gemäßigter Anschlag	beide Hände auf dem schwächeren Manual
pp	oberes Manual	schwächeres Manual; Verminderung der Harmonie

Beide Komponisten geben als erfahrene Virtuosen selbstverständlich zu bedenken, daß diese Angaben in der Praxis zu relativieren seien, je nach Affekt des Stückes, Größe des Ensembles, Solo oder Tutti, Raumverhältnissen etc. Darauf soll jedoch hier nicht näher eingegangen werden.

Bei allen Gemeinsamkeiten bestehen dennoch zwischen Quantz und Bach einige wichtige Unterschiede. Dies könnte einerseits Ausdruck musikalischer Differenzen sein; Quantz ist etwa eine halbe Generation älter als Bach und steht schon dadurch dem Barock noch näher. Andererseits erscheint es naheliegend, daß der Flötist bei Abfassung seines Kapitels über den Generalbaß seinem jüngeren „Clavier"-spielenden Kollegen über die Schulter geschaut hat. Da zwischen beiden Traktaten immerhin ein Jahrzehnt liegt, ist also auch die Annahme nicht von der Hand zu weisen, daß Bachs Continuospiel in dieser Zeit noch einige Änderungen und Weiterentwicklungen erfuhr.

[6] Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, Faksimile Kassel 1953, 223, § 4. – Alle folgenden Ausführungen basieren auf dem Abschnitt: „Von dem Clavieristen insbesondere", 223–238.

[7] Quantz, a.a.O., 230 f.; Bach, 245f.

Charakteristischerweise ist Bach fast durchweg dynamisch noch zurückhaltender als Quantz, der seinerseits schon ein schwächeres Continuo fordert als seine Vorgänger. Dies reflektiert einen allgemeinen Wandel der Ästhetik: Immer weiter entfernt sich der galante Geschmack mit seiner Vorliebe für das Intime und die zarte Rührung von den Klangvorstellungen des Hochbarock. Insgesamt wird die Musik leiser und „delicater". Man erinnere sich nur, welchen zentralen Stellenwert, seitenlang nimmermüde exemplifiziert, das vollstimmige (d. h. mehr als vierstimmige) Accompagnement etwa noch bei Heinichen einnimmt. Bach dagegen will es auf das *fortissimo* beschränkt sehen, welches allerdings in seinen Werken, soweit ich sehe, immer nur als isolierte *exclamatio,* einem oder wenigen Akkorden zugeordnet, vorkommt.[8] Der einzige andere Hinweis steht in der Einleitung: „Das durchaus vier- und mehrstimmige Accompagnement gehört für starke Musiken, für gearbeitete Sachen, Contrapunkte, Fugen u.s.w. und überhaupt für Stücke wo nur Musik ist, ohne daß der Geschmack besonders daran Antheil hat."[9] Musik im Alten Stil wurde also auch entsprechend ausgeführt. Es findet sich jedoch nirgendwo in diesem sonst an Beispielen so reichen Traktat auch nur eine einzige Demonstration dieser vollstimmigen Realisation. Man geht wohl nicht fehl, hierin ein geradezu ostentatives Desinteresse zu erblicken. Genaugenommen klingt selbst Bachs und Quantz' vollstes Fortissimo immer noch leiser als Heinichens Setzweise, da beide im Unterschied zu diesem Dissonanzverdopplungen offensichtlich nicht zulassen.

Noch greifbarer werden die Differenzen zwischen Quantz und Bach, betrachtet man ihre Erklärungen zur Rechtfertigung und praktischen Anwendung des dynamischen Generalbasses. Quantz will damit vor allem anderen die verschiedenen Stärkegrade der Dissonanzen ausdrücken. Zu diesem Zwecke teilt er sie „in Ansehung ihrer Wirkungen, und des darnach einzurichtenden Anschlags, um mehrerer Deutlichkeit willen, in drey Classen ein",[10] nämlich je nach Härte des Zusammenklangs in *mezzo forte, forte* und *fortissimo.* Bei Bach hingegen spielt diese harmonische Begründung erstaunlicherweise überhaupt keine Rolle. Wichtigstes Gebot für ihn ist vielmehr, daß der Continuo-Spieler sich stets auf das Genaueste jeder dynamischen Schattierung der Melodiestimme(n) anpasse – seien nun eigens Vortragsbezeichnungen notiert oder nicht. Die Begleitung habe sich „ganz allein nach dem Affecte des Stückes und dem Vortrag der Mitmusicirenden" zu richten, „damit die Absichten des Componisten und der Ausführer befördert werden".[11]

[8] Auch in Rezitativen ist es mitunter nötig, „kurz und trotzig mit vollen Händen" zu spielen (S. 315, § 4). Das Accompagnement von Rezitativen wird jedoch in dieser Arbeit nicht diskutiert.

[9] 5, § 24.

[10] Quantz, a.a.O., 228.

[11] 5, § 19.

Damit wird die Realisierung des Continuo von externen Faktoren bestimmt, solchen, die allein aus der Baß-Progression oder ihrer Bezifferung nicht abzulesen wären, während andererseits Quantz bei aller Abweichung von barocker Praxis dieser zumindest insoweit verpflichtet bleibt, als alle seine Direktiven noch generalbaß-immanent nachvollziehbar und erklärbar sind. Im folgenden wird deutlich werden, daß sich hierin eine kardinale Änderung musikalischer Denkweise ausdrückt.

Beide Autoren, Bach wie Quantz, kommen anläßlich ihrer Ausführungen zum dynamischen Continuo darauf zu sprechen, daß Fortepiano und Clavichord durch ihre Flexibilität vieles der Orgel und dem Kielflügel voraushaben.[12] Wenn Bach gleichwohl sein Buch mit dem Satz eröffnet: „Die Orgel, der Flügel, das Fortepiano und das Clavichord sind die gebräuchlichsten Clavierinstrumente zum Accompagnement", so sollte daraus nicht deren Gleichrangigkeit abgeleitet werden. Daß Bach die Orgel zuerst nennt, mag lediglich mit seinem Respekt für dieses ehrwürdige Instrument zusammenhängen, denn diese blieb den „Kirchensachen" und der „gebundenen Schreibart" zugeordnet und lag somit nicht im Zentrum seines Interesses.[13] Der neue galante Stil war ja in erster Linie ein Phänomen der weltlichen Musik, insbesondere der Kammermusik. Der gute Generalbaßspieler erweist und bewährt sich im kleinen Ensemble, und hier war das Fortepiano als Begleitinstrument offenbar akzeptiert, lange bevor man ihm solistische Aufgaben zutraute. Eine gewisse Reserviertheit spricht aus Bachs Formulierung im ersten Teil seines *Versuchs:* „Die neuern Forte piano, wenn sie dauerhaft und gut gearbeitet sind, haben viele Vorzüge, ohngeachtet ihre Tractierung besonders und nicht ohne Schwierigkeit ausstudiret werden muß."[14] In der Tat avanciert das Hammerklavier nicht vor Mitte der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts zu seinem solistischen Vorzugsinstrument.[15] Daß nun aber Fortepiano und Clavichord das Cembalo ebenso schnell und gründlich an den Rand gedrängt hätten wie die Orgel, darf bezweifelt werden; denn zum einen waren Hammerklaviere teuer, und es wird lange gedauert haben, bis sie überall und in akzeptabler Qualität verfügbar waren, zum anderen war das Clavichord aufgrund seines geringen Klangvolumens auf Musiken im allerengsten Kreise, im bürgerlichen Wohnzimmer eher als im öffentlichen Konzert, beschränkt. So

[12] Bach, 245, § 6; Quantz, a.a.O., 231, § 17.

[13] Vgl. Matthias Claudius an Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, Hamburg, Anfang Oktober 1768: „... Die Orgel spielt Bach gar nicht und muß hier in Hamburg verschiedene Urtheile über sich ergehen lassen, welches ihm denn sehr ungewohnt vorkommt."
Ebenso *Carl Burney's ... Tagebuch*, Hamburg 1773: „ ... Herr Bach hat in so langer Zeit nicht mehr auf der Orgel gespielt, daß er sagt, er wisse nichts mehr mit dem Pedal zu machen ...."
Beide Zitate in: *Carl Philipp Emanuel Bach: Spurensuche*, Hrsg. Hans-Günter Ottenberg, Frankfurt (Oder) 1994, 68 und 80.
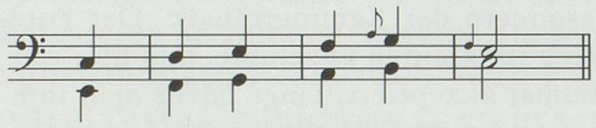
[14] C.Ph.E.Bach, *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen, Erster Theil*, Berlin 1753, Faksimile Leipzig 1976, 8.

[15] Vgl. Dieter Krickeberg, „Clavichord und Fortepiano bei Carl Philipp Emanuel Bach – Ästhetische Aspekte" in: *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1990, 405–410, insbes. 408.

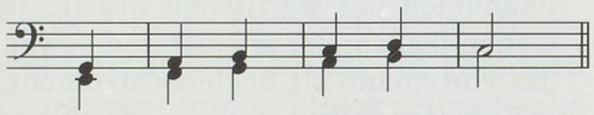
dürfte das Cembalo, allen abfälligen Bemerkungen über seine Starrheit zum Trotz, noch geraume Zeit eine prominente Rolle im Accompagnement gespielt haben. Nicht zuletzt die ausführlichen Erläuterungen zur Realisierung der Dynamik auf dem Kielflügel sprechen dafür: Solcher Mühe hätte sich niemand unterzogen, wäre dies Instrument schon nennenswert außer Gebrauch gekommen.

b. *Das drey- und wenigerstimmige Accompagnement braucht man zur Delicatesse, wenn der Geschmack, Vortrag oder Affect eines Stücks ein Menagement der Harmonie fordert. Wir werden in der Folge sehen, daß als denn oft keine andere, als schwache Begleitung möglich ist.*[16]
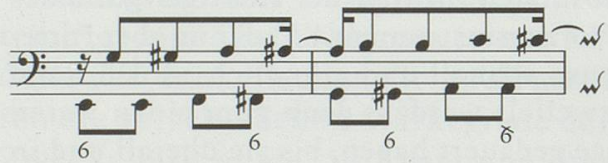
Dies ist also, wie anfangs schon zitiert, der „vornehmste Inhalt" und Zweck von Bachs Anleitung: Bei jedem Akkord wird erörtert, welche Töne im dünnstimmigen Satz entbehrlich sind, und dreistimmige Sätze kommen fast auf jeder Seite vor. Einige Beispiele mögen hier für viele stehen:
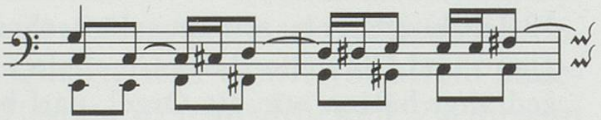


Ex.1a (S.47)



Ex.1b
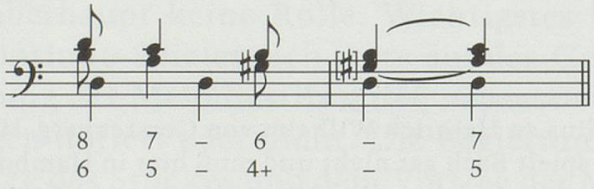


Ex.2a (S.221)

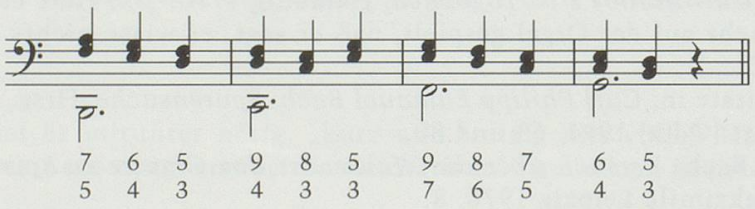


Ex.2b (S.222)

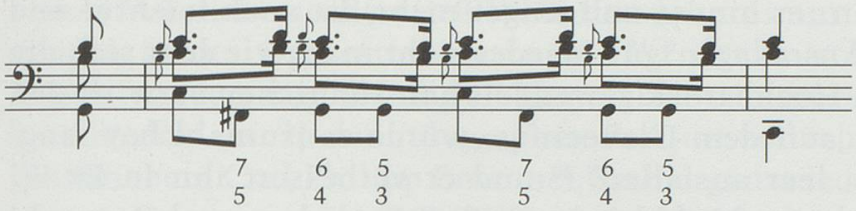
Ex.3 (S.70)



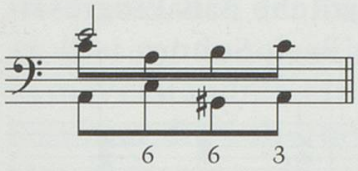
Ex.4 (S.165)



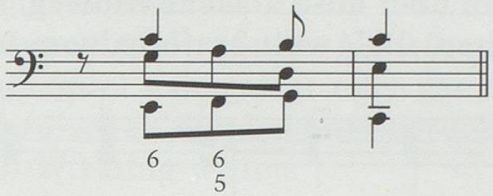
[16] 6.



Ex. 5 (S.216)



Ex. 6 (S.279)



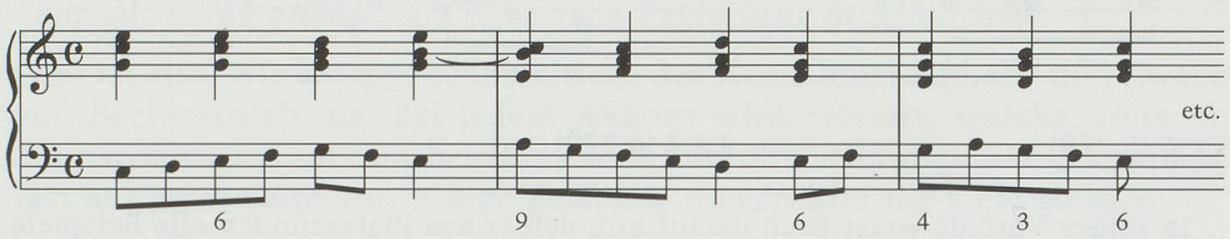
Ex. 7 (S.279)

> In seiner Vorrede weist Bach darauf hin, daß er aus Platzgründen alle Beispiele auf einem System im Baßschlüssel gedruckt habe: „Man muß sich also bey diesen Exempeln ... nicht an die vorgeschriebene Höhe oder Tiefe binden." (Vorrede, Seite 2) Ich übernehme außerdem seine Terminologie: „Unter der Hauptstimme verstehe ich die Stimme, welche den Hauptgesang in einem Stücke führt ... . Die Oberstimme nenne ich die höchste, so der Accompagnist nimmt." (Seite 7, §§ 30 und 31)

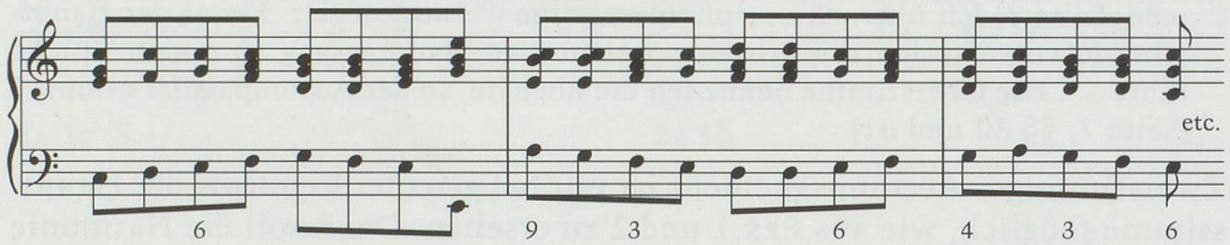
Zweistimmiges Accompagnement ist nur bei genauer Kenntnis der Hauptstimme möglich, wie aus Exx. 1 und 2 zu ersehen. Denn soll die Harmonie insgesamt dreistimmig sein, so bleibt für die Oberstimme keine Wahl als eben jener Ton, der weder im Baß noch in der Melodie vorkommt. Bach gibt daher unter a. jeweils die vorliegende Komposition, unter b. die Continuo-Realisierung. – Exx. 3 bis 5 zählen zu jenen terzenseligen Galanterien, deren Satz per se dreistimmig ist.[17] Eine vierte Stimme hinzuzufügen wäre unmöglich. Stellt man sich diese Beispiele in Triosonatenbesetzung vor, so bliebe dem Continuospieler nichts übrig, als beide obligaten Instrumente mit seiner rechten Hand genau zu verdoppeln oder sich auf *tasto solo* zu beschränken. Für Ex. 5 gibt Bach dies ausdrücklich als Alternative an. Wie wir noch sehen werden, scheint er in späterer Zeit dem *tasto solo*-Spiel gegenüber der sklavischen Verdopplung der Hauptstimmen mehr und mehr den Vorzug zu geben. – Exx. 6 und 7 wären ohne weiteres auch vierstimmig realisierbar; hier setzt Bach um der „Zierlichkeit" willen dreistimmig aus, wobei er zusätzlich „das Liegenlassen schon daseyender

[17] Noch viele Melodien Mozarts zählen zu diesem Typus, z. B. die Themen des 3.Satzes der Klaviersonate G-Dur, KV 283 (189 h), oder des 1. Satzes des Klarinettenkonzerts, KV 622.
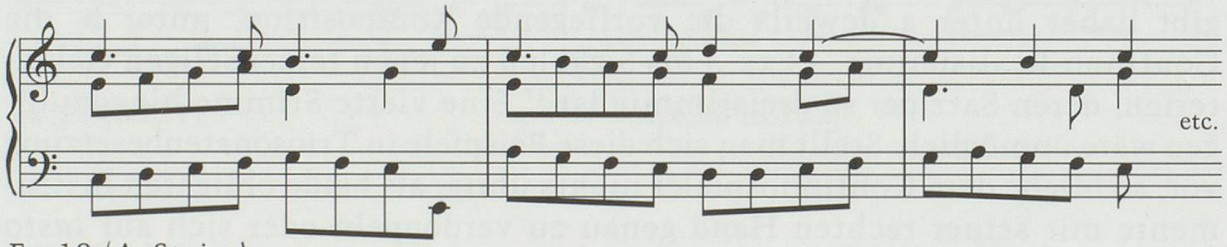
Intervallen“ anrät, denn „es bindet und singet mehr, ist auch leichter und unschädlicher als das Anschlagen“.[18] – Wieder sieht man, wie sehr sich die Klangästhetik seit dem Hochbarock gewandelt hat: Heinichen verwirft den Satz von Ex. 8,[19] denn „auff dem Clavecin ... würde es (zumahl bey langsamer Mensur) viel zu leer ausfallen“,[20] und er verbessert ihn in Ex. 9[21] durch häufigeres Anschlagen der Akkorde. C. Ph. E. Bach dagegen hätte wohl genau das Entgegengesetzte empfohlen; in Ex. 10 habe ich es angedeutet. (Man sehe dabei über die Tatsache hinweg, daß eine solche Baß-Progression stilistisch natürlich weit entfernt vom Idiom des Bach-Sohnes ist.)



Ex. 8 (Heinichen S. 263)



Ex. 9 (Heinichen S. 266)



Ex. 10 (A. Staier)

Dieselbe Tendenz zu dynamischer Zurücknahme und differenzierterer, intimerer Abtönung des Details läßt das Stimmenmaterial erkennen, das Philipp Emanuel 1786 für eine Aufführung des *Credo* aus der h-Moll-Messe

[18] 275 – Vgl. auch S. 244 f.: „Durch einen selteneren Anschlag mit der rechten Hand, bey durchgehenden Noten, kann man noch eher die Stärke der Begleitung schwächen“. Vgl. auch Ex. 32, Takt 4.

[19] Johann David Heinichen, *Der Generalbaß in der Komposition*, Dresden 1728, Reprint Hildesheim 1969, 263.

[20] Johann David Heinichen, a. a. O., 264.

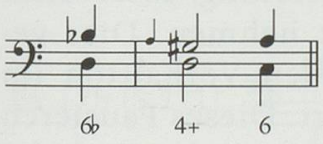
[21] Johann David Heinichen, a. a. O., 266.

seines Vaters herstellen ließ.[22] Hierbei unternimmt der Sohn einige Änderungen in der Orchesterbesetzung, fügt dynamische Zeichen hinzu und beziffert zudem eigenhändig die Generalbaßstimme. Ich greife das *Crucifixus* heraus; dort „ist in der autographen Partitur zunächst keine Dynamik vorgeschrieben. Carl Philipp Emanuel Bach ergänzt jedoch zu Anfang ‚sempre piano'. Erst gegen Schluß, Takt 49, erscheint dieser originale Stärkegrad, aus dem in der Fassung des jüngeren Bach nun folgerichtig ‚pianissimo' wird, wie auch der Basso continuo sich auf das ‚Tasto' beschränkt".[23] Nichts an dieser harmonisch so atemberaubenden Stelle hätte wohl nach barokkem Verständnis ein *tasto solo*-Spiel nahegelegt oder gar erfordert. Bach läßt hier die Solidität des akkordischen Fundaments zurücktreten um der zart verhauchenden *misterioso*-Wirkung willen.

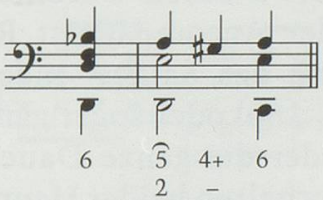
3. *Von den Vorschlägen*

Die Vorliebe für schmachtende Vorhalte gehört wohl zu den typischsten Merkmalen galanter Melodik. In ihrer manierierten (Über-)Länge müssen diese Verzierungen im Accompagnement berücksichtigt werden, will man nicht ständige Härten des Zusammenklangs riskieren.[24] Welche Wichtigkeit Bach diesem Thema zumaß, fällt schon beim bloßen Durchblättern seines Traktats auf. Die Kapitel „Von den Vorschlägen", „Von rückenden Noten", „Vom punctirten Anschlage" und „Vom punctirten Schleifer" nehmen immerhin 57 Seiten ein! – Hier soll, um Wiederholungen zu vermeiden, allein auf die Vorschläge eingegangen werden, denn die Behandlung der anderen Ornamente erfolgt ganz analog.
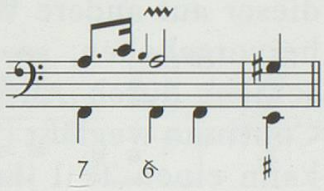
Bach gibt einen ganzen Katalog von Möglichkeiten:



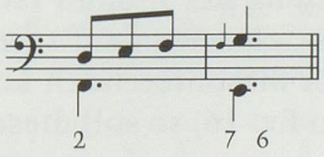
Ex.11a (S.199)



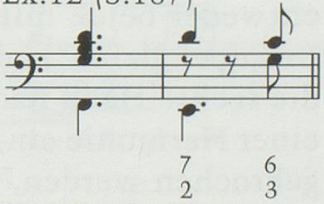
Ex.11b (S.199)



Ex.12 (S.187)



Ex.13a (S.191)
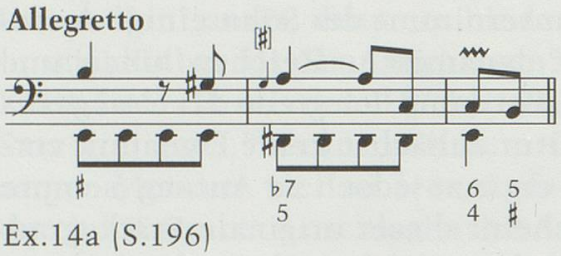


Ex.13b (S.191)

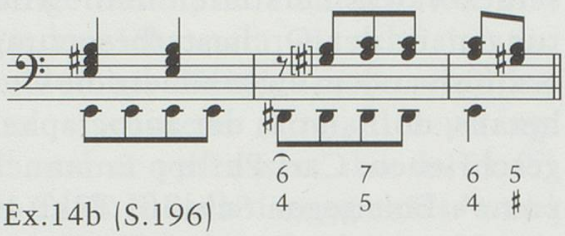
[22] Vgl. Bernhard Stockmann, „Der bezifferte Generalbaß von C.Ph.E.Bach zum Credo der h-Moll-Messe J.S.Bachs" in: *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur...*, a.a.O., 451ff. – Ich referiere im folgenden nur ein Beispiel; der Aufsatz gibt noch diverse andere, nicht weniger aufschlußreiche.

[23] Ebenda, 457.

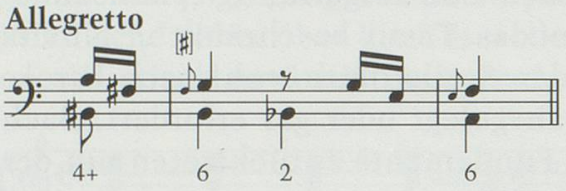
[24] Kurze Vorschläge bleiben weitgehend außer Betracht, es geht nur um die „langen und veränderlichen": „Die kürzesten darunter dürfen nicht geschwinder, als ein Achttheil im Allegretto, seyn." (S.186, § 24)
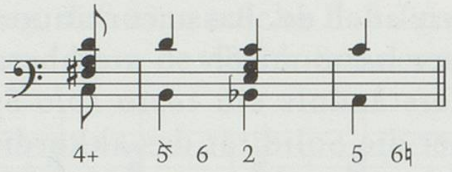


Ex.14a (S.196)
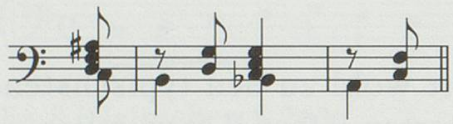


Ex.14b (S.196)



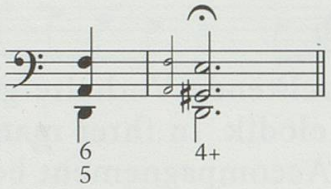
Ex.15a (S.201)



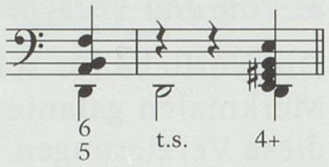
Ex.15b (S.201)



Ex.15c (S.201)



Ex.16a (S.199)



Ex.16b (S.199)

Die wichtigste Regel scheint zu sein: Je expressiver ein Vorhalt ist, desto behutsamer will er behandelt werden. Kommt ihm keine besondere „Delicatesse" zu, so mag man ihn durchaus „getreulich mitspielen" (Ex.11). Im einfachsten, wenn auch seltenen Fall (Ex.12) sind sowohl Vorhalt wie Auflösung Bestandteil derselben Harmonie. Legt der Spieler (oder Sänger) der Hauptstimme jedoch besonderen Ausdruck in einen Vorhalt, oder ist dieser auf andere Weise, etwa durch Chromatik, Alterierung, Intervallik hervorgehoben, so muß der Accompagnist Rücksicht nehmen. Dies geschieht durch Ausdünnung des Satzes, indem man den Vorhaltton im Continuo wegläßt (Exx.13, 15b) oder sogar ganz pausiert. Dieses Pausieren kann einen Teil (Ex.14) oder die ganze Dauer (Exx.15c, 16) des Vorhalts ausmachen. – Bei Doppelvorhalten beider Hauptstimmen hat man die Wahl, entweder beide mitzuspielen (Ex. 5; dann ist „das Accompagnement dem Exempel gleich") oder sich wiederum auf *tasto solo* zu beschränken. Setzt die rechte Hand nach einer dissonierenden Fermate auf der Auflösung mit einer Harmonie ein, wie in Ex. 16, so soll diese „von unten herauf langsam" gebrochen werden.[25]

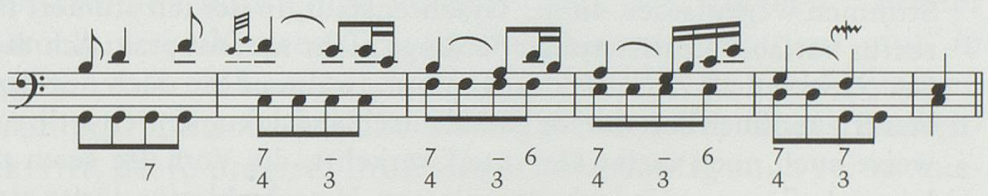
Dies ist – abgesehen von den Rezitativen – übrigens der einzige Ort, an dem Bach vom freien Arpeggio spricht. Sonst kennt er nur rhythmisch festgelegte, notierte Arpeggii, die er allerdings (wie seine Bemerkung auf Seite 21, § 42 schließen läßt) nicht zum Repertoire des Accompagnisten zählt, sondern als obligat einordnet. Opulentes Rauschen des Continuo-Cembalos, bei Mattheson noch so überaus beliebt, ist Bach offensichtlich

[25] 198.
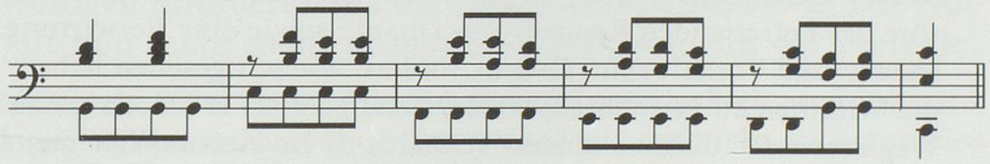
zuwider. Auch an seinen Solo-Werken läßt sich ja eine Idiosynkrasie gegen Alberti-Bässe und ähnliche stereotype Akkordbrechungen beobachten. Notiert er Arpeggii aus, so scheint er meist darauf bedacht, kunstvolle Girlanden zu schaffen, deren Reiz und Interesse sich gerade ihrer Unregelmäßigkeit verdanken.

Je vorhaltreicher, empfindsamer eine Musik ist, desto zarter und von Pausen durchbrochener wird das Accompagnement ausfallen. „Alle Schönheiten des Gesanges und der Ausführung desselben ... muß man bey einem Stücke, worinnen viel Affect ist, und wo ein langsames Tempo genommen wird, durch die Begleitung in ein noch helleres Licht zu setzen suchen, oder wenigstens nicht verdunkeln. Das erstere geschiehet am bequemsten durch Pausen, und das letztere durch eine Verminderung der Harmonie."[26] – „Die Veränderung, welche durch diese Pausen entstehet, ist desto angenehmer, je länger die einförmige Bewegung der Grundnoten vorher schon da gewesen ist, und je länger sie noch nachher dauert. Die Schönheit und das Schmeichelnde der Vorschläge wird folglich dadurch auf das deutlichste empfunden. Die Componisten kennen die gute Ausnahme dieser Art von Ausführung sehr wohl, und pflegen zu dem Ende bey dem Eintritte der Vorschläge der Grundstimme oft Pausen zu geben: sind diese letztern aber im Basse nicht da, so kann man sie doch in der Begleitung anbringen."[27] Die Exx.17 bis 20[28] zeigen solche typischen, graziös aufgelockerten Sätze.
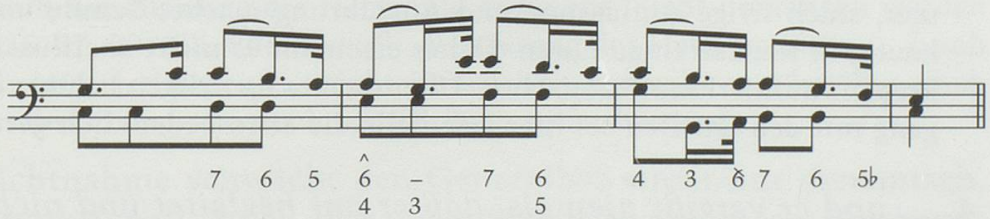
Ex.17a (S.211)
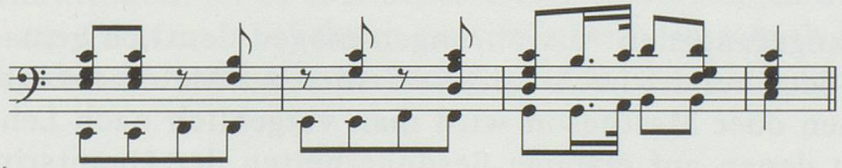


Ex.17b (S.211)



Ex.18a (S.211)



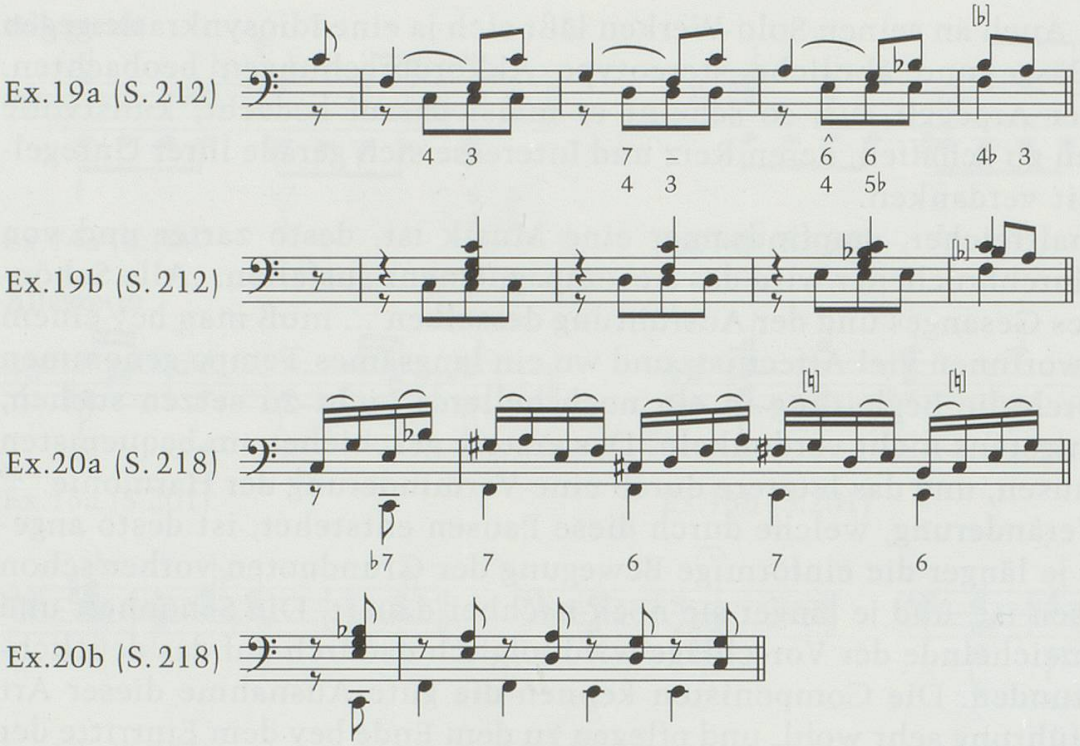
Ex.18b (S.211)



[26] 190.

[27] 210 f.

[28] Ex. 20 entstammt übrigens dem Paragraphen über die „kurzen und unveränderlichen Vorschläge"(S. 217 ff.), die im allgemeinen im Accompagnement nicht berücksichtigt werden; dennoch führt Bach einige Fälle an, in denen „bey einer *langsamen Zeitmaasse* gewisse Vorsichten gebraucht werden müssen." (S. 217, Hervorhebung von Bach)



Ein Hinweis des ausübenden Musikers an seine Kollegen: Heutzutage haben die meisten Cembalisten „irgendwie" schon vom dynamischen Continuo bei Quantz und C.Ph.E. Bach gehört; man weiß, es hat etwas damit zu tun, gegebenenfalls Stimmen wegzulassen. In der Grachtenstadt, in der ich studiert habe, wurde diese textur-variable Realisierung allerdings nicht nur auf praktisch die gesamte Musik des „Generalbaß-Zeitalters" angewandt (während sie doch nur dessen letzte Phase betrifft, und auch dort nur für Norddeutschland dokumentiert ist!), sondern ironischerweise auch noch in ihr Gegenteil verkehrt: die Vorhalte seien mitzuspielen, die leisen Auflösungen jedoch wegzulassen. Ursache hierfür dürfte eine ungenaue Lektüre des betreffenden Kapitels von Quantz sowie eine Verwirrung der Begriffe Dissonanz und Vorhalt sein. Quantz fordert, wie wir gesehen haben, bei Dissonanzen die Stimmen zu vermehren; andererseits plädiert er jedoch genau wie Bach für das Weglassen des dissonierenden Vorhalttons im Accompagnement.[29] Wie auch immer, solch irrige Auffassung und Ausführung machte Schule und ist heute sehr häufig in Konzerten zu hören. Daher erscheint es nicht überflüssig, auf diese Diskrepanz aufmerksam zu machen. Über meines damaligen Lehrers fahrlässigen Umgang mit den Quellen sei hier jedenfalls die Stirn bedenklich gerunzelt ...

4. ... *und er vergißt niemals, daß er nur begleitet und nicht führet.*[30]

Die vorangegangenen Ausführungen mögen deutlich gemacht haben, wie bewußt Bach auf das nach-barocke Primat der Melodie reagiert. Bei Muffat, Heinichen oder Mattheson wird man vergeblich nach Lehrbeispielen suchen, in denen auf etwaige Besonderheiten der Hauptstimme Bezug genommen wird. Ein barocker Generalbaßtraktat ist imstande, die gesamte

[29] Quantz, a.a.O., 232, § 19.
[30] 269, § 3.

Materie vom Baß und seinen Progressionen aus zu erklären. Der Baß ist die Basis und bildet zusammen mit seiner Aussetzung eine eigenständige Ebene innerhalb der Komposition. Noch Telemann liefert in seinen *Singe-, Spiel- und General-Baß-Übungen*[31] die „Arien" mit ihren launigen Texten nur als Lernanreiz, als Bonbon dazu – darin auf das Sympathischste von der deutschen Tradition abweichend, nach der sich solide Lehrwerke abschreckend und einschüchternd auszunehmen haben ... Für das, was er dem Generalbaßstudenten zu sagen hat, käme er sehr wohl ohne seine Melodien aus.

In dem Maße nun, wie im späteren 18. Jahrhundert die Melodik individualistischer, der Baß simpler, der harmonische Rhythmus langsamer werden, reichen die alten Regeln nicht mehr aus. Daß C. Ph. E. Bach es von vornherein ablehnt, sich überhaupt mit unbezifferten Bässen zu befassen, hat wohl nichts mit Bequemlichkeit zu tun: Von den Baßlinien seiner Zeit läßt sich in der Tat nicht mehr die dazugehörige genaue Harmonisierung erraten. Und da ja gerade das dünnstimmige, feine Accompagnement sein Hauptanliegen ist, muß er ohnehin grundsätzlich die Hauptstimme mitteilen, wie wir oben anhand der zweistimmigen Beispiele (Exx. 1 und 2) gesehen haben.

Wollte man überhaupt nach einer übergeordneten Maxime suchen, so müßte sie ungefähr lauten: Das Accompagnement *zusammen* mit den komponierten Hauptstimmen muß einen vollständigen Satz ergeben.[32] Früher dagegen, im Barock, war oberstes Gesetz: Das Accompagnement muß *in sich* vollständig, sinnvoll und korrekt sein. Je mehr der Baß im vorklassischen Stil seine Fundamentfunktion einbüßt und zugunsten der Oberstimmenmelodik zurücktritt, desto präziser muß sich zwangsläufig auch seine Aussetzung den jeweiligen Erfordernissen der Hauptstimme anpassen. Die Aufmerksamkeit gilt nun nicht mehr primär dem Baß, sondern der Melodie.

> Hieraus erklärt sich, warum es zunehmend als problematisch empfunden wird, diese zu verdoppeln. Was im barocken Generalbaß oft gar nicht zu vermeiden war, kann durch Ausdünnung der Harmonie nunmehr leicht umgangen werden (vgl. Exx. 22, 25–27, 29, 30). Ebenso soll „der Gesang der Hauptstimme ... durch übersteigende Mittelstimmen ... nicht undeutlich gemacht werden"[33] – auch dies eine Einschränkung, die noch für J. S. Bach nicht bestand.

Solche Rücksichtnahme schwächt den Generalbaß nicht nur dynamisch, sondern auch funktionell. Ist es aber unter diesen Bedingungen überhaupt noch möglich, ein Continuo-Lehrbuch zu schreiben? Harmonik läßt sich in eine überschaubare Anzahl allgemeiner Regeln fassen, Melodik dagegen

[31] Georg Philipp Telemann, *Singe-, Spiel- und General-Baß-Übungen*, Hamburg 1735, Neuausgabe Kassel 1968.

[32] Vgl. Ex. 32: Der verminderte Akkord im Klavier am Ende von Takt 5 findet seine Auflösung in den Hauptstimmen in Takt 6.

[33] 256, § 23.

nicht. Und so ist auch das Kapitel „Von gewissen Zierlichkeiten des Accompagnements" eine zwar faszinierende und virtuose Beispielsammlung, der jedoch die Verlegenheit anhaftet, daß eigentlich kein Exempel mehr über sich und seinen melodischen Einzelfall hinausweist.[34] – Hatte J.S.Bach nach Ohrenzeugenberichten noch „einen ieden General-Baß zu einem Solo so accompagnirt, daß man denket, es sey ein Concert, und wäre die Melodey so er mit der rechten Hand machet, schon vorhero also gesetzet worden",[35] so gilt nun „Gelassenheit" und „edle Einfalt"[36] als Ideal. Der „Accompagnist" wird zum „Begleiter."

5. *Drey Quartetten fürs Clavier, die Flöte und Bratsche*

In C.Ph.E.Bachs Kammermusikwerken mit obligatem Cembalo finden sich, anders als in den entsprechenden Kompositionen seines Vaters, nur sehr spärliche, kurze und, soweit ich sehe, wenig aussagekräftige Stellen mit ausgesetztem Generalbaß. Einzig seine späten *Drey Quartetten*[37] – in ihnen ist auf jede Bezifferung verzichtet – enthalten diverse längere, sehr unterschiedliche Begleit-Passagen und bieten somit reicheres Anschauungsmaterial. – Es ist lohnend, dies hochbedeutende Opus daraufhin zu untersuchen, wie der Komponist in seinem Todesjahr zu den Accompagnement-Regeln steht, die er gut 25 Jahre vorher formuliert und veröffentlicht hat. Ich gebe einige Auszüge:

[34] Vgl. hierzu auch: Peter Benary, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts* (Jenaer Beiträge zur Musikforschung, Band 3, Leipzig 1961), 4. Kapitel: „Das Ende des Generalbaß-Zeitalters", insbes. S. 117 ff.
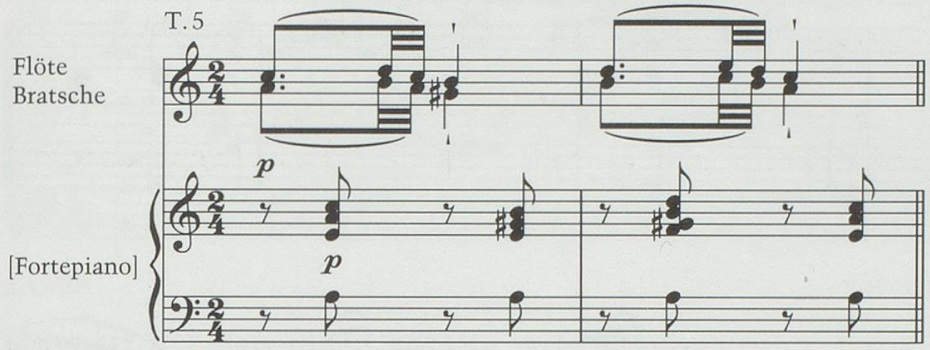
[35] Lorenz Mizler in: *Bach-Dokumente*, Band II, Kassel 1969, 231.

[36] 243, § 3.
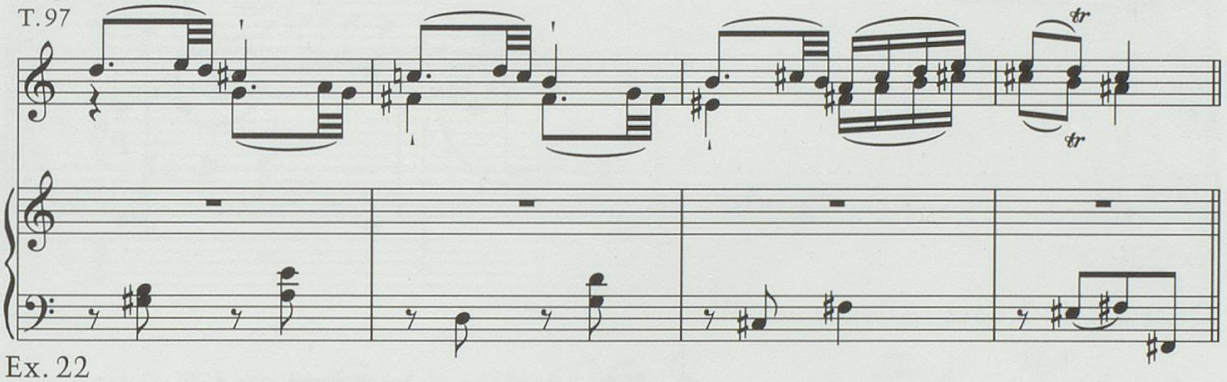
[37] Es handelt sich bei ihnen eigentlich bereits um Klaviertrios im modernen Sinn. Lediglich ihre Titulierung folgt noch barocker Terminologie, die sich nicht an der Zahl der Mitspieler oder Instrumente, sondern an den komponierten obligaten Stimmen orientiert: Auf das Fortepiano entfallen deren zwei; Begleitpassagen, auch wenn sie akkordisch vollgriffig sind, werden als strukturell einstimmig betrachtet, nämlich dem Baß als Aussetzung zugeordnet. Immer wieder ist vermutet worden, in irriger Auslegung des Titels „Quartette", daß von der selbstverständlichen Mitwirkung eines Violoncellos auszugehen sei. In den folgenden Ausführungen wird jedoch Bachs geradezu fanatische Präzision der Notation zur Sprache kommen. Hiermit ist die Annahme unvereinbar, Bach habe stillschweigend und ohne jede nähere Kennzeichnung ein den Klavierbaß verdoppelndes Cello vorausgesetzt. Zudem steht, wie sich ebenfalls erweisen wird, die diffizile Setzweise und Instrumentierung dieser Werke jedem Gedanken an barocke *colla parte*-Praxis diametral entgegen. Wo der Cellist jeweils mitzuspielen hätte und wo nicht, läßt sich aus der Kompositionsstruktur keineswegs zweifelsfrei und musikalisch befriedigend ablesen. – Vgl. auch meine kurze Erläuterung zur Titulierung und Besetzung im Begleittext zur Platteneinspielung bei deutsche harmonia mundi / EMI 7496181, 1988.

Beispiele aus: *Drey Quartetten fürs Clavier, die Flöte und Bratsche*
C.Ph.E. Bach, Hamburg 1788, Wq. 93, 94,95
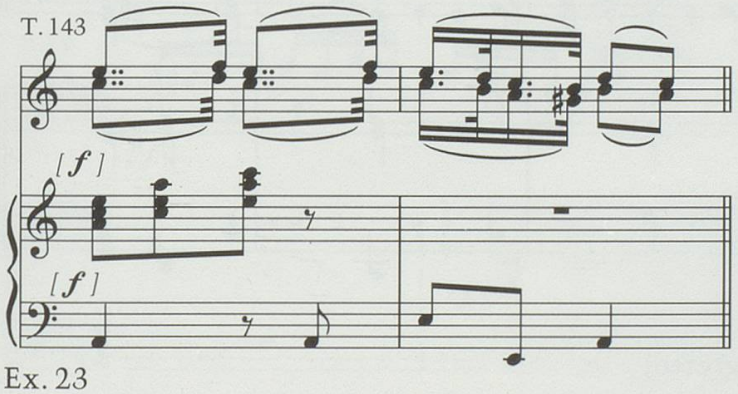
Quartett 1, a-moll, 1. Satz (Andantino)



Ex. 21
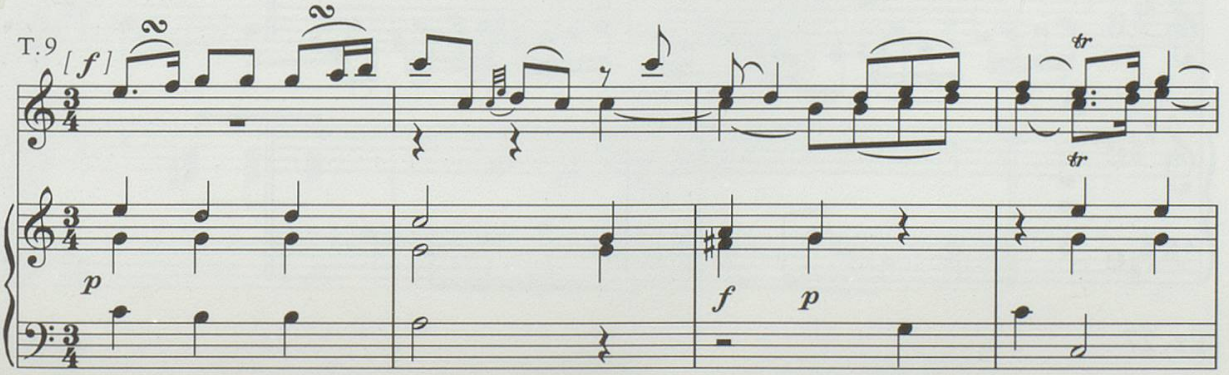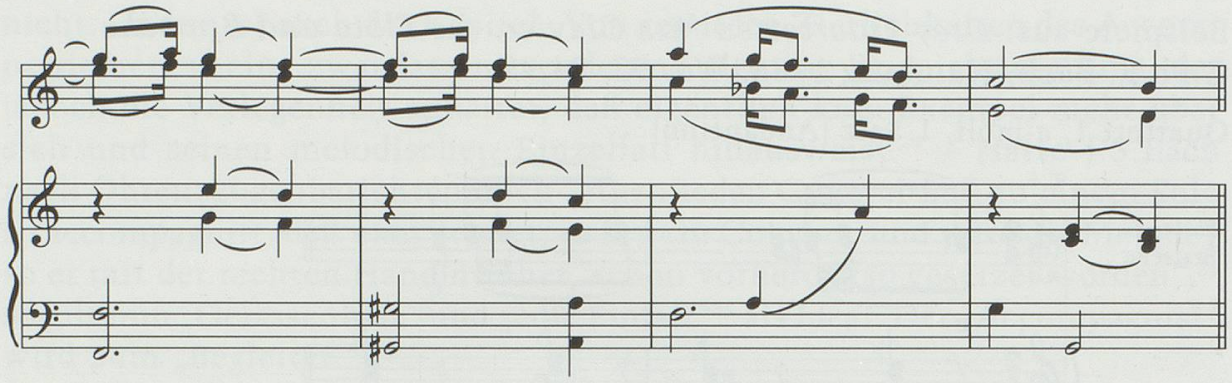


Ex. 22
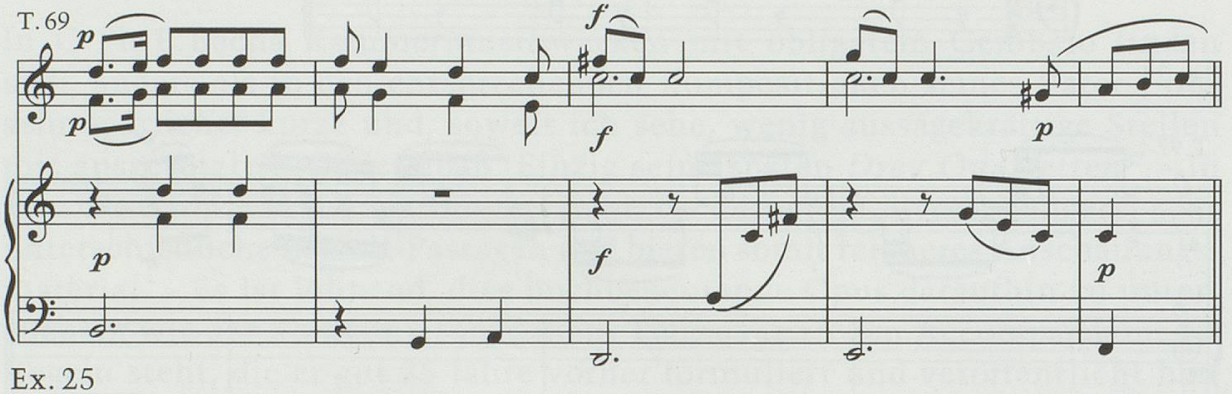


Ex. 23

Quartett 1, 2. Satz (Largo e sostenuto)
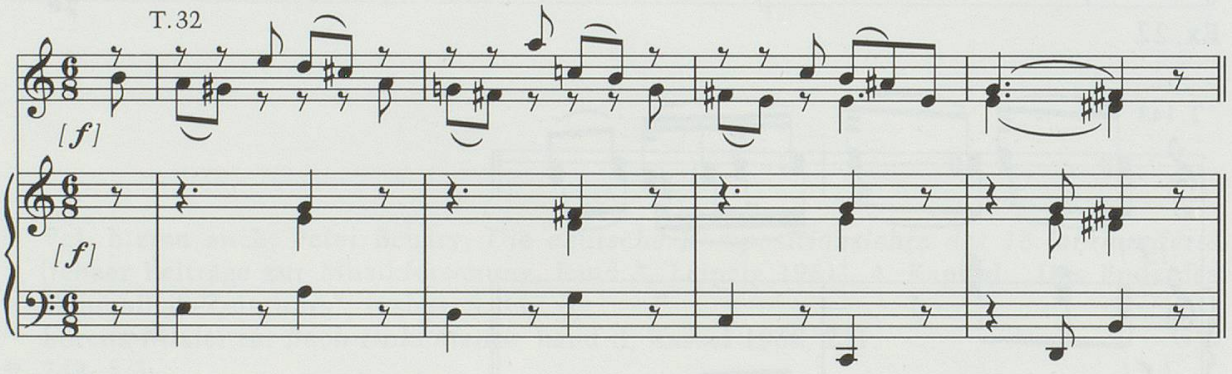




Ex. 24



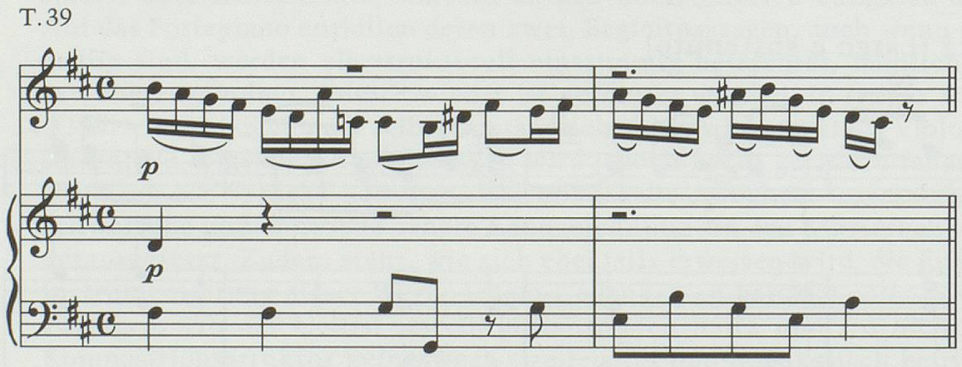
Ex. 25

Quartett 1, 3. Satz (Allegro assai)
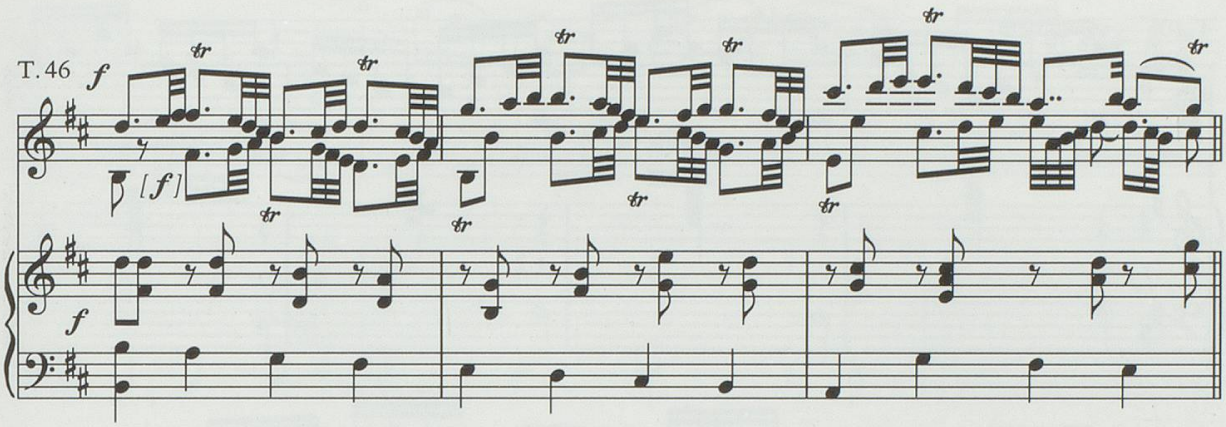


Ex. 26

Quartett 2, D-Dur, 1. Satz (Allegretto)

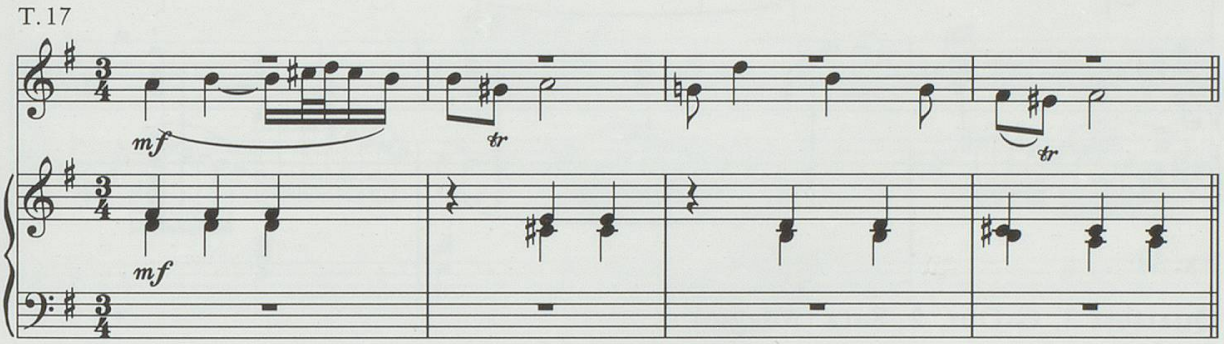


Ex. 27
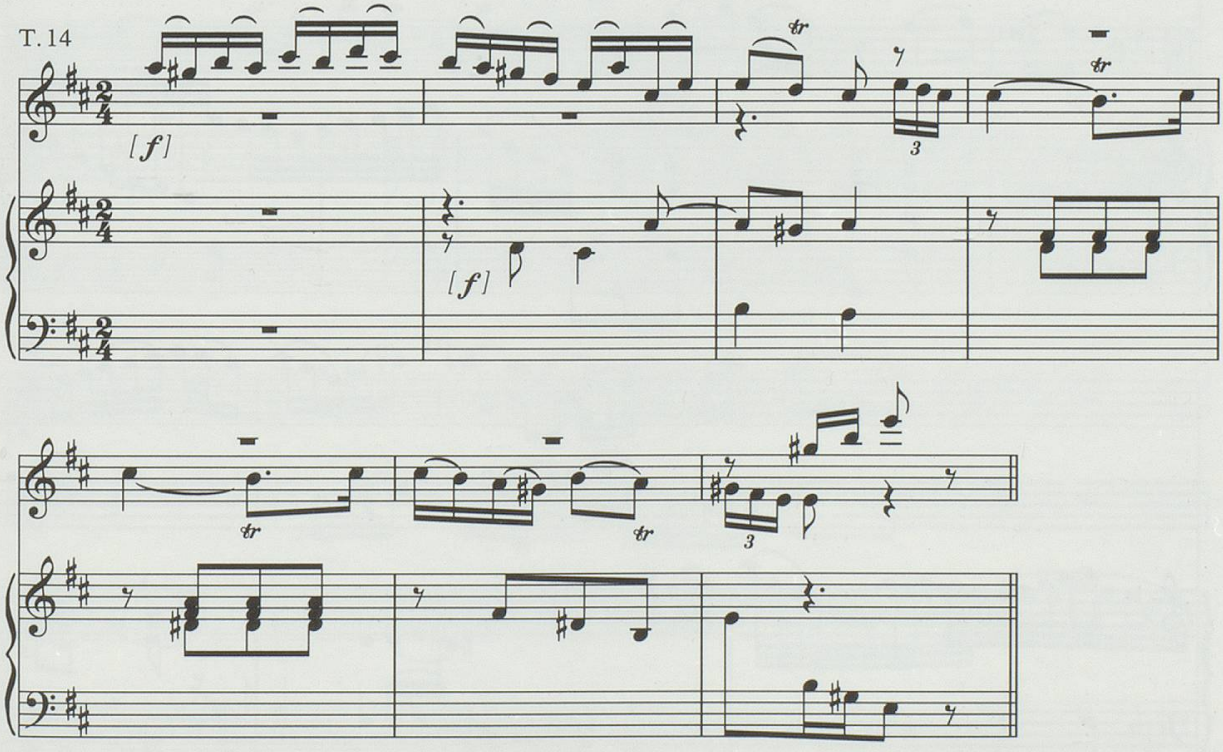


Ex. 28

Quartett 2, 2. Satz (Sehr langsam und ausgehalten)
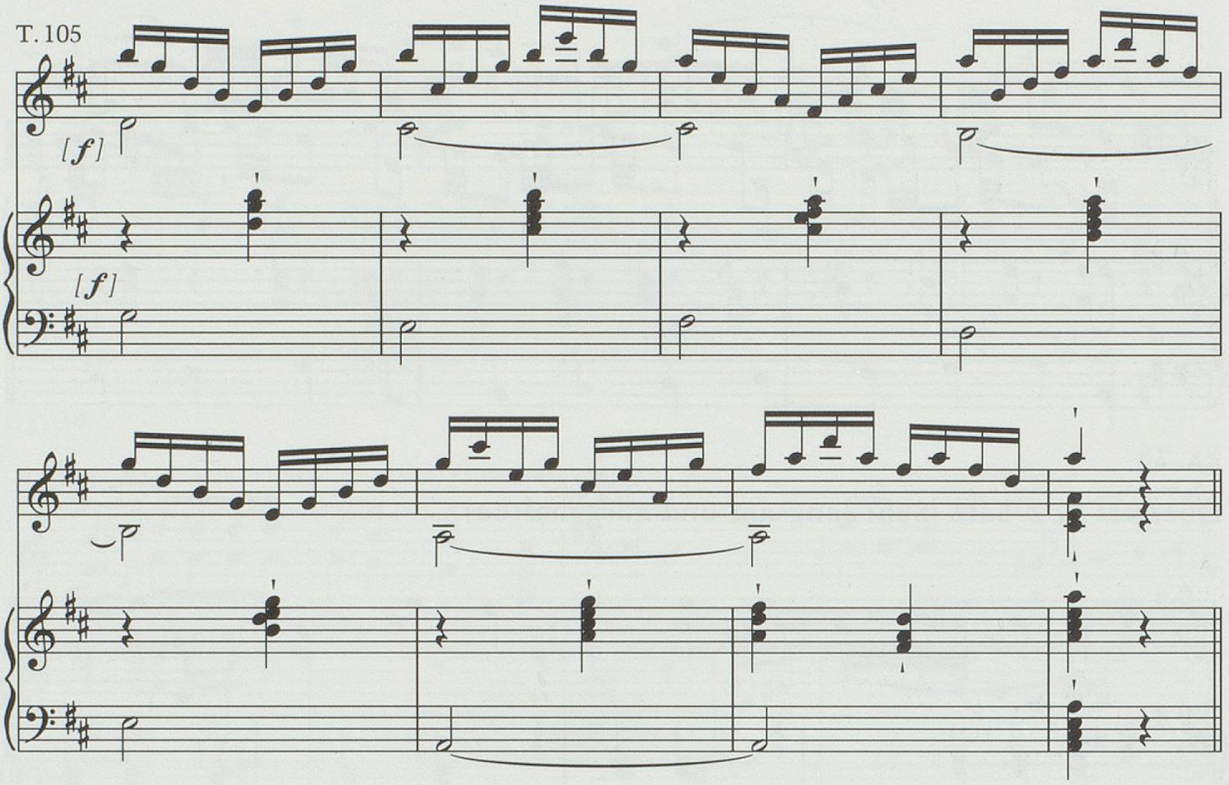


Ex. 29

Quartett 2, 3. Satz (Allegro di molto)
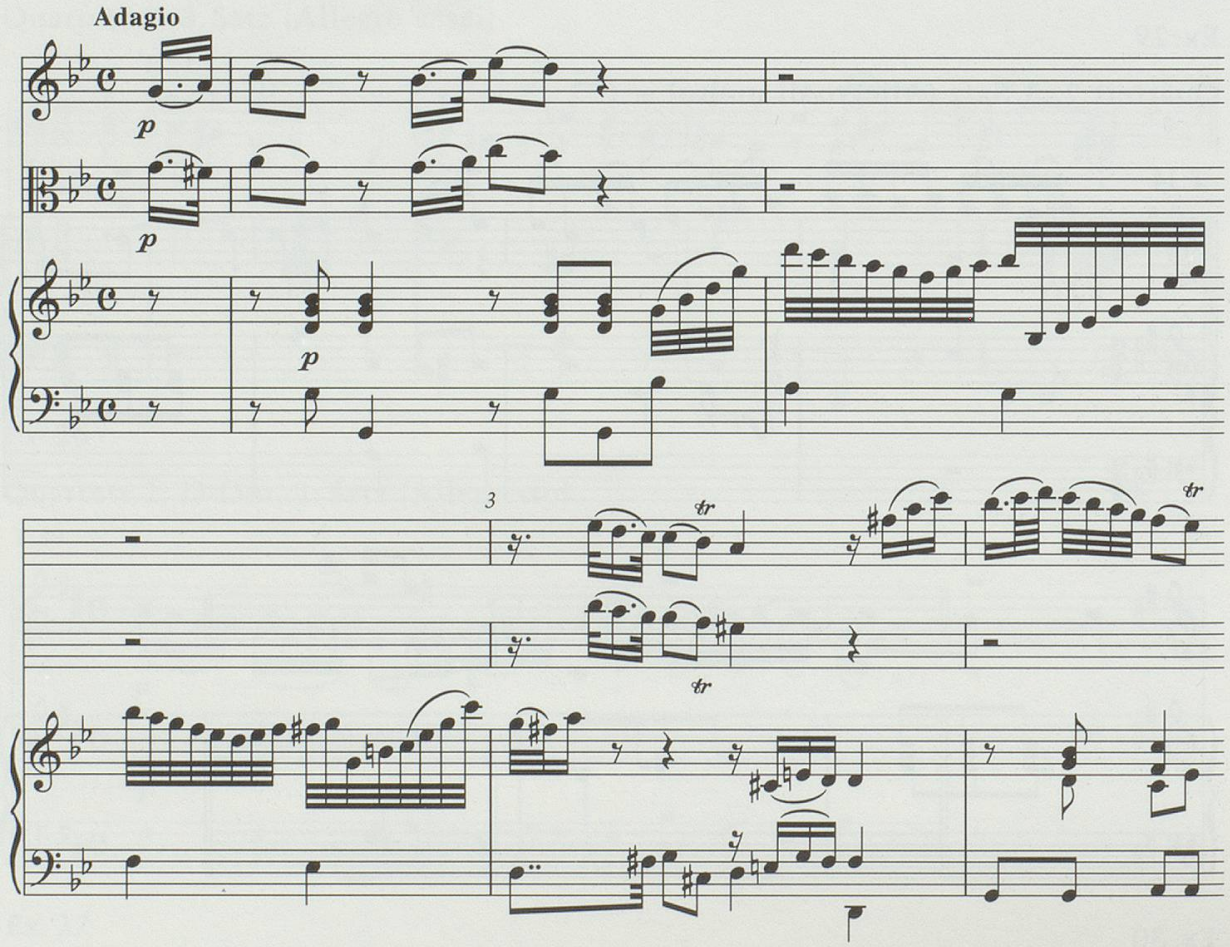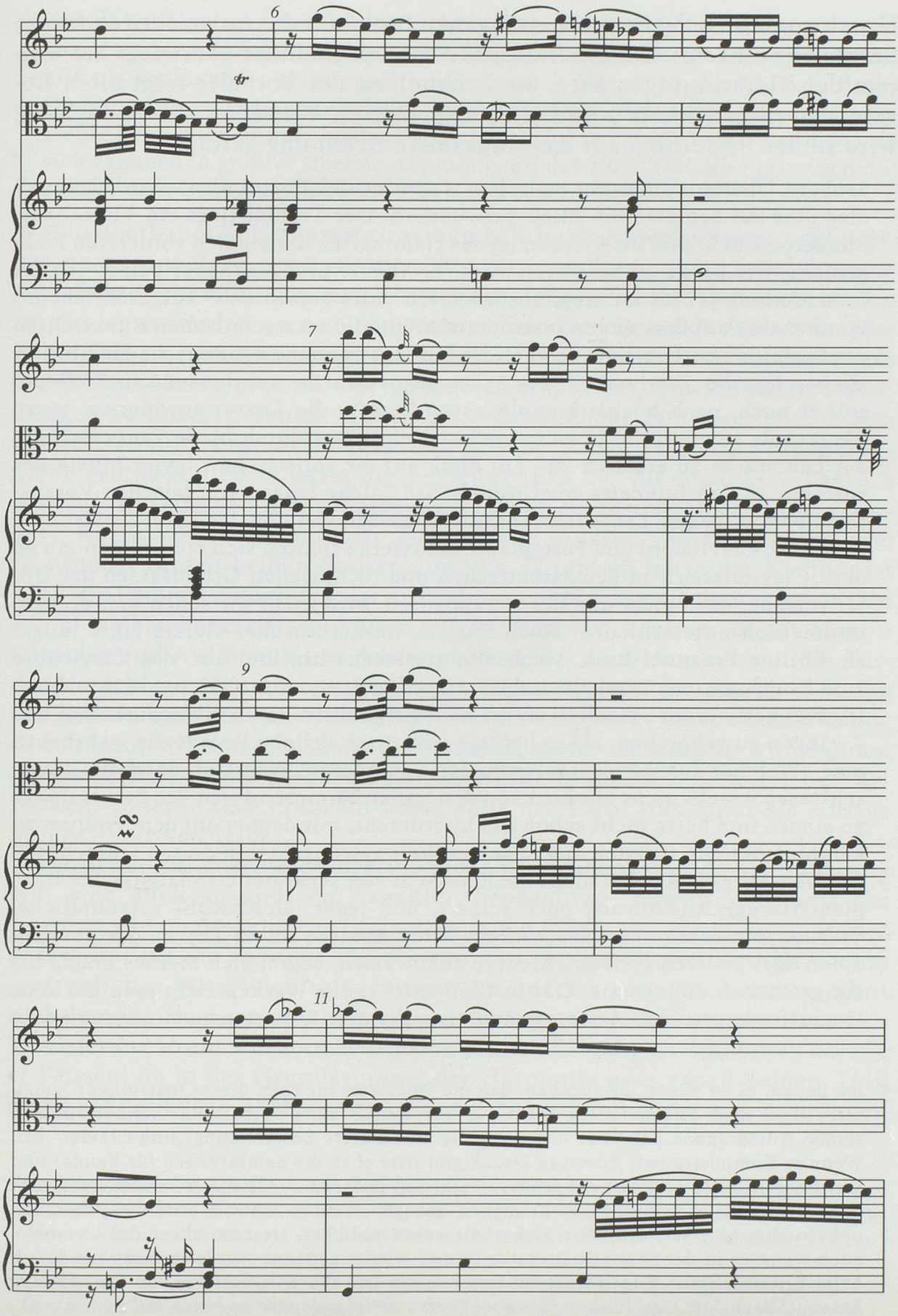


Ex. 30



Ex. 31

Quartett 3, G-Dur, 2. Satz (Adagio)





Ex. 32

Unschwer läßt sich erkennen, wie genau Bach hier die Anweisungen seines Lehrbuchs umsetzt: Dünnstimmiges Accompagnement überwiegt bei weitem den vierstimmigen Satz, die Behandlung der Vorhalte folgt allen Regeln der „Zierlichkeit", und jeder expressiven Wendung in der Melodie wird in der Begleitung auf das sorgsamste Rechnung getragen.

Saubere Übereinstimmung zwischen Theorie und Praxis also – und dennoch mag dies auf den zweiten Blick verwundern. Der Traktat liegt ein Vierteljahrhundert zurück, und inzwischen ist das Hammerklavier auf den vordersten Platz gerückt, wie Bachs großes Alterswerk *für Kenner und Liebhaber* belegt: Ab der 2. Sammlung (1780) ist stets ausdrücklich „fürs Fortepiano" vorgeschrieben.[38] Werden aber auf dem neuen Instrument nicht alle satztechnischen Rücksichten des Begleiters entbehrlich, da doch die hinzugewonnene dynamische Flexibilität allein schon die „Zierlichkeit" des Accompagnements gewährleisten kann? Warum soll er noch, nach höchst komplizierten Regeln, die Textur ausdünnen, wenn die jeweils gewünschte „Discretion" viel einfacher durch bloße Zurücknahme der Lautstärke zu erzielen ist? Ein Blick auf die solistische Clavier-Musik des späteren 18. Jahrhunderts zeigt jedoch, daß solche Fragen von falschen Voraussetzungen ausgehen. Lange Jahrzehnte (grob gesagt, von 1760 bis 1790) koexistieren Cembalo, Clavichord und Fortepiano. Lehrwerke richten sich stets allgemein an den „Clavieristen", in den ästhetischen und technischen Grundsätzen der Unterweisung, des Spiels und der Komposition wird nicht zwischen den drei Instrumenten unterschieden. Noch Mozart, immerhin über vierzig Jahre jünger als Philipp Emanuel Bach, wechselte zeitlebens hin und her, das Clavichord zum Komponieren, Cembalo und Hammerflügel zum Konzertieren verwendend. Hierbei hatte er im Einzelfall sicher häufiger praktischen Notwendigkeiten und Zwängen zu gehorchen, als es heutige wissenschaftliche Pedanterie wahrhaben mag. (Welcher ausübende Tastenspieler – „moderne" Pianisten durchaus eingeschlossen – weiß nicht ein Lied von den faulen Kompromissen des Berufsalltags zu singen und hätte nicht schon das Instrument, mit dem er auf dem Podium zu kämpfen hat, am liebsten ans Ende der Welt gewünscht?) In diesen Jahrzehnten des Übergangs kann also nicht die Rede sein von separater cembalistischer bzw. pianistischer Ausführung oder Setzart, und jeder (gleichwohl verständliche) Versuch, ein bestimmtes Werk allein durch Analyse seiner Textur akkurat dem einen oder anderen Instrumententyp zuzuweisen, begibt sich meines Erachtens auf gefährlich dünnes Eis. Erst in Clementis reifen Werken sieht man die neue Herausforderung des „forte e piano" in all ihren Konsequenzen angenommen

[38] Ich denke, es ist davon auszugehen, daß die Quartette für eben dieses Instrument konzipiert sind. Bach hat sie nicht mehr zur Veröffentlichung vorbereiten können, und in seinen Autographen behält er durchweg die unschärfere Bezeichnung „fürs Clavier" bei. Wenn er Kompositionen jedoch in Druck gibt (wie eben die Sammlungen *für Kenner und Liebhaber),* so ist er meist auf größere Präzision bedacht. – Allenfalls könnte noch eine Aufführung mit Clavichord in Erwägung gezogen werden (obwohl mir dies klanglich unbefriedigend erscheint); mit Sicherheit auszuschließen ist zumindest das Cembalo, auch wenn es in der Sekundärliteratur immer wieder genannt wurde (zuletzt von Friedhelm Krummacher, „Kontinuität im Experiment: Die späten Quartette von Carl Philipp Emanuel Bach," in: *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur...*, a.a.O., 249). – Zur Überlieferung der Werke vgl. das Vorwort der Ausgabe bei *NMA*, Kassel 1952.

und zu Ende gedacht. Bei ihm ist nicht mehr ein vollstimmiger Akkord a priori laut, eine einstimmige Linie leise, sondern erscheinen Texturdichte und Dynamik als voneinander abgekoppelte Parameter. – Man wird also C. Ph. E. Bachs Quartette unter anderem als Beleg für das in vorangegangenem Exkurs Dargestellte betrachten dürfen: höchstwahrscheinlich Fortepiano-Werke, befinden sie sich dennoch in größter Übereinstimmung mit den im 2. Teil des *Versuchs* nicht zuletzt dem Cembalisten an die Hand gegebenen Regeln.[39]

Wären überhaupt Differenzen zu seinen Lehrbuch-Anweisungen konstatierbar, so nur insofern, als Bach hier über diese noch ein gutes Stück hinausgeht. Seine Vorstellungen vom Accompagnement scheinen inzwischen noch intrikater geworden zu sein. Betrachten wir zum Beispiel das *tasto solo*-Spiel. Seinen erweiterten Gebrauch hatte schon die Bezifferung des *Credo* der h-Moll-Messe gezeigt. Dort wurde es eingesetzt, um Pianissimo-Wirkungen zu unterstreichen. Neben diese dynamische Funktion tritt in den Quartetten noch eine weitere, satztechnische: Kurze Vorhalte werden nunmehr grundsätzlich einstimmig begleitet (Exx. 27, 30 sowie 32, Takte 6 und 11). In seinem Traktat hatte Bach solche Rücksicht noch nicht gefordert. Kurze Vorschläge bleiben dort beinahe gänzlich außer Betracht, und zumindest in den beiden Stellen aus Exx. 27 und 30 hätte der Komponist 1762 die Baßnoten noch regulär ausharmonisiert.[40] Inzwischen scheint ihm jedoch selbst kurzzeitiges Aufeinandertreffen von Vorhalt (in der Hauptstimme) und Auflösung (im Accompagnement) zu widerstreben. Die kurzen Vorschläge andererseits genauso zu traktieren wie die langen, d. h. den der Baßnote zugehörigen Akkord erst zusammen mit der Dissonanzauflösung in den Hauptstimmen, also ein Sechzehntel später zu bringen, würde einen offensichtlich ungewünschten kurzatmigen Hoquetus der Begleitung bewirken, so daß tatsächlich für diese Fälle das *tasto solo*-Spiel als einzige Möglichkeit verbleibt.

Ähnliche, die Positionen des *Versuchs* noch übertreffende Verfeinerung läßt sich auch an anderen Aspekten beobachten. Zuweilen nimmt das Accompagnement geradezu pointillistische Züge an. Hatte Bach früher zumindest für die weniger expressiven, konventionelleren Vorhalte deren „getreuliches Mitspielen" als legitime Alternative zum Pausieren erwähnt und demonstriert, so macht er in den Quartetten von dieser einfachsten Realisierung so gut wie keinen Gebrauch mehr. Beinahe grundsätzlich notiert er Pausen, ob in der Grundstimme, der Harmonie oder gar in beiden. Und nicht genug: Diese Behandlung läßt er nicht nur den langen Verzierungen

[39] Selbst wenn man das Clavichord als das hier intendierte „Clavier" ansähe (vgl. Anmerkung 38), änderte dies nichts an der Argumentation: Es geht um den prinzipiellen Gegensatz zwischen dynamisch flexiblen Tasteninstrumenten einerseits und dem „starren" Cembalo andererseits.

[40] Vgl. Anm. 24 und 28: Allenfalls langsames Tempo rechtfertigt „gewisse Vorsichten" bei der Behandlung kurzer Vorschläge; hier ist jedoch *Allegretto* bzw. *Allegro di molto* vorgeschrieben.

(also Vorhalten, Schleifern und Anschlägen) zukommen, sondern eigentlich jedweder Besonderheit des Satzes und der Melodik, handele es sich um überraschende Modulationen (Ex. 22), empfindsame Intervalle (Ex. 25), auffällige Triller (Ex. 28) oder virtuos ausgreifende Figurationen (Ex. 31).

Ein solches kunstvoll durchbrochenes Accompagnement verweist gerade durch seine Lückenhaftigkeit immer wieder auf die Hauptstimme, ebenso wie diese ihrerseits sich notwendig auf das harmonische Fundament rückbezieht. Hier wird eine klangästhetische und satztechnische Grundposition gerade des späten C. Ph. E. Bach deutlich. Es geht ihm nunmehr nicht allein darum, mit „Discretion" seinen galanten Melodien den geeigneten Hintergrund zu geben, sondern vielmehr eine genau instrumentierte, integrale Verflechtung von Melodie und Begleitung zu schaffen.[41]

> Nunmehr dürfte einleuchten, daß Bachs Ablehnung von Alberti-Bässen nicht allein auf Caprice oder Snobismus beruht: Zwar wurden diese stereotypen Akkordbrechungen gemeinhin mit dem „comischen Styl" der Italiener assoziiert, von dem sich Bach allezeit scharf distanzierte, aber dies trifft nur den äußerlichen Sachverhalt. Wichtiger scheint ein satztechnischer Grund. Alberti-Figuren schaffen zwangsläufig eine Schichtung des musikalischen Ablaufs: Melodie einerseits, Baß und harmonische Aussetzung andrerseits – strukturell durchaus noch dem italienischen Hochbarock verwandt, jedoch nun ins Galante gewendet, mit dem typischen langsamen harmonischen Rhythmus, der solche flächigen Figurationen überhaupt erst möglich macht. Gerade diese horizontale Schichtung und der daraus resultierende stetige Fluß der Musik sind jedoch Momente, die Bach in seiner zerklüfteten und abrupten Tonsprache auf das Krasseste in Frage stellt. Mit großer Wahrscheinlichkeit kann daher auch für sein Accompagnement gefolgert werden, daß derlei rhythmisch gleichförmige Akkordbrechungen meist unangebracht sind. – In den höchst seltenen Fällen, in denen der Komponist sie in seinen Solo-Werken verwendet, dienen sie dazu, die Wirkung eines rauschenden orchestralen Eingangs-Tuttis zu imitieren.[42]

Schließlich sei noch eine Beobachtung zumindest zur Diskussion gestellt. Der Komponist scheint nicht nur in den Melodiestimmen, sondern auch in der Begleitung stets um „Veränderung" bemüht. Das Anschauungsmaterial mag vielleicht zu wenig umfangreich sein, um sichere Schlußfolgerungen zu erlauben. Da es sich jedoch hier um ein Merkmal handelt, dem C.Ph.E. Bach zeitlebens höchste Wichtigkeit zumaß, soll es nicht übergangen werden. Das Prinzip der permanenten Variation durchzieht Bachs ganzes Oeuvre, und zwar auf allen Ebenen. Er schreibt „veränderte Reprisen", aber auch die kleineren und kleinsten Bausteine erfahren dieselbe ständige Umarbeitung, so etwa Rondo-Refrains, Sequenzglieder, selbst kürzeste Motive. Das musikalische Werk soll von Moment zu Moment als unvorhersehbar erlebt, die Aufmerksamkeit des Hörers immer neu gefordert und stimuliert werden.

[41] Pamela Fox nennt dies „integrations of bass and treble" in: „The Stylistic Anomalies of Bach's Nonconstancy" in: *C.P.E. Bach Studies*, Hrsg. Stephen L. Clark, Oxford 1988, 118.

[42] Vgl. Sonate Es-Dur, Wq. 65/42 (H. 189), 1. Satz, sowie das Tremolo-Beispiel auf S. 252.

Für die „komponierten", ausgeschriebenen Stimmen in seinen Werken, seien es solistische oder solche in Ensemblebesetzung, ist die zentrale Wichtigkeit dieser variierenden Schreibweise seit langem erkannt. So liegt es nahe, nach Auswirkungen auch im Accompagnement zu suchen. Hier ist unschwer zu erkennen, wie durchgängig Bach *im Detail* auf Abwechslung und Vielfalt sieht. Beinahe in jedem der oben gegebenen Auszüge aus den Quartetten finden sich Beispiele: Insbesondere die Anzahl der Stimmen sowie die Höhe oder Tiefe des Klaviersatzes werden von Moment zu Moment variiert – manchmal geradezu mutwillig, grundsätzlich jedoch in präzisester Abstimmung auf die Hauptstimmen. „Veränderte Reprisen" *großer Abschnitte* sind freilich für Begleitpassagen nirgends ausgeschrieben.

Was folgt hieraus für den Generalbaßspieler? Inwieweit dürfte oder sollte er seine Aussetzung in ähnlicher Weise variierend verfeinern und anpassen? – Hiermit ist ein zentrales Dilemma angesprochen: Wenn auch die Belege spärlich sind, so gibt es dennoch wenig Grund anzunehmen, daß „Bachs fast zwanghafte Tendenz, wörtliche Wiederholungen zu vermeiden",[43] ausgerechnet das Accompagnement unberührt lassen sollte.[44] Verständlicherweise wird sich der „Clavierist" aufgefordert fühlen, auf „Veränderungen" der Hauptstimmen zu reagieren oder dergleichen sogar selbst zu erfinden. Dem entgegen steht jedoch Bachs in seiner Zeit einzig dastehende Präzision der Notation, sein Insistieren auf dem „So-und-nicht-anders-Sein"[45] seiner Werke. Die Vorrede zu den *Sonaten mit veränderten Reprisen*[46] belegt vielleicht am eindrücklichsten, wie sehr es dem Komponisten darum zu tun ist, allen mißlichen Zufällen und spontanen Eigenmächtigkeiten des „Interpreten" zuvorzukommen. Die akribische schriftliche Fixierung der „Veränderungen" ist eben nicht als Anregung zur Improvisation, sondern viel eher als Maß-

[43] David Schulenberg, *The Instrumental Music of Carl Philipp Emanuel Bach*, Ann Arbor 1984, 162: „Bach's almost compulsive tendency to avoid literal repetition ...."

[44] Vgl. auch das Kapitel „Von der Nachahmung", S. 290ff., an dessen Beginn es heißt: „Die Nachahmungen gehören mit unter diejenigen Gedanken, welche bey der Wiederholung pflegen verändert zu werden. An dieser Veränderung muß ein Accompagnist Theil nehmen ...." Dies allerdings bezieht sich lediglich auf den speziellen Fall fugierter Abschnitte, beantwortet also nicht die oben allgemein gestellte Frage. – Ein noch deutlicherer Hinweis findet sich im Kapitel „Von gewissen Zierlichkeiten ...", S. 284: „Das getheilte Accompagnement ... ist sehr oft eine große Zierde. ... Wenn ein Satz wiederholet wird, so kann man ihn durch eine Abwechslung mit dem ungetheilten und getheilten Accompagnemente angenehm machen." Generationskonflikte, so mag man konstatieren, lassen sich selbst an Fragen der Continuo-Realisierung studieren: Bei den „Großeltern" schon (vgl. Georg Muffat u. a.) hatte das „geteilte Accompagnement" eine wichtige Rolle gespielt, wurde dann jedoch von J. S. Bach und seinen Altersgenossen kaum noch berücksichtigt, um im galanten Stil aufs Neue zu Ehren zu kommen. Ähnliches gilt auch für die Dreistimmigkeit der Aussetzung, die, ebenso von den „Eltern" verschmäht, nun wieder in die Praxis zurückkehrt, wenn auch unter völlig geänderten ästhetischen Bedingungen.

[45] Diese Formulierung gebraucht Hans-Günter Ottenberg in: *Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1982, 139.

[46] 1759, also wohl etwa gleichzeitig mit den Vorarbeiten zum 2. Teil des *Versuchs*.

nahme zu ihrer Verhinderung zu verstehen – geboren aus geradezu abgründigem Mißtrauen jeder spielerischen Willkür gegenüber.[47]

Dem entspricht in Bachs theoretischen Schriften die Tendenz, alles in apriorischer Unumstößlichkeit und Allgemeingültigkeit ein für alle Male festzulegen. Schon im Titel ist der apodiktische Tonfall nicht zu überhören: daß es sich bei der „wahren Art" um die *einzig* wahre handele, soll der Leser ohne Zweifel hinzuassoziieren. Nun konnte es Bach nicht verborgen bleiben, daß der zweite Teil des *Versuchs* aufgrund seiner Materie notwendigerweise an kategorischer Genauigkeit hinter dem ersten zurückbleiben mußte. Keine Bezifferung und keine Vorschrift kann je die komplette Prädetermination einer nur „so und nicht anders" gewünschten Generalbaßrealisation garantieren. Hinzu kommt, daß ein dünnstimmiges Accompagnement kleine Ungereimtheiten in viel geringerem Maße toleriert als ein vier- oder mehrstimmiges: Je weniger Noten gespielt werden, desto mehr kommt es auf exakte Plazierung jeder einzelnen an.

Schon vergleichsweise früh macht sich Bachs Unwohlsein hinsichtlich dieser Unsicherheit bemerkbar. Im Vorwort zu seinen Gellert-Oden von 1758 schreibt er: „Ich habe meinen Melodien die nöthige Harmonie und Manieren beygefügt. Auf diese Art habe ich sie der Willkür eines steifen General-Baß-Spielers nicht überlaßen dürfen, und man kann sie also zugleich als Handstücke brauchen."[48] Vier Jahre später unternimmt er dennoch den „Versuch", noch einmal alle auseinanderstrebenden Einzelheiten des galanten Generalbaßspiels in Regeln zusammenzufassen und zu demonstrieren. In ihrer subtilen Durcharbeitung soll die Aussetzung den komponierten Hauptstimmen um nichts nachstehen: „Wollte man alle solche Feinigkeiten auf dem Claviere mit ausdrücken, so würden die Zuhörer nicht mehr wissen, ob ein Stück nur begleitet, oder mit gespielet würde."[49] Diese Unternehmung war letztlich zum Scheitern verurteilt, wie nicht nur die späten Quartette belegen. Jede Bezifferung muß kapitulieren vor der Präzision, mit der in diesen Werken das Accompagnement gestaltet ist.

„Ende des Generalbaß-Zeitalters" also – nur in orchestral besetzten Werken hält sich der Basso continuo noch eine Zeitlang, dort sind die neuen Feinheiten des Details noch am ehesten verzichtbar. Ansonsten bleibt den hergebrachten Ziffern nur noch ein langsam dahinwelkendes Dasein als Vehikel des Harmonielehre-Unterrichts. – Festzuhalten bleibt jedoch, daß

[47] Vgl. hierzu insbesondere: Etienne Darbellay, Vorwort seiner Ausgabe der Sonaten mit veränderten Reprisen, Wq. 50 (H. 126, 136–140). Derselbe, „C.P.E.Bach's Aesthetic as Reflected in his Notation" in: *C.P.E. Bach Studies*, a.a.O., 43–63, insbes. 51ff. Wolfgang Horn, „ ‚... das Vornehmste, nämlich das Analysieren ...' " in: *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur...*, a. a. O., 417–431, insbes. 427 ff. Peter Schleuning, „Verzierungsforschung und Aufführungspraxis" in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 3 (1979), 11–114, insbes. 98f.

[48] Zit. nach H.-G. Ottenberg in: *Carl Philipp Emanuel Bach: Spurensuche*, a.a.O., 159.

[49] 190.

der Verzicht auf Generalbaßnotation nicht Symptom eines plötzlichen Wandels der Musikauffassung ist, sondern daß vielmehr die immer „delicateren" Vorstellungen von der Begleitung es schließlich zweckmäßiger machen, diese von vornherein auszunotieren. So dürfte es nicht überspitzt sein zu sagen, daß Bachs Generalbaßtraktat in letzter Konsequenz seinen Lehrgegenstand abschafft – ohne daß der Verfasser allerdings je von den dort formulierten ästhetischen und satztechnischen Grundsätzen abgewichen wäre.

6. *Er ist der Vater; wir sind die Bub'n. Wer von uns 'was Rechtes kann, hat von ihm gelernt; und wer das nicht eingesteht, der ist ein ...*[50]

Von Rochlitz wurde dieser angebliche Ausspruch Mozarts über Philipp Emanuel Bach überliefert. Seine Authentizität soll hier nicht erörtert werden (immerhin wird sie nicht gerade unwahrscheinlicher dadurch, daß der zitierte Satz offensichtlich in einen Kraftausdruck mündete...). Ohnehin ist anderweitig genügend belegt, welch unbestreitbare Autorität Bach für Mozart und Haydn besaß. Andererseits ist zu Recht immer wieder auf die ästhetische wie stilistische Isolation Bachs in seiner Zeit hingewiesen worden.[51] So habe das Wiener Publikum geradezu einen „inneren Widerwillen" gegen die hochgestochenen Manierismen und zuweilen allzu kalkulierten Exaltiertheiten seiner Musik besessen.[52] Handelt es sich also bei den bewundernden Äußerungen Haydns und Mozarts lediglich um gewohnheitsmäßige Ehrerbietung, die einer zwar respektierten, aber weit entrückten und ungeliebten grauen Eminenz erwiesen wurde?

Diese Frage wird hier nicht gestellt, um den vorliegenden Aufsatz mit einem unverbindlich spekulierenden Ausblick auf die „wirklich großen" Genies abzurunden oder gar zu Bachs (inzwischen unnötig gewordener) Rehabilitierung beizutragen; sie hat vielmehr zum Grund das praktische Interesse des ausübenden Musikers, der wissen möchte, inwieweit die Bachsche Art des Accompagnements überhaupt außerhalb des vergleichsweise engen Zirkels der Berliner und norddeutschen Komponisten anwendbar sei. Verschiedentlich ist ja davor gewarnt worden, Bachs theoretische Schriften als allgemeinen Ausdruck seiner Zeit mißzuverstehen.[53] Will man dennoch nach möglichen Fortwirkungen seiner Positionen außerhalb seines direkten Umkreises suchen, so erscheint es naheliegend, den Blick nach Wien zu richten.

[50] F. Rochlitz, Leipzig 1832, zit. nach H.-G. Ottenberg, a.a.O., 259.

[51] Vgl. z.B.: Etienne Darbellay, a.a.O., 46f. Hans-Günter Ottenberg, „C.Ph.E.Bach im Spiegel der zeitgenössischen Musikpresse" in: *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur...*, a.a.O., 159–173, insbes. 170f.

[52] *Carl Philipp Emanuel Bach: Spurensuche*, a.a.O., 95.

[53] Vgl. z.B.: Peter Schleuning, a.a.O., 47f. und 67. Frederick Neumann, *Essays in Performance Practise*, Ann Arbor 1982, 4f., 202f. und 228. Derselbe, *Ornamentation and Improvisation in Mozart*, Princeton 1986, 4.

Daß Bachs Einfluß auf die Wiener Klassik nicht in erster Linie stilistisch sein kann, braucht kaum näher ausgeführt zu werden. Zu verschieden ist insbesondere Mozarts Tonfall vom norddeutschen Idiom. Auch Haydn wendet sich, nach einer Periode intensiverer Auseinandersetzung mit der Zerrissenheit des „Sturm und Drang" (in den Werken seiner sogenannten „romantischen Krise"), wieder von solchen Experimenten ab. Wenn Bach also für die Wiener Musiker Relevanz besaß, so müßte diese viel eher im kompositions- und satztechnischen Bereich zu finden sein.[54]

Hierzu hat Bach in der Tat Grundlegendes zu sagen. Wie bereits dargelegt wurde, wächst der zweite Teil seines *Versuchs* beträchtlich über die selbst gegebene Aufgabenstellung hinaus: Mehr und anderes wird darin abgehandelt, als daß man noch von einer traditionellen Generalbaßschule sprechen dürfte. Die Explikation der Akkorde und ihrer korrekten Progressionen steht nicht mehr im Mittelpunkt des Werkes, sondern sein Anliegen geht letztlich dahin, eine Lehre der musikalischen (und insbesondere klavieristischen) Textur zu entwerfen. Ihre verschiedenen Parameter – die wichtigsten sind Stimmenanzahl, Dynamik und rhythmische Gestalt – werden beschrieben und in Abhängigkeit der jeweils bestimmenden melodischen, harmonischen, im weitesten Sinne also expressiven Faktoren erörtert. Allein die wichtige Rolle, die den Pausen zuerkannt wird, genügt, um den „ganz anderen Gebrauch der Harmonie, als vordem"[55] zu belegen.

> Natürlich schließt jede künstlerisch hochstehende Generalbaßrealisierung den bewußten Umgang mit der Textur ein – man erinnere sich nur an J.S.Bachs ausgeschriebene Continuo-Realisatonen in einigen Sätzen der Sonaten für obligates Cembalo und Violine bzw. Flöte.[56] In dem Moment jedoch, da die Stimmenanzahl des Accompagnements prinzipiell freigegeben wird, eröffnet sich ein unübersehbares Feld bisher nicht gekannter Möglichkeiten der Generalbaßrealisierung, und die Textur wird von einer akzidentiellen zu einer zentralen Frage.

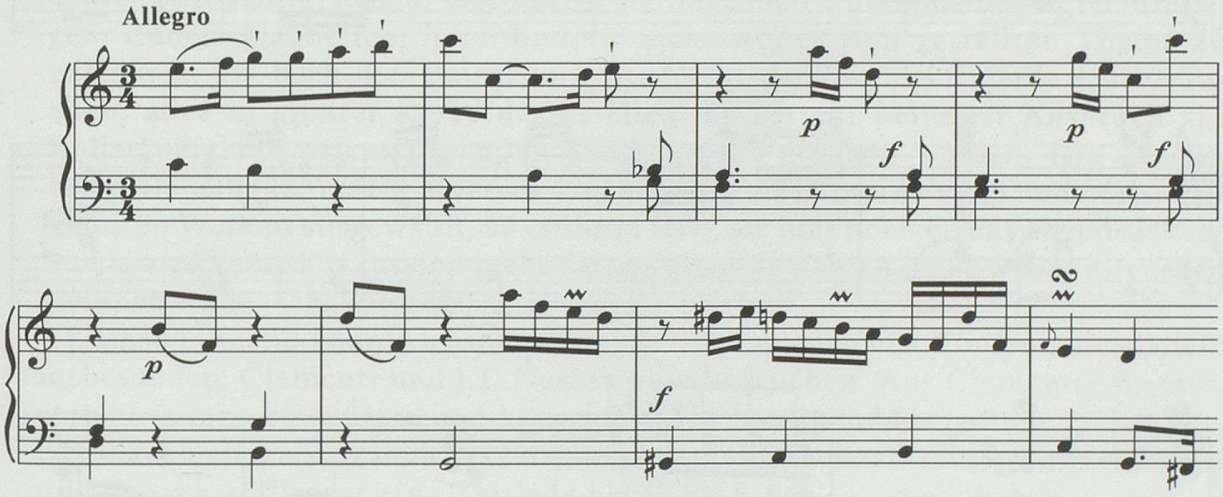
C.Ph.E.Bach ist der erste, der diese neue Problematik in aller Bewußtheit durchdenkt. Seine Reflexion hierüber ist zudem mit dem Traktat nicht abgeschlossen, sondern findet in seinen Werken, bis hin zu den Quartetten aus seinem letzten Lebensjahr, ihre Fortsetzung und Weiterentwicklung. Immer klarer zieht er die satztechnischen Konsequenzen seines manieristischen

[54] Vgl. hierzu auch Christoph Wolff, „Carl Philipp Emanuel Bach und Wien", in: *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur...*, a.a.O., 128.

[55] 4, § 18.

[56] In dem für J.S.Bach ausgesprochen galanten 1.Satz der Sonate für obligates Cembalo und Flöte in h-Moll, BWV 1030, finden sich sogar schon deutliche Hinweise auf das „feine Accompagnement" seines Sohnes, vgl. T.21–26, 59–62.

Stils. Die Einheitlichkeit der Faktur und des Affekts, die den (italienisch geprägten) Hochbarock so monumental und großartig macht – strukturell gesehen, unabhängig vom jeweiligen Charakter des Satzes –, diese Stetigkeit und Sicherheit ist aufgegeben. Dadurch wird die Musik schwächer, leiser, intimer, aber auch flexibler und unvorhersehbarer. Horizontale Kontinuität der Stimmen und komplementärer Rhythmus werden suspendiert; es entsteht ein Gefüge, welches von vertikalen Verwerfungen, plötzlichen Aufhaltungen oder Beschleunigungen, Abbrüchen und Überraschungen geprägt ist. Vor gänzlicher Zerfaserung und Atomisierung wird es bewahrt durch die Sinnfälligkeit der zugrundeliegenden harmonischen Progressionen.[57] Pamela Fox hat hierfür den Begriff „Non-Konstanz"[58] geprägt, und E. Eugene Helm spricht von Bachs „non-tunes".[59] Dem hinzuzufügen wäre hier: Auch sein „basso" ist nur noch selten „continuo". Die extremste Ausprägung dieser Setzweise findet sich in seinen Solowerken. In der Sonate Wq 65/47 (H. 248) (Exx. 33 und 34) werden die hergebrachten Begriffe „Melodie" und „Begleitung" geradezu exemplarisch ad absurdum geführt.
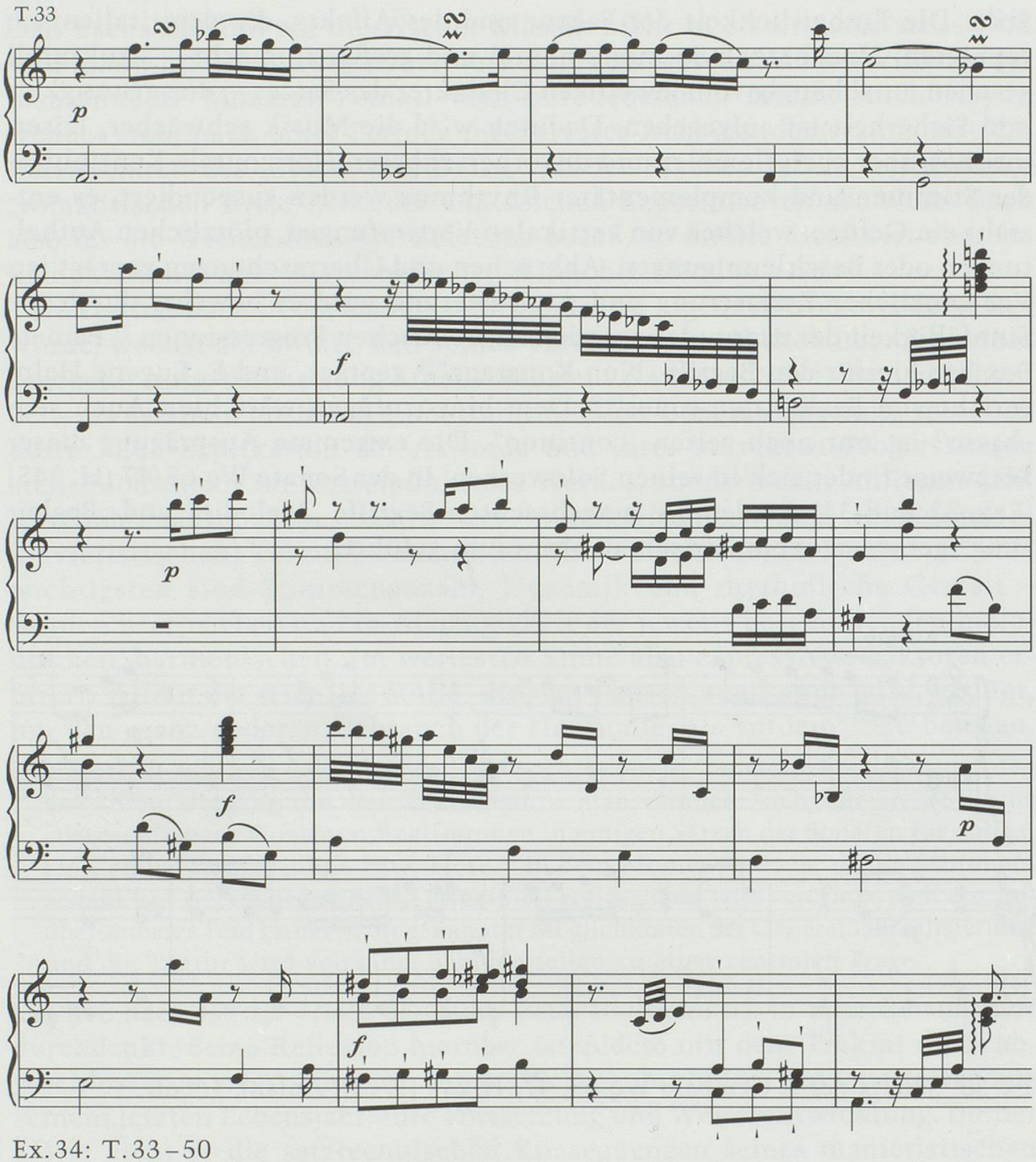


Ex. 33: Sonata per il Cembalo Wq. 65, 47, H. 248 (1775), Anfang 1. Satz

[57] Vgl. auch D. Schulenberg, a. a. O., 35: „[...] the consistent combination of a rhythmically complex or fragmented melodic line with a relatively simple linear foundation". – Dies macht wahrscheinlich, daß Bachs Schlußkapitel „Von der freyen Fantasie" (S. 325 ff.) tatsächlich eine genaue Beschreibung seines eigenen Kompositionsprozesses darstellt: Eine gegebene bezifferte Baß-Progression wird mit den unterschiedlichsten und gegensätzlichsten „Manieren" ausgearbeitet.

[58] Pamela Fox, a. a. O., 105–132.

[59] E. Eugene Helm, „To Haydn from C. P. E. Bach: Non-Tunes" in: *Haydn-Studies: Proceedings of the International Haydn Conference,* Washington D. C. 1975, hrsg. von Jens Peter Larsen, Howard Serwer und James Webster, New York 1981, 384: Bach „will do anything to ensure that nobody is going to go around humming his melodies".



Ex. 34: T. 33 – 50

Hiermit sind die Kriterien für die folgenden Textur-Untersuchungen in den Werken der Wiener Klassiker aufgestellt: Arrangement der Pausen; Vorhaltbehandlung; Hin- und Herspringen des musikalischen Gedankenganges zwischen Oberstimme(n) und Baß, rechter und linker Hand (Non-Konstanz); (wechselnde) Stimmenanzahl.

Zunächst habe ich die Duos für ein Melodie-Instrument und Klavier sowie die Klaviertrios und Lieder von Haydn, Mozart und Beethoven durchgesehen. Ich war erstaunt, fast überhaupt nicht fündig zu werden, während mir aus der Klavier-Solo-Literatur auf Anhieb einige Referenzstellen ein-

fielen. Dies dürfte damit zusammenhängen, daß bei allen drei Komponisten exponiertere Bizarrerien am ehesten dem Klavier allein anvertraut wurden. Für Melodieinstrumente fand man offensichtlich derlei abrupte Exaltiertheiten zu unidiomatisch (eben dieses Faktum macht ja viele der Ensemble-Musiken Bachs so heikel zu spielen). Es herrscht gerade in der Kammermusik der Wiener Komponisten ein viel längerer melodischer Atem, und deshalb müssen auch die Begleitmuster grundsätzlich anders ausfallen, nämlich flächiger und großzügiger. Der von Bach so verpönte Alberti-Baß sowie die endlose Fülle der aus regelmäßig gebrochenen Akkorden abgeleiteten Figuren nehmen daher den wichtigsten Platz im Accompagnement insbesondere der früheren Wiener Klassik ein. Daß auch im Liedschaffen für unsere Belange wenig zu finden ist, hängt zusätzlich damit zusammen, daß Lieder in dieser Zeit noch ein überwiegend populäres Genre darstellen, in welchem ohnehin nicht der Platz ist für ausgeklügelte Finessen.

Viel präsenter ist der Einfluß „bachischer Textur" dagegen in den Solo-Werken der Wiener Komponisten.

Zwischen begleitender und solistischer Setzweise besteht ja kein prinzipieller ästhetischer Unterschied; dies dürfte die folgenden Untersuchungen rechtfertigen. Zudem glaube ich, mich hiermit nicht weiter vom gestellten Thema zu entfernen, als Bach dies selbst vorgibt. Nichtsdestoweniger werde ich versuchen, alles in größter Kürze darzustellen. Es besteht keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit, allenfalls sollen Denkanstöße gegeben werden. Die Musikbeispiele habe ich unter diversen anderen mit Absicht aus vergleichsweise bekannten Werken ausgewählt, so erübrigt sich, sie hier noch eigens abzudrucken. Auch wird keine Diskussion mehr daran geknüpft werden. Dies würde ein neues (wie ich finde, sehr interessantes) Thema ergeben.

Ebenso lohnend könnte es sein, die anderen süddeutschen Komponisten sowie insbesondere Clementi und J. L. Dussek zu untersuchen. Aus Clementis Werken spricht ja eine bewußtere und konsequentere Auseinandersetzung mit den Fragen der Klaviersetzart und Textur als bei den allermeisten seiner Zeitgenossen, und Dussek soll sogar eine Zeitlang bei C. Ph. E. Bach studiert haben.

Daß alle die im folgenden angeführten Werke eine Fülle von Passagen gänzlich „unbachischen" Charakters enthalten, sei im übrigen unbestritten. Es geht ja nicht darum, eine stilistische Nähe etablieren zu wollen – wie gesagt, der Wiener „Geschmack" ist dem norddeutschen keineswegs verwandt. Vielmehr sollte gefragt werden: Woher könnten einige dieser für Süddeutschland und den italienischen Stil so untypischen Texturen kommen, wenn nicht von Bach?

Haydns Schaffen um 1770 ist in vielerlei Hinsicht von der Auseinandersetzung mit Emanuel Bach geprägt. So erstaunt es nicht, hier besonders zahlreiche Bezugnahmen zu finden.

Vgl. Sonate As-Dur, Hob XVI/46, 1. Satz, T. 1–17, 24–32 etc.
Sonate g-Moll, Hob. XVI /44, 1. Satz, T. 1–12, 15–30 etc.; 2. Satz, T. 7–10, 13–18 etc.
Sonate c-Moll, Hob. XVI/20, 1. Satz, T. 1, 5–7, 15–31 etc.; 3. Satz, T. 7–13 etc.

Aber auch in seinen späteren Sonaten, unter durchaus geänderten stilistischen und ästhetischen Prioritäten, kommt der Komponist häufig genug auf solche Setzweisen zurück.

Vgl. Sonate e-Moll, Hob XVI/34, 1. Satz, T. 1–18, 46–63 etc.; 2. Satz, T. 9–12, 17–20 etc.
Sonate D-Dur, Hob. XVI /37, 3. Satz, T. 1–40 etc.
Sonate C-Dur, Hob. XVI/50, 1. Satz, T. 1–9, 16–19, 25–33 etc.

Bei Mozart, der soviel mehr dem Idiom Johann Christian Bachs verdankt, findet sich erwartungsgemäß weniger Material, welches unter dem hier gewählten Blickwinkel relevant wäre. In seinem Frühwerk finden sich alle Merkmale des „comischen Styls", dessen Überhandnehmen C.Ph.E. Bach für den „itzigen Verfall in der Musik"[60] verantwortlich macht. Aber (grob gesprochen) ab den späteren 70er Jahren beginnt seine Clavier-Behandlung sich zu diversifizieren, und neue Textur-Elemente treten hinzu, die mehr Gemeinsamkeiten mit dem älteren Bach-Sohn erkennen lassen.

Vgl. Sonate a-Moll, KV 310 (300 d), 3. Satz, T. 1–36, 64–71 etc.
Sonate A-Dur, KV 331 (300 i), 1. Satz, Var. 1
Sonate B-Dur, KV 333 (315 c),1. Satz, T. 1–4, 11–14 etc.
Sonate c-Moll, KV 457, 1. Satz, T. 3+4, 7+8, 17+18, 30–33 etc.
Sonate D-Dur, KV 576 – 3. Satz, T. 1–4, 26–30 etc.

Beethoven hingegen wurde schon in früher Jugend durch Christian Gottlob Neefe mit der Musik des Hamburger Bach bekannt gemacht. Seine musikalische Ausbildung war dadurch von vornherein anders akzentuiert als diejenige Mozarts. Zudem besteht manche Affinität zwischen Beethovens und Bachs musikalischen Temperamenten: ein kurzer, trockener Witz, eine Vorliebe, Hörerwartungen zu enttäuschen,[61] sowie ein gewisses ironisches Mißtrauen gegen den „schönen", runden Klang. Dürren, kantigen Strukturen wird oft der Vorzug gegenüber „gelungener Instrumentation" gegeben. Trotz des großen Altersunterschiedes von nahezu zwei Generationen finden sich daher einige erstaunliche Gemeinsamkeiten. Auf die Verwandtschaft des Themas des 1. Satzes von Beethovens Sonate op. 2,1 mit Bachs Sonate gleicher Tonart Wq 57/6 (H.173) ist bereits vielfach hingewiesen worden. Unter dem Gesichtspunkt der Textur ist Beethovens Sonate op. 14,2 (insbesondere deren 1. und 3. Satz) noch bemerkenswerter. Sie erscheint

[60] Gotthold Ephraim Lessing, „Kollektaneen", zit. nach *Carl Philipp Emanuel Bach: Spurensuche*, a.a.O., 68. – Lessing referiert hier Bachs Meinung.

[61] Ich wäre neugierig zu erfahren, ob sich manche von Beethovens humoristisch-unvermittelten Satz-Schlüssen tatsächlich auf seine mögliche Kenntnis von Bachs Sammlungen für Kenner und Liebhaber zurückführen lassen, in denen auf vielfältigste Weise abrundendes Beschließen umgangen wird zugunsten der augenzwinkernden Geste plötzlichen Abbrechens oder vagen Sich-Verlierens.

auf weiten Strecken geradezu wie ein Versuch, Bachsche Setzart in sein eigenes Idiom hineinzutransponieren; ein Experiment in „neo-galantem" Stil sozusagen. Bis in Beethovens Spätwerk hinein lassen sich solche Reminiszenzen verfolgen.

Vgl. Sonate f-Moll op. 2,1 – 1. Satz, T. 1–8, 41–48 etc.
Sonate G-Dur op. 14,2 – 1. Satz, T. 1–7, 26–34; 3. Satz, T. 1–41 etc.
Sonate E-Dur op. 109, 1. Satz, T. 1–10 etc.
Bagatellen op. 33,2 – T. 1–16 etc. und op. 126,6 – T. 7–11 etc.

So sind die Errungenschaften C. Ph. E. Bachs schließlich nicht unbeachtet geblieben. Zwar bot er in seiner Position selbstgewählter, mitunter überheblicher Isolation den Kollegen außerhalb seines engen Zirkels nur indirekte Anregung. Komponisten, die einer gesanglicheren, gleichmäßiger und großzügiger ausgesponnenen Schreibart den Vorzug gaben, konnten folgerichtig in ihrer *Kammermusik* Bachs Vorstellungen zum Accompagnement nur sehr begrenzt umsetzen und verwenden, da diese doch in einem ganz anderen ästhetischen Kontext entwickelt worden waren. Daß sein Einfluß jedoch gerade in der *Solo-Literatur* um soviel deutlicher erkennbar ist, belegt die weit über Generalbaß- und Begleitthematik hinausweisende Relevanz seines Traktats. Zudem ermöglichten die luzide Bewußtheit und künstlerische Konsequenz seiner Darstellung, daß deren Implikationen auch jenseits stilistischer Barrieren verstanden werden konnten; und so fanden nicht wenige von Bachs Anweisungen, wie Textur jeweils adäquat, transparent und charakteristisch zu realisieren sei, den Weg dorthin, wohin sie kraft der insistierenden Genauigkeit ihrer Formulierung ohnehin tendieren: ins obligate Spiel. – „Mit dem, was er macht – fuhr Mozart fort – kämen wir jetzt nicht mehr aus: aber wie er's macht – da steht ihm Keiner gleich."[62]

[62] Siehe Anmerkung 50.

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

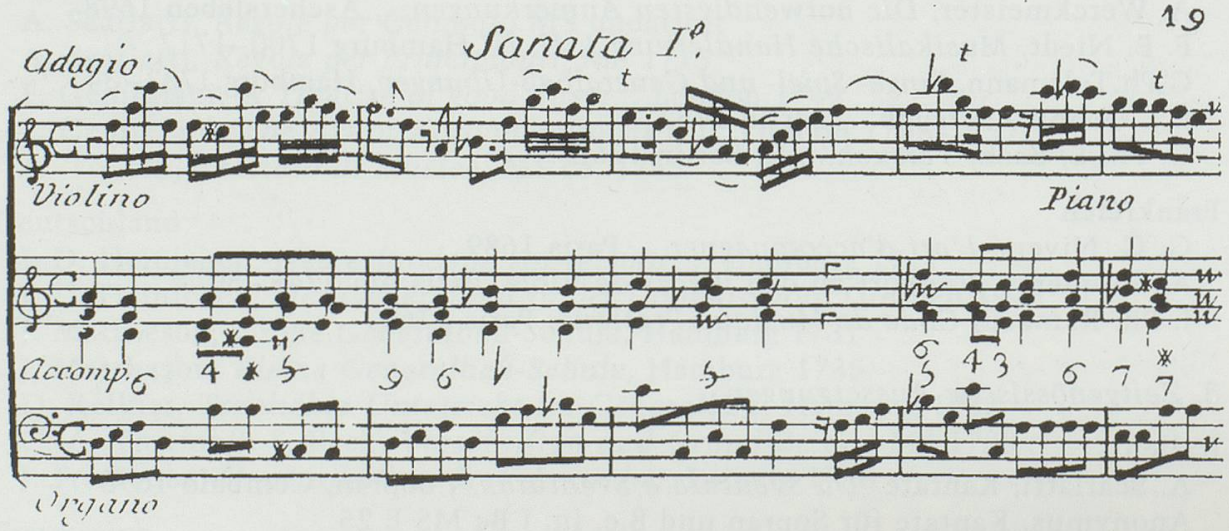
J. J.-C. Mondonville, in: *Pièces de clavecin en Sonates* für Violine und obligates Cembalo, Paris 1734 (?)
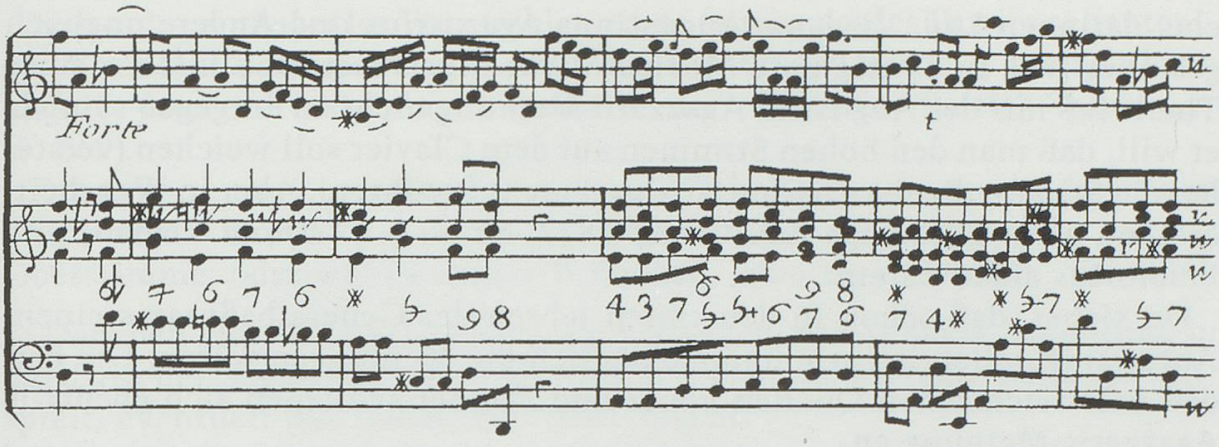
J. Ph. Rameau, in: *Pièces de clavecin en concert*, Paris 1741

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.
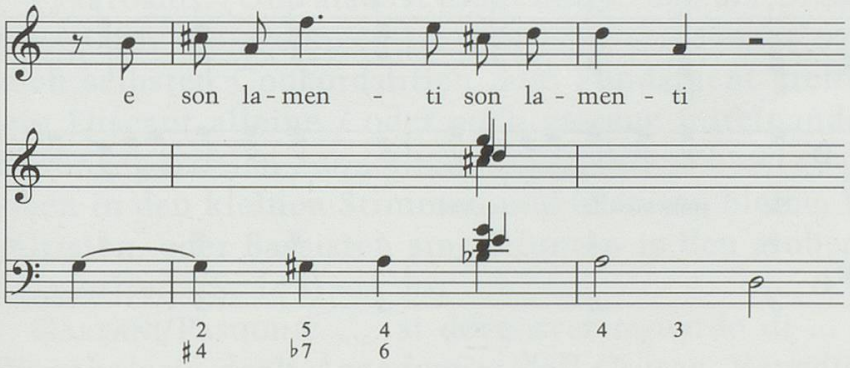
Hier siehst Du ein typisches Beispiel von Corrette:





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)

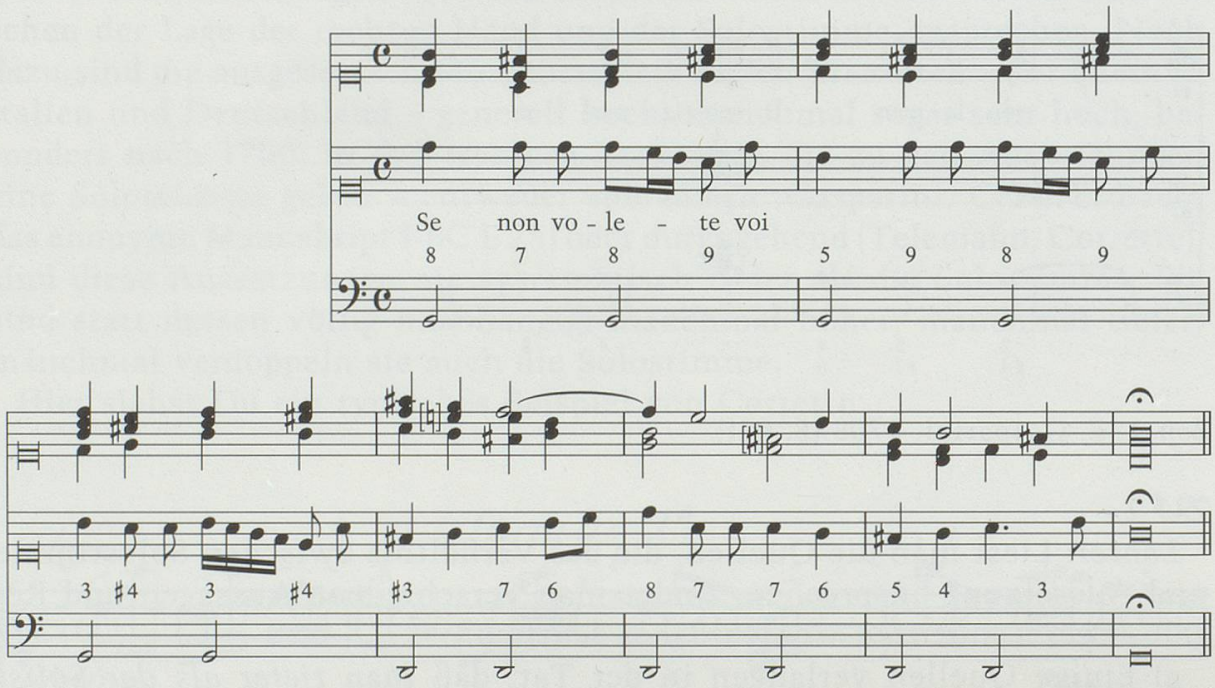
STADEN: „In Summa, man muß bei dem Basso ad. Org. nachgeben,... und ist zwar auch nit das geringste, daß man den Singern in ihrer Stimm wei-

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:

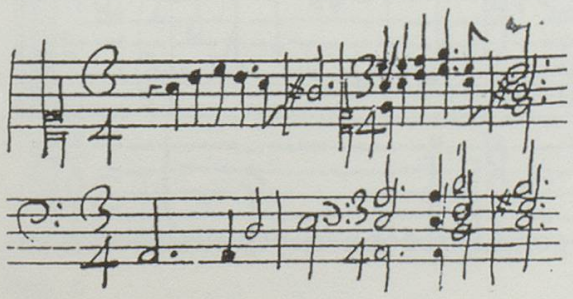
Viadana: „Sia avvertito l' Organista di far sempre le cadenze ai lochi loro, come sarebbe a dire, se si cantarà un Concerto in voce sola di Basso far la Cadenza di Basso: se sarà di Tenore far la cadenza di Tenore: se di Alto, ò Canto ai lochi dell'uno, e dell'altro; perche sarebbe sempre cattivo effeto 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)

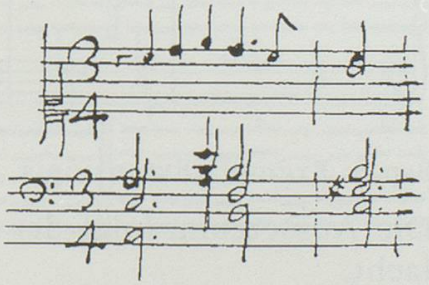
Gaetani/Pasquini: „... si deve aver riguardo di ... non coprir [nach dem *Vocabolario degli Accademici dell Crusca*, Venedig 1612, hier zu verstehen als: nicht höher sein als] la parte che canta; cioe se canta il soprano fare la cadenza in detto soprano e toccar corde de soprano, e se canta il contralto,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

MS *E 25*, Kapitel XXVI:

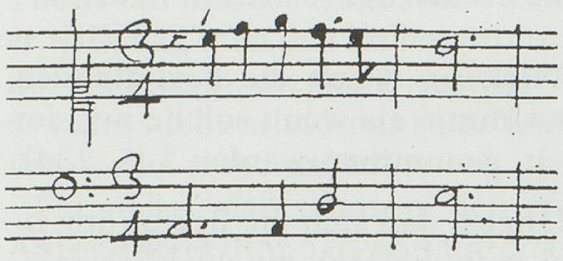
Bsp. 4a: „Overo caminando di terza ò sopra ò sotto alla parte che cantasse cosi:“
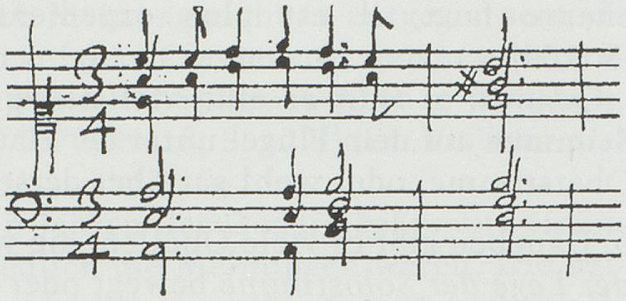


Bsp. 4b: „Overo senza farvi la parte che canta:“



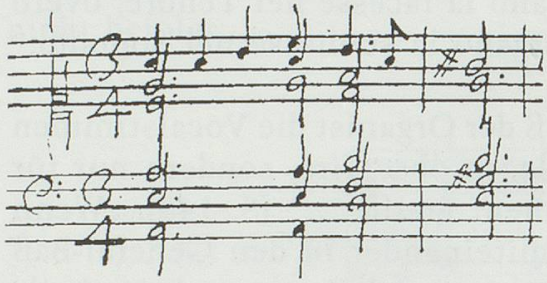
Bsp. 4c „Se la parte cantasse cosi:“



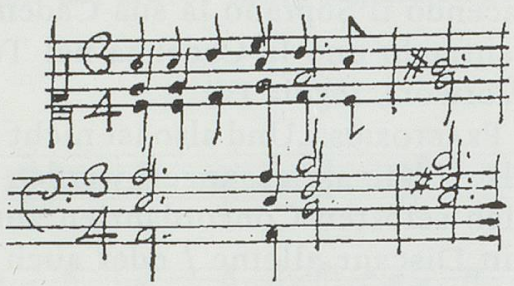
Bsp. 4d „Vi si farà la terza sotto:“
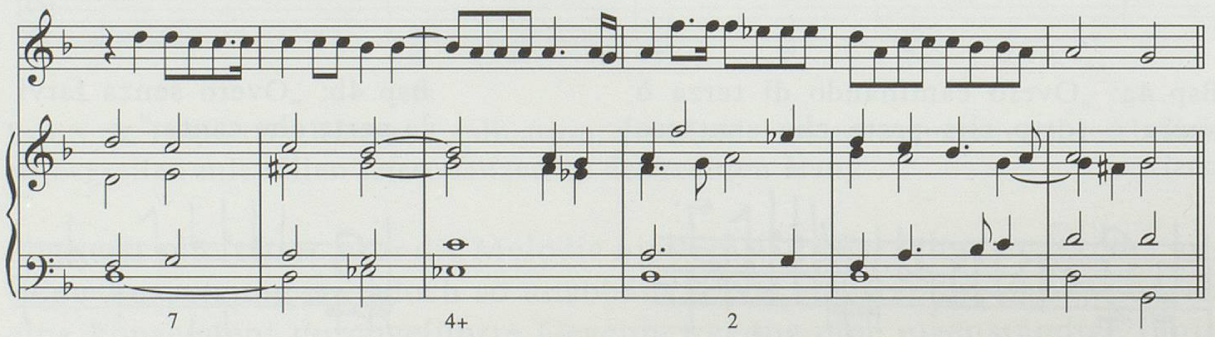


Bsp. 4e „Overo senza farvi la parte, che canta, che mi pare meglio e poi conforme il gusto di che canta:“



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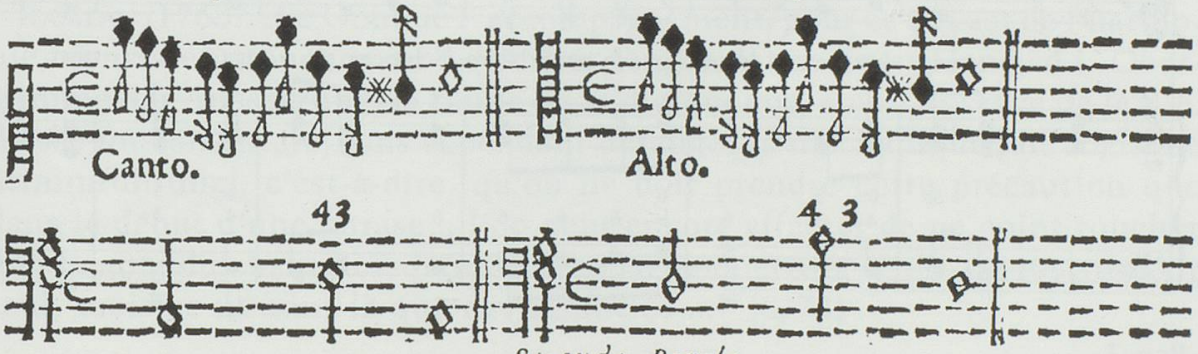
Per ordinario ſopra la Parte dell'Organiſta, nelle Compoſizioni à voce ſola, vi ſi pone la parte Cantante, il tutto ſpartito inſieme, ſe bene alcuna volta (mà di raro) s'incontra quella ſenza queſta; ò nell'vno, ò nell'altro modo ſi oſserui le ſeguenti Regole.

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.

Eſempÿ.

1. Eſempio. 2. Eſempio.

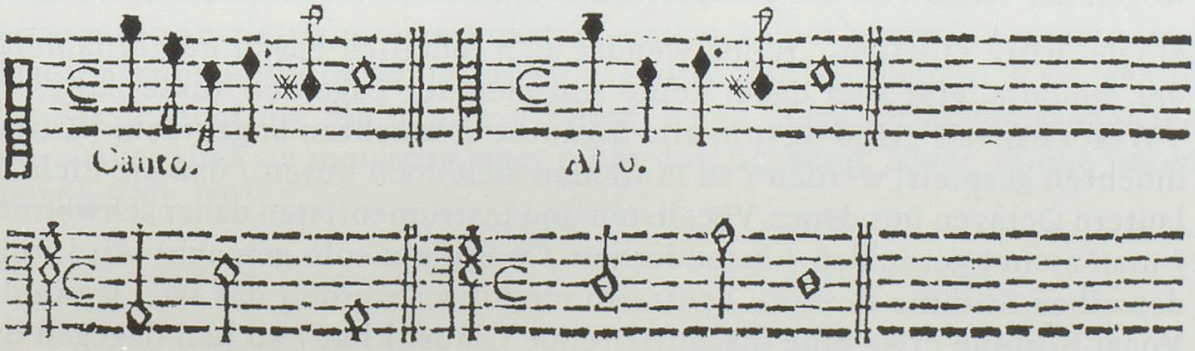


Seconda Regola.

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.

Eſempÿ.

1. Eſempio. 2. Eſempio.

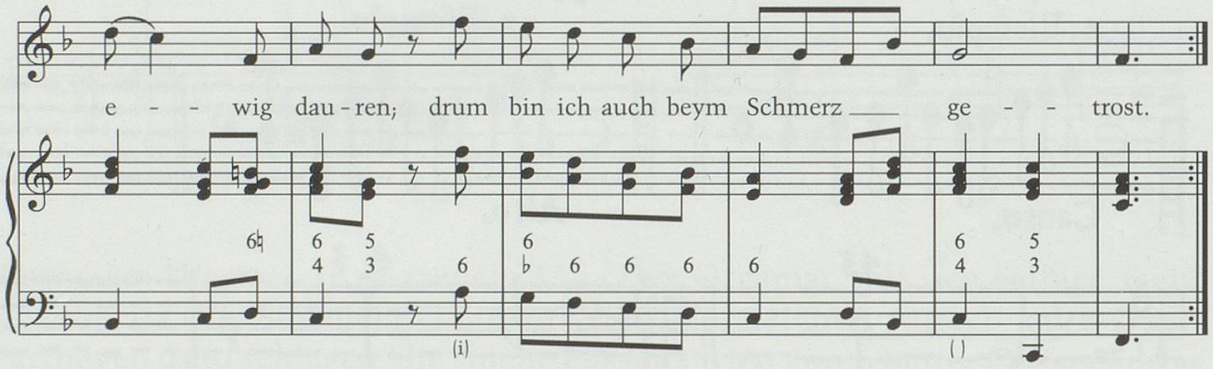


Bsp. 6

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).

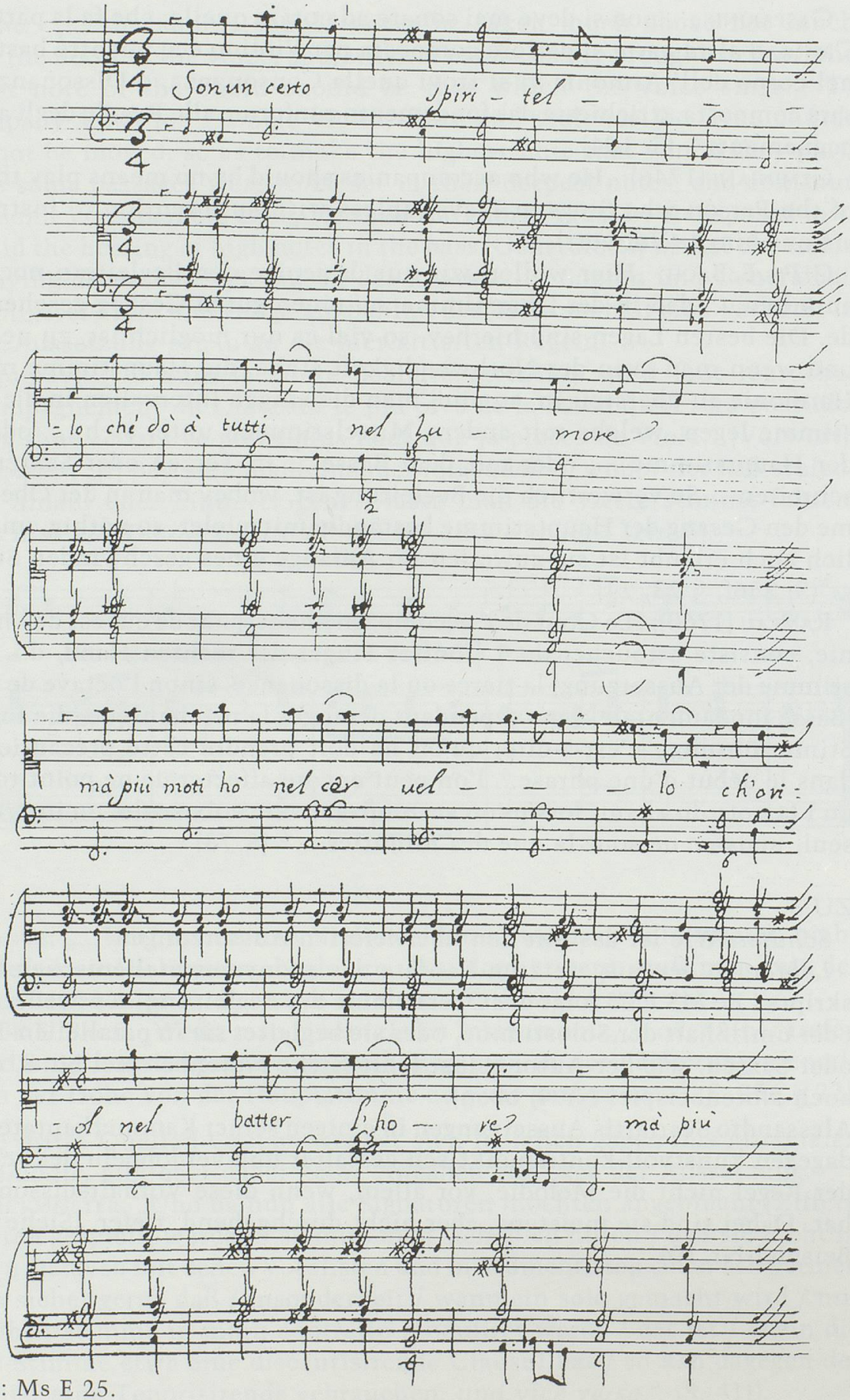
Rameau (1760): „Le Gout de l' accompagnement, pour ce qui est de l'harmonie, consiste à toucher du 1 [fünfter Finger der rechten Hand, d.i. Oberstimme der Aussetzung] la tierce ou la dissonance, sinon l'octave de la B.F. [Basse fondamentale] sans cependant déranger la méchanique [die logische Stimmführung], 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?

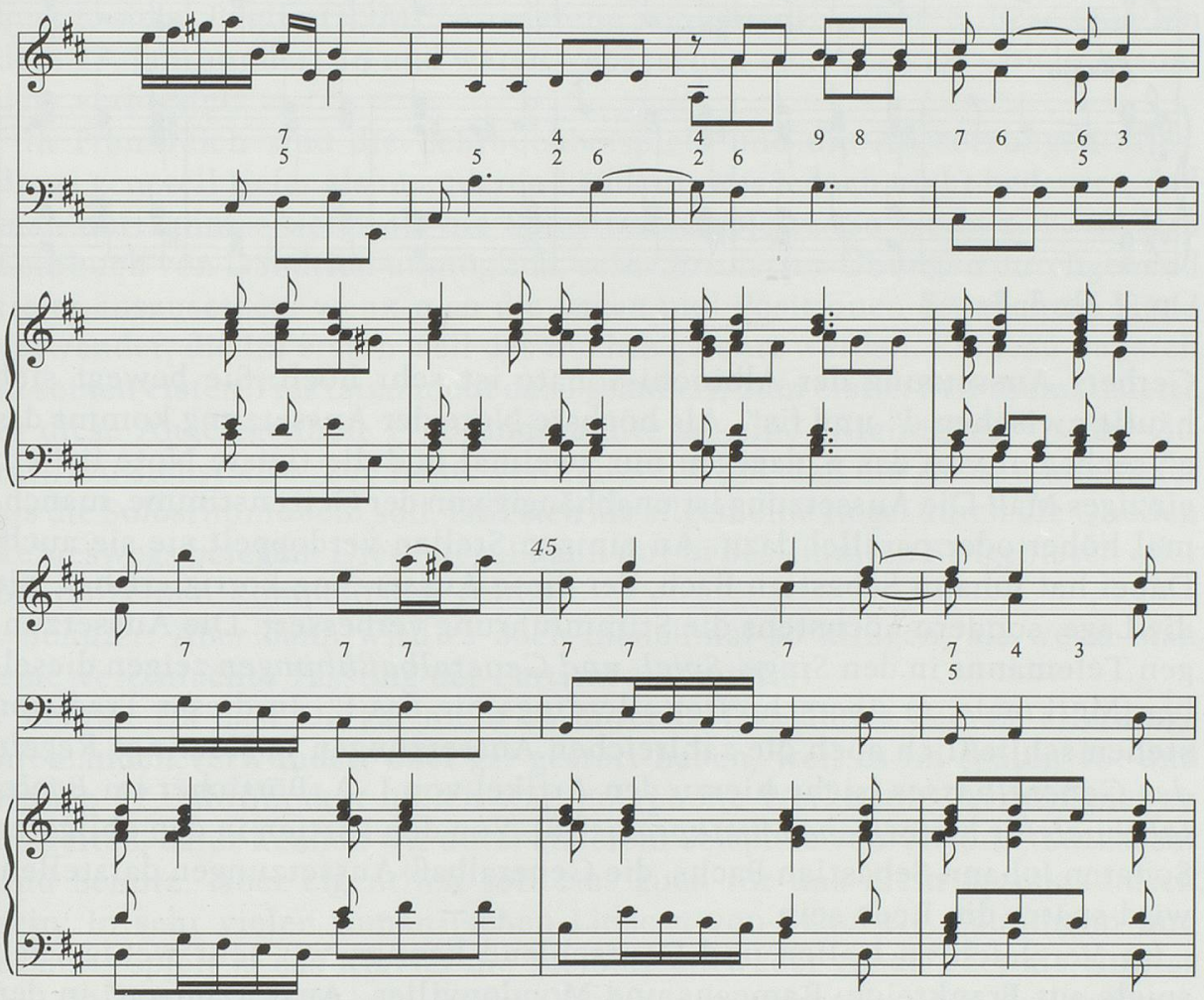
Lehrer: In der ausgesetzten Kantate des anonymen italienischen Manuskripts I Bc MS *E 25* folgt die Oberstimme der Begleitung – entweder genau oder umrißhaft der Solostimme, oder sie begleitet sie in parallellen Terzen oder Sexten, wie der Autor selbst lehrt (siehe Notenbeispiel Nr. 8, unten, auch Notenbeispiel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

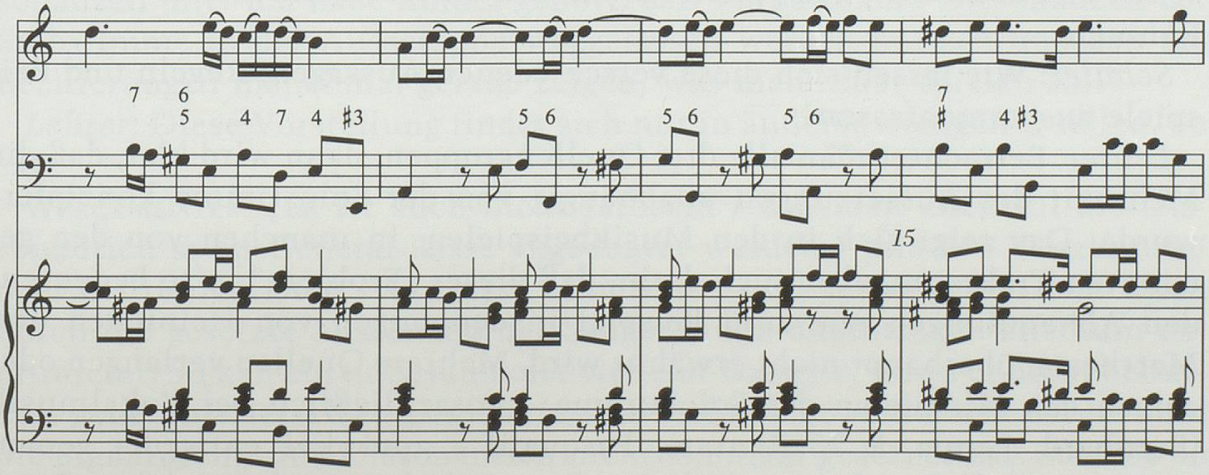

Son un certo spiri - tel -
= lo ché dò à tutti nel lu - more
mà più moti hò nel cor uel - - - lo ch'ori:
= ol nel batter l'ho - re mà più

Bsp. 8: Ms E 25.
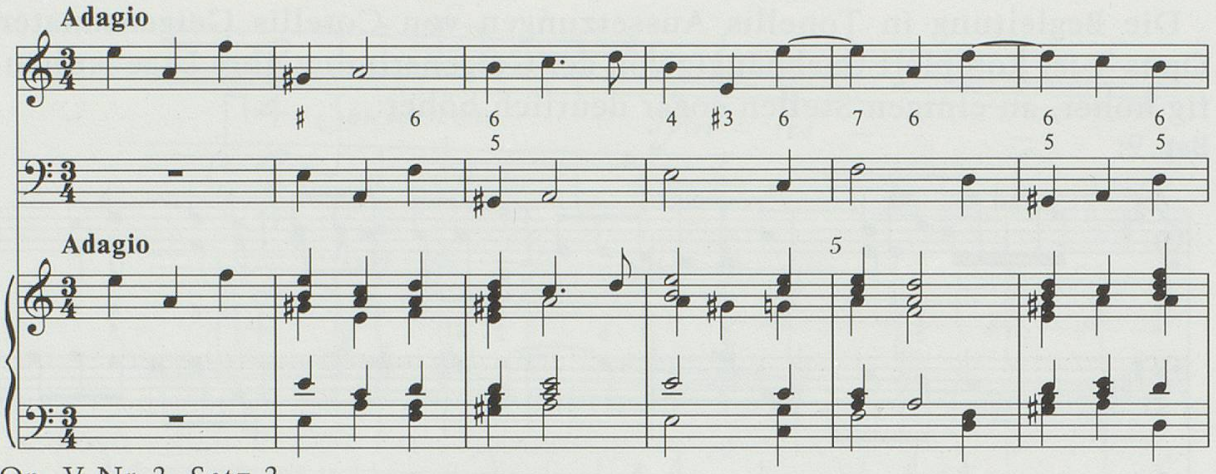
Die Begleitung in Tonellis Aussetzungen von Corellis Geigensonaten Opus V ist komplett unabhängig von der Geigenstimme, ihre Lage ist häufig höher, an einigen Stellen sogar deutlich höher:
Bsp. 9:



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

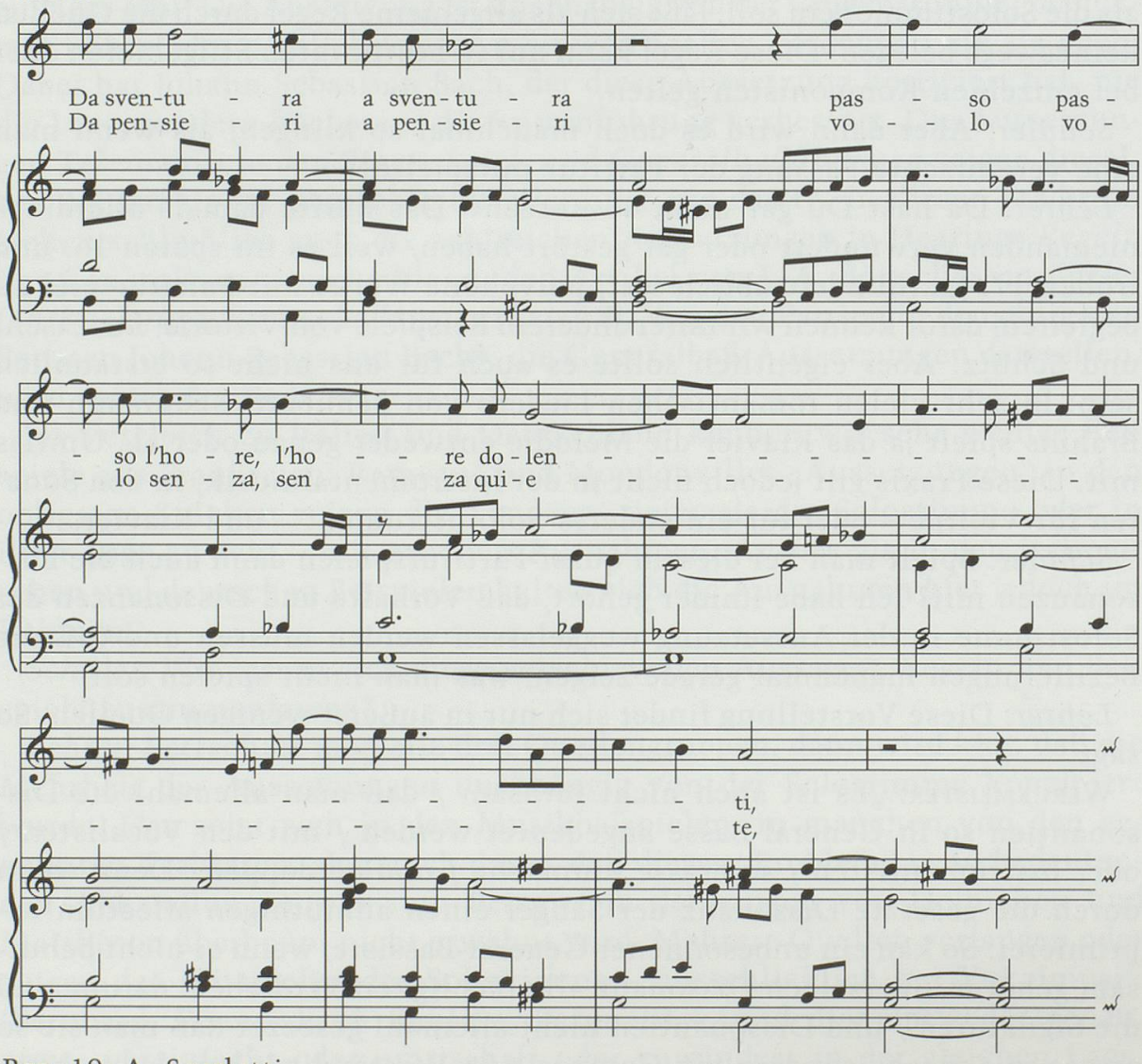
Werckmeister: „Es ist auch nicht rathsam / daß man allemahl die Dissonantien so in General-Basse angedeutet werden / mit den Vocalisten / oder Instrumentisten / so crasse hinmache / und verdoppele: Denn wenn durch die gesetzte Dissonanz der Sänger einen anmuthigen affectum exprimieret: So kan ein unbesonnener 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."

Takt 15



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 $\frac{5\,6\,7\,6\,5}{3\,4\,5\,4\,3}$, 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)

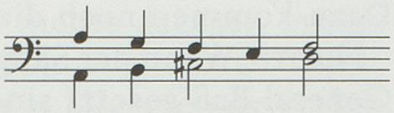
Gasparini: „... mentre basta, che nel corpo dell'Armonia vi si trovi quella Consonanza, o Dissonanza, che sarà composta, o richiesta dal fondamento conforme alle Regole degli accompagnamenti." (S. 104)

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.)

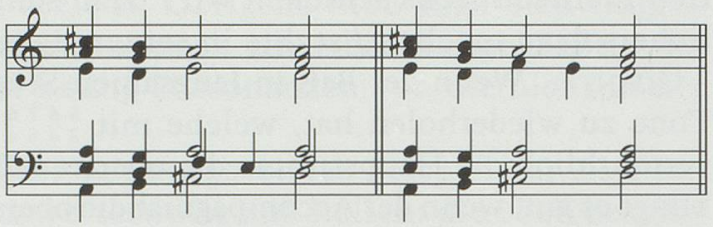
„Hingegen lasse man es seyn / daß von einem Incipienten [Anfänger] diejenige 7. und 9. gar nicht observiret werden / welche ihm die Vocal-Stimme nicht angegeben hat. ... Jedoch muß man auch aus dergleichen vergönneten Freyheiten kein Asylum ignorantiae machen. Denn derjenige /... [der] sich zu dergleichen 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
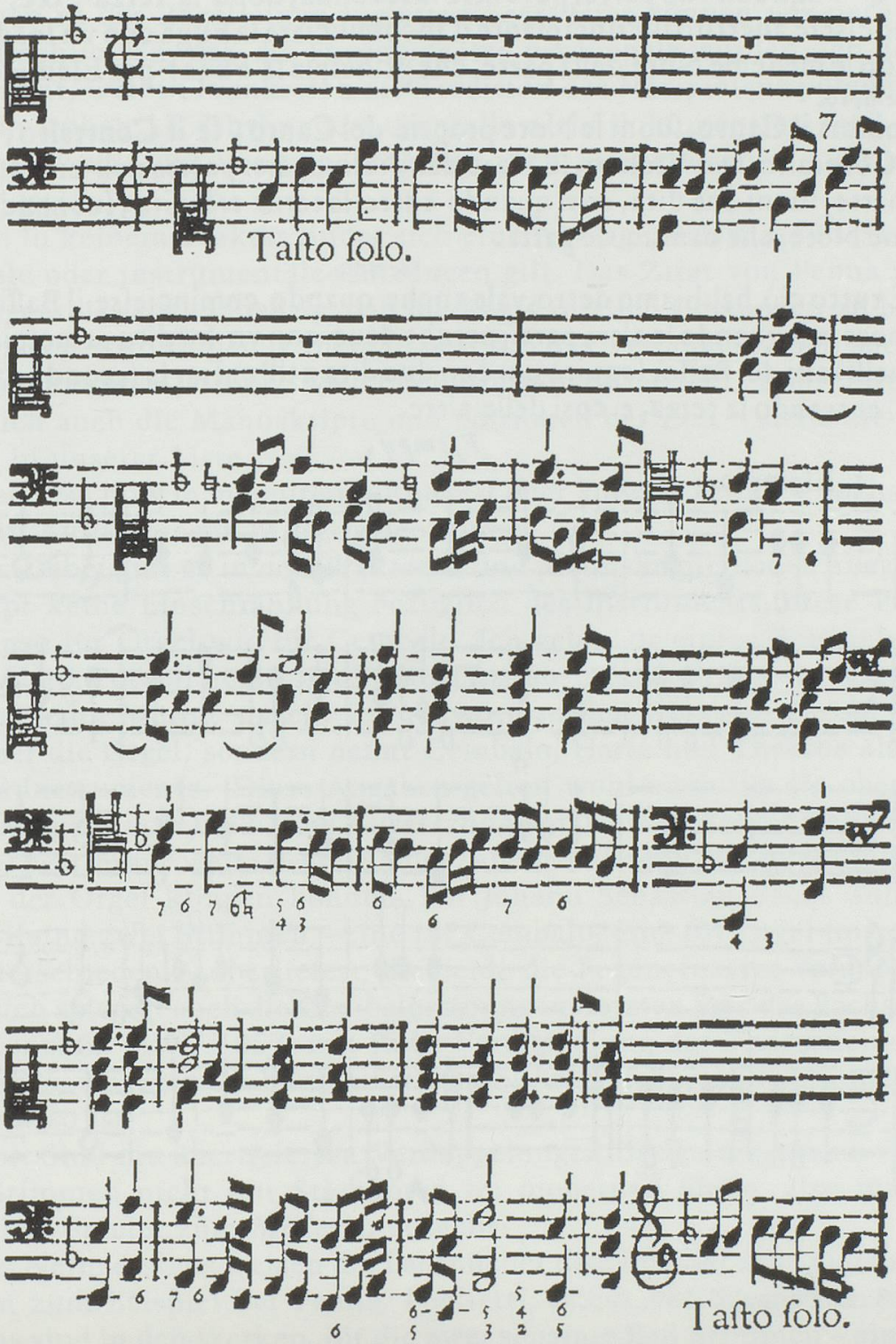
• • • damit wir Gelegenheit bekommen, einem Anfänger noch einige zurück gebliebene Erinnerungen zu geben, welches folgende seyn mögen:

1) Findet man in besagten Exempel zweymahl die Unterschrifft der Worte: Tasto solo. In welscher Sprache werden die hölzern Claves auf dem Clavicembal, Orgel, &c. 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 Passette (wie bey dem ordinairen Basi-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.
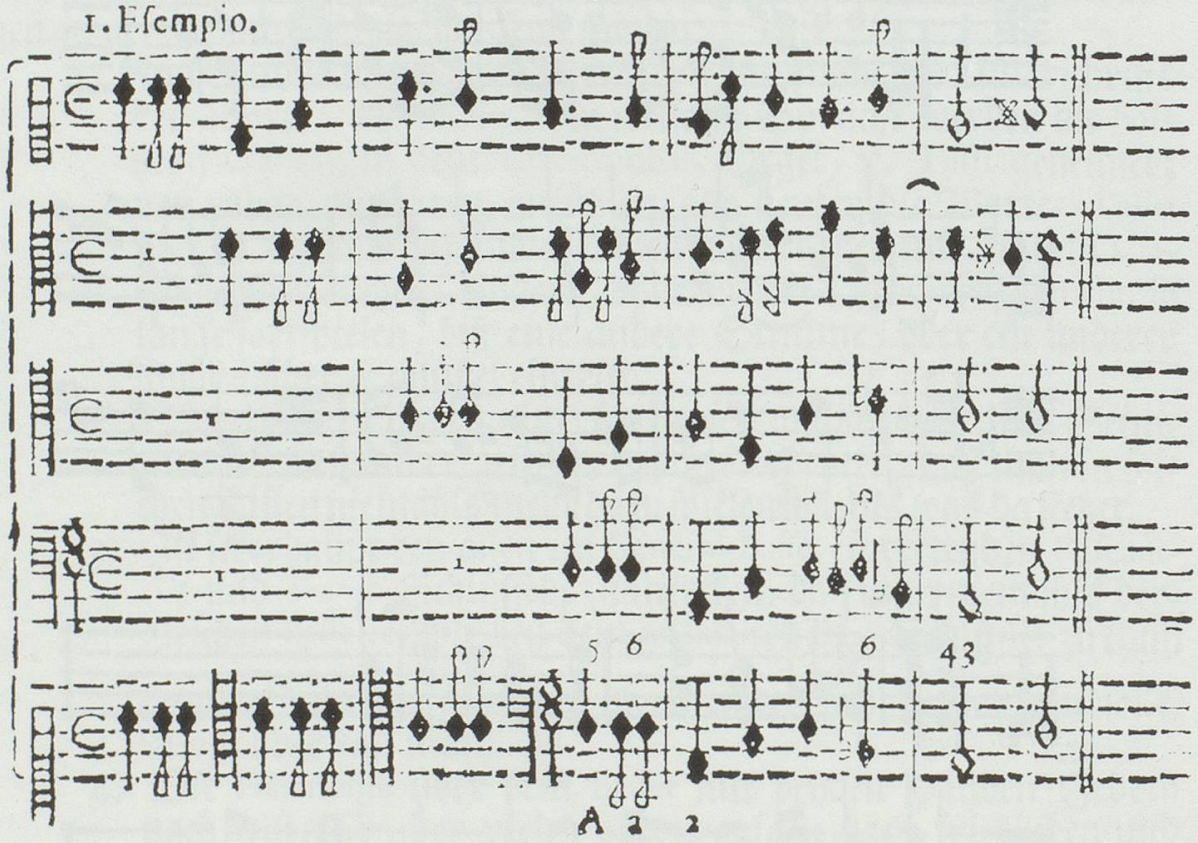
comincia il Canto, ſuoni le Note proprie del Canto, ſe il Contralto, le Note del Contralto, ſe il Violino, le Note del Violino, &c. poſcia nell'entrar la ſecõda parte, ſuoni due dita, così quando entra la terza trè dita, ſuonando le medeme Note, che cantano le parti.

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?
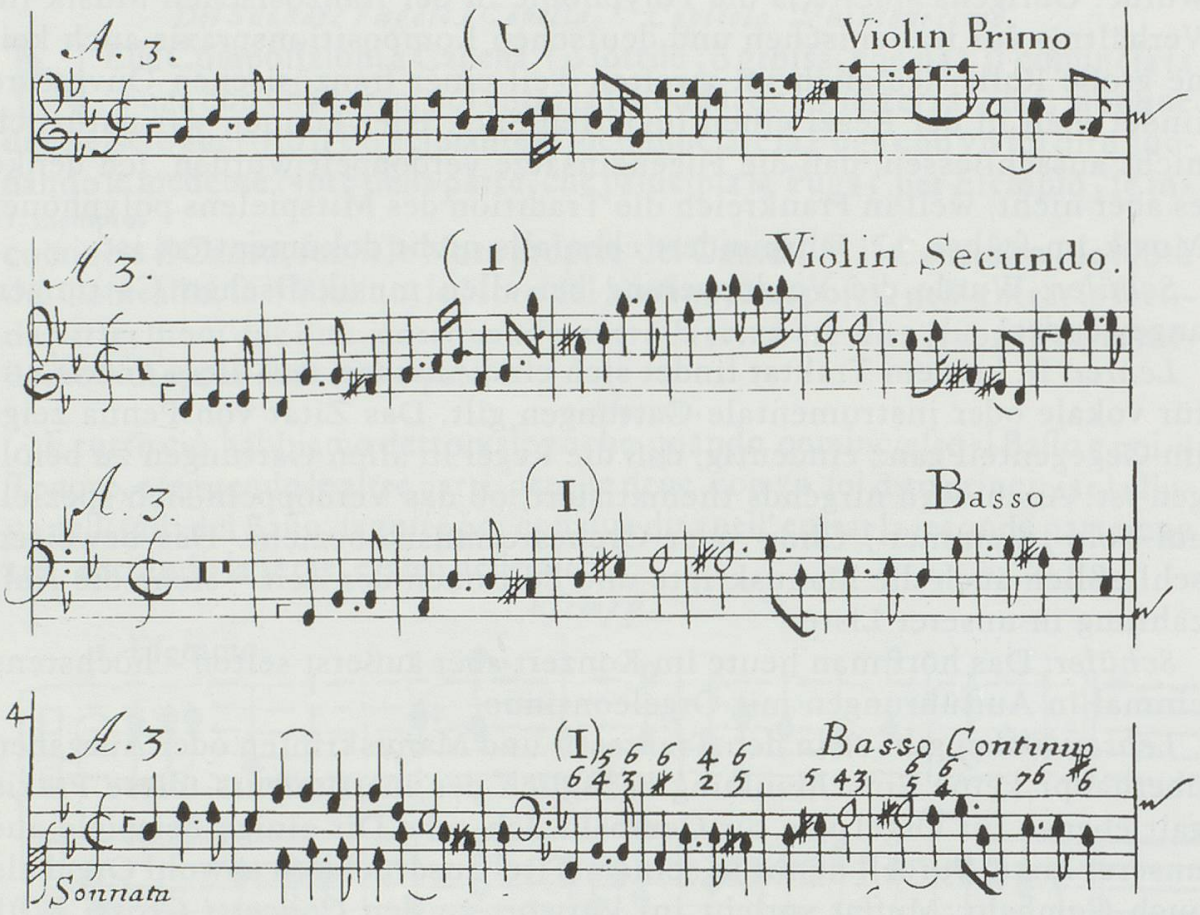
Lehrer: In keinem Traktat findet sich eine Aussage, daß diese Praxis nur für vokale oder instrumentale Gattungen gilt. Das Zitat von Penna zeigt im Gegegenteil ganz eindeutig, daß die Regel in allen Gattungen zu befolgen ist. Auch wird nirgends thematisiert, ob das Verdoppeln sich speziell auf Solo-, 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?
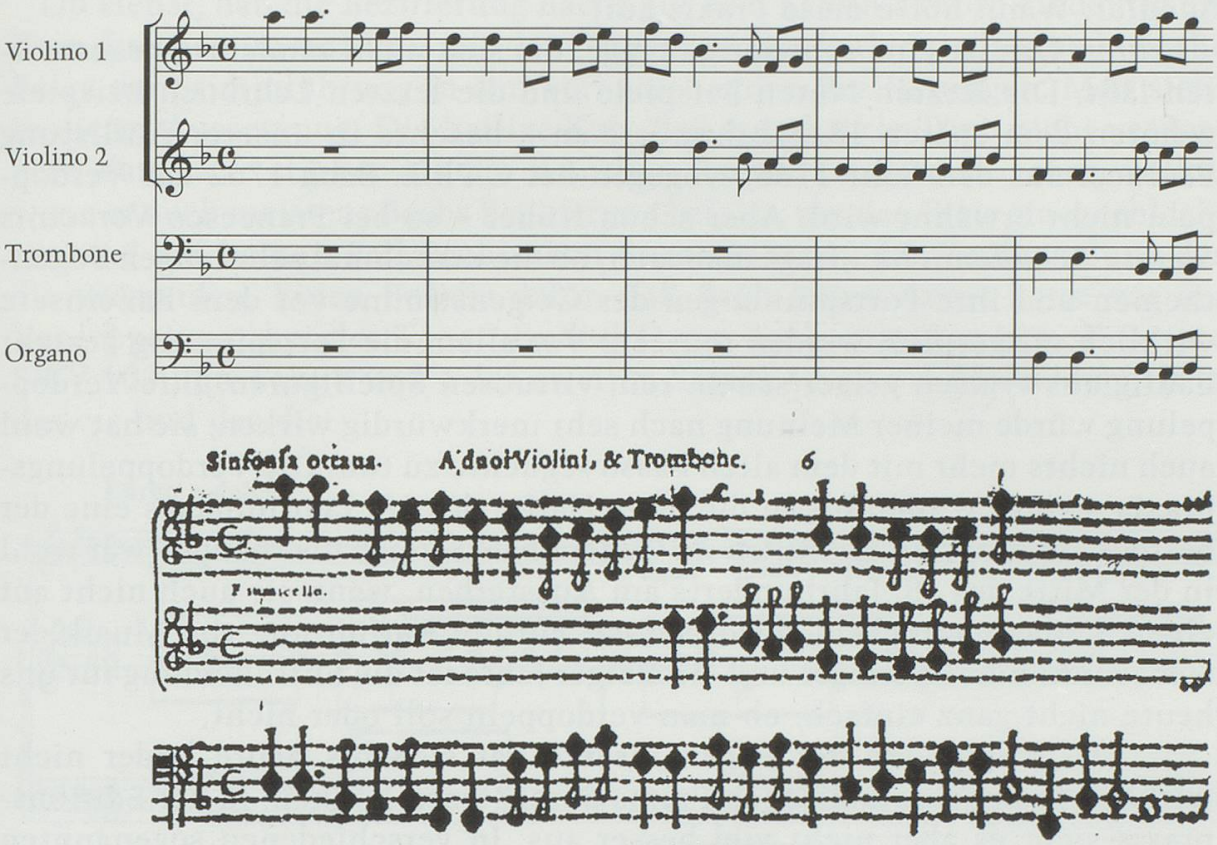
Lehrer: Nein, erstens weisen die Lehrbücher deutlich auf das *Spielen* hin, wie man zum Beispiel bei Penna, Poglietti, Niedt und Heinichen sieht. Zweitens sind in den Werken, für die zwei separate Baß-Stimmen – eine für das Violoncello und eine für das Tasteninstrument – gedruckt worden sind, in der 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.

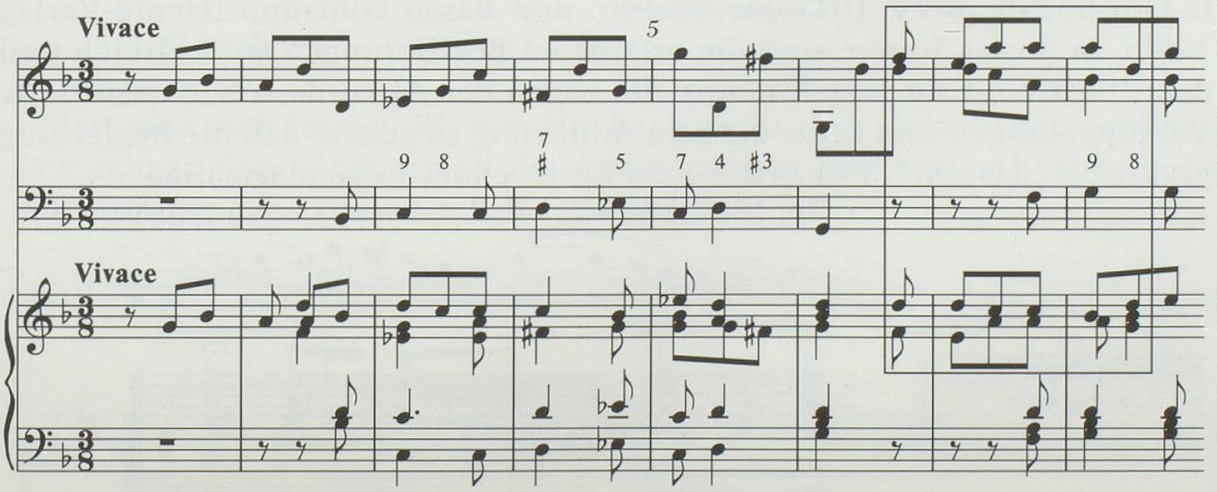
Wären diese Einsätze als Stichnoten gedacht, müßte man daraus schließen, daß der Organist schlechter zählen konnte als der Cellist! Das meint offensichtlich R. Fiske, wenn er im Vorwort zu seiner Ausgabe dieser Purcell-Trios meint: „The Basso Continuo notes at the beginning of these fugal movements are 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.
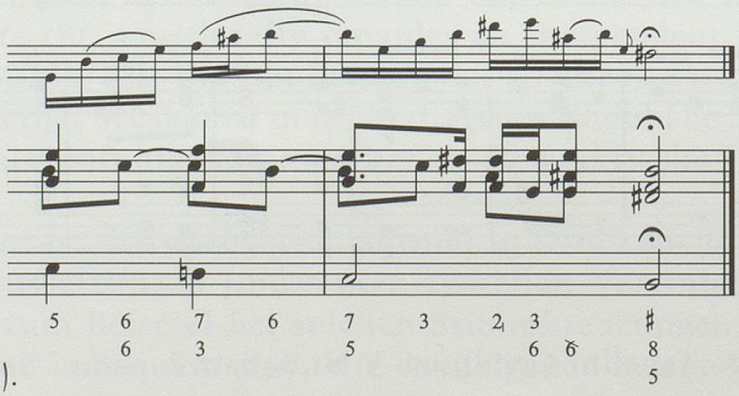
Schüler: Wann hörte diese Praxis auf?

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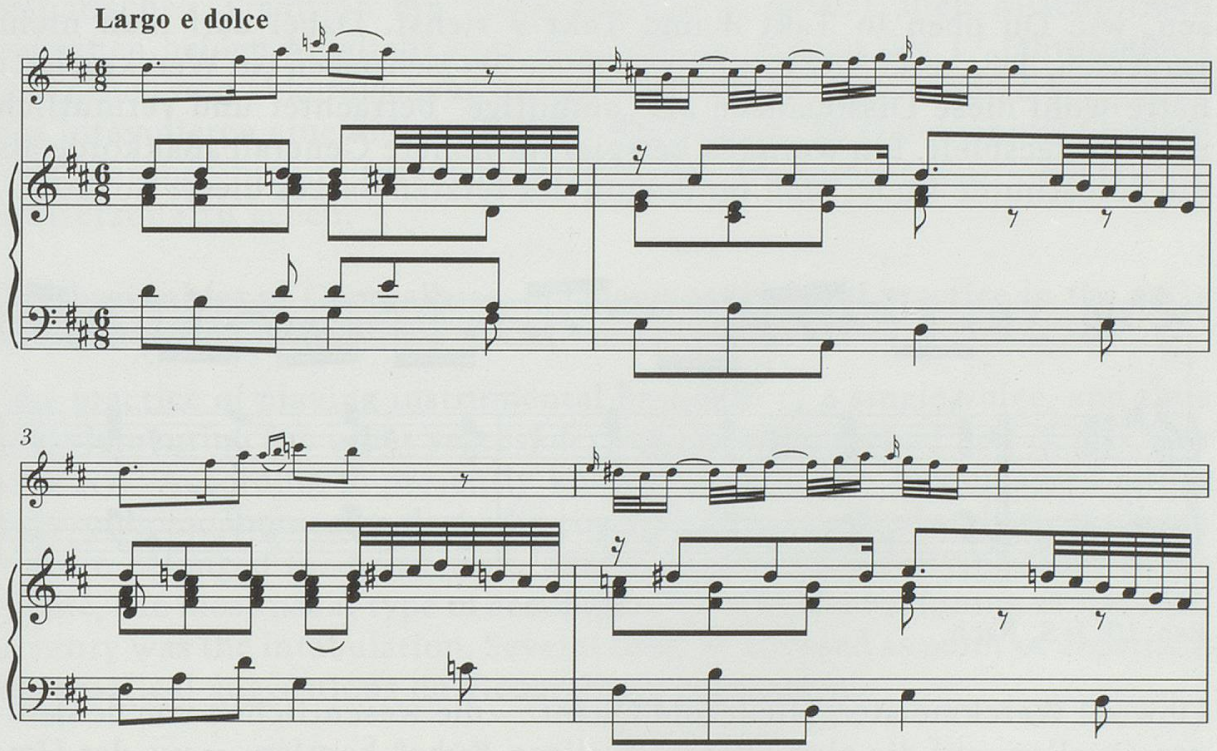
Schüler: Allmählich sehe ich ein, warum hier von „heiligen Kühen" die Rede ist.

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:
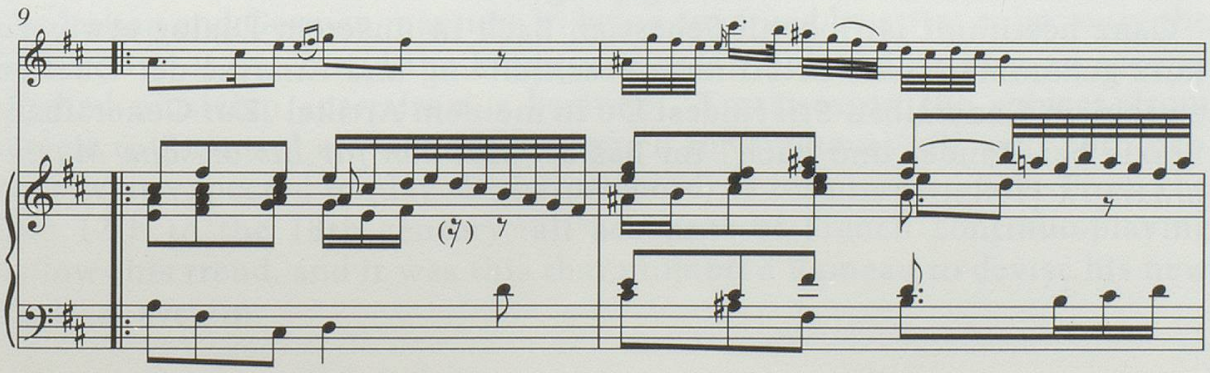


Bsp. 17: J. S. Bach (GB-Aussetzung Henle-Verlag, Stuttgart).
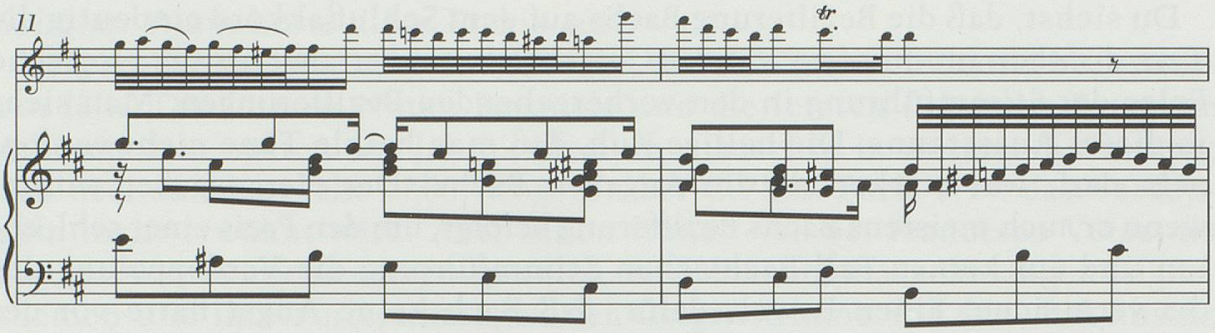
Du siehst, daß die Bezifferung Bachs auf dem Schlußakkord eindeutig die Terz dis oben im unisono mit der Geigenstimme verlangt als eine logische Folge der Stimmführung in den vorhergehenden Bezifferungen. Man sieht in dieser Aussetzung: Die heilige Kuh, daß man heikle Töne nicht verdoppeln darf, war 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.
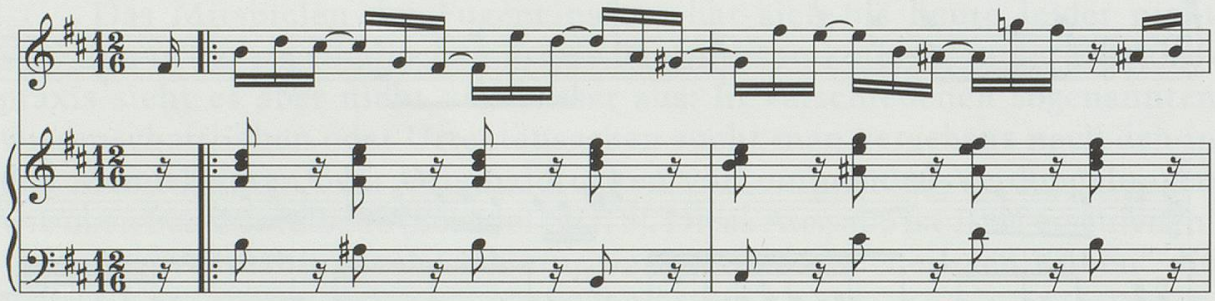
Man muß sich fragen: Warum hat Bach nicht eine tiefere Lage gewählt? Den ganzen Satz hindurch ist die Aussetzung immer wieder höher als die Solostimme, der extremste Fall ist wohl Takt 10:





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).

ABSTRACTS

Augusta Campagne

Die Anfänge des Generalbasses oder: Die Praxis des Begleitens im italienischen Frühbarock

Die Praxis, instrumentale Bässe aus einer eigenen Stimme zu spielen und hierbei die restlichen Stimmen zu ergänzen, stammt aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Gemäß den bekannten Quellen begleitete man auf polyphone oder auf homophone Art – je nachdem, welcher regionalen und stilistischen Tradition ein Stück zugehörte. Es hat auch Mischformen zwischen beiden Möglichkeiten gegeben. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts war neben rein akkordischem, aus der Tanzmusik stammendem Spiel auch das Intavolieren eine übliche Art der Begleitung. An Hand einiger Quellen wird darüber hinaus versucht, praktische Anregungen zur Generalbaß-Aussetzung zu geben.

The beginnings of Generalbass, or: accompanimental practice in the early Baroque period in Italy.

The practice of playing instrumental basses from a single voice, and thus complementing the other voices, derives from the second half of the 16th century. According to presently known sources, one accompanied either poly- or homophonically, depending on which regional and stylistic tradition a piece belonged to. Apart from purely chordal play deriving from dance music, the most usual type of accompaniment at the beginning of the 16th century was the intabulation. Several sources are used as point of departure for practical suggestions on Generalbass realization.

Jean-Yves Haymoz

French thorough-bass methods from Delair to Rameau

The French manner of continuo-playing is quite distinctive, differing from the Italian and German manners in being governed by strict rules: only the sensitivity of touch and the kinds of chords employed will set an accomplished musician apart from a beginner. Treatises on the subject (from Delair to Rameau) are intended as much for amateurs (all well-born persons were expected to play the harpsichord) as for professionals. From the late 17th to the 18th century, all accounts of French continuo-playing follow this trend, and it was this that prompted Rameau to devise his new musical system.

Französische Generalbaß-Schulen zwischen Delair und Rameau

Die französische Generalbaß-Praxis unterscheidet sich deutlich von der italienischen und deutschen, durch strikte Regeln festgelegten Praxis. Nach den Quellen ist es nur die Sensibilität des Anschlags und die Wahl der Akkorde, die einen erfahrenen Generalbaß-Spieler von einem Anfänger unterscheidet. Die einschlägigen Traktate von Delair bis Rameau richten sich sowohl an Liebhaber (es gehörte für Leute von Stand zum guten Ton, Cembalo zu spielen) wie auch an professionelle Musiker. Im 17. und 18. Jahrhundert deuten alle Hinweise auf französisches Generalbaß-Spiel in diese Richtung. Das brachte Rameau dazu, sein neues musikalisches System einzuführen.

Heidrun Rosenzweig

Zwei spanische Quellen zum Generalbaß-Spiel auf der *arpa de dos órdenes:* Nassarres *Escuela Música* und die *Reglas de acompañar* aus Diego Fernández de Huetes *Compendio numeroso*

Mit dem Aufkommen des Begleiteten Sologesangs entfaltet sich von ca. 1620–1750 die Blütezeit der spanischen, kreuzsaitig bespannten *arpa de dos órdenes*. In Spanien war die Harfe als Continuo-Instrument unerlässlich, sie musste an bestimmten Festtagen die Orgel ersetzen. Sie war tragbar, hatte eine durchdringende Resonanz und diente dazu, die Intonation und den rhythmischen Puls der (Solo-)Sänger zu wahren. Eine bis zu sechsstimmige Begleitung war möglich. Fertigkeiten im Continuo-Spiel wurden bei einer Anstellung höher bewertet als das Solospiel. Die Begleitung hatte nach festliegenden Regeln zu erfolgen, wobei das Verbot paralleler Oktaven/Quinten auf der Harfe jedoch nicht bindend war.

Two Spanish sources concerning Generalbass play on the *arpa de dos órdenes*: Nassarre's *Escuela Música* and the *Reglas de acompañar* from Diego Fernández de Huete's *Compendio numeroso*

The introduction of accompanied solo-singing was paralleled ca. 1620–1750 in Spain by the development of the cross-strung *arpa de dos órdenes*. In Spain the harp was indispensable as continuo instrument, on certain feast days it was used in place of organ. Portable and of penetrating timbre, the harp was well suited to supporting (solo) singers' intonation and providing them with a rhythmic pulse. One- to six-voice accompaniment was possible. In the hiring practice of the day, skill in continuo realisation was rated above skill in solo play. Accompanists were bound by strict rules; avoidance of parallel fifths and octaves, though, was not obligatory on the harp.

Gerhart Darmstadt

Zur Begleitung des Rezitativs nach deutschen Quellen des 18. Jahrhunderts. Eine Dokumentation

Diese Arbeit stellt die Quellen des 18. Jahrhunderts zur Begleitung des italienisch orientierten Rezitativs im deutschsprachigen Raum vor. Zunächst wird das Rezitativ mit Definitionen der Zeit als die Satzart beschrieben, welche eine ideale Verbindung von Wort und Affekt ermöglichte. Quellen zur Gesangspraxis sind insoweit in die Arbeit mit einbezogen, als sie Hinweise zum Metrum und zur Deklamation geben. Anhand der Johannes- und Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach werden wesentliche Fragen zur angemessenen Begleitung der Secco-Rezitative und zur Situation der derzeitigen Editionspraxis erörtert. Zur Problematik des Aushaltens oder Nichtaushaltens der Begleittöne im Continuo liegt eine umfangreiche Quellensammlung vor, die hauptsächlich Hinweise auf eine kurze Ausführungsart gibt, aber durchaus auch Abweichungen davon zuläßt. Hier muß für jeden Komponisten differenziert geprüft werden, welche quellenmäßigen Zusammenhänge für ihn Gültigkeit haben. Für die Accompagnato-Rezitative wird auf die Übereinstimmung von Notation und Ausführung hingewiesen. Im Anschluß daran folgen Quellen für Tasteninstrumente und Theorbe zu den Themenkomplexen: Besetzungsfragen, Orgelregistrierungen, Vollstimmigkeit, Arpeggios, Akkordbrechungen, harmonische Begleitung, Zwischenharmonien, Zwischensätze, Kadenzen, Krisenmanagement. In dem Kapitel für Violoncello wird eingehend die Praxis des späten 18. Jahrhunderts geschildert, Rezitative allein von einem Violoncellisten mit Akkorden ausführen zu lassen. Das Dirigieren von Secco-Rezitativen wurde im 18. Jahrhundert weitestgehend abgelehnt, wenn gute Continuospieler vorhanden waren. Ein kurzer Blick wird abschließend auf das Arioso, bzw. auf ariose Teile im Rezitativ, und speziell auf die Anweisung *Andante* gerichtet. Da die meisten Quellenaussagen über Rezitativbegleitung eher Hinweise für Anfänger enthalten und zur weiteren Belehrung auf lebendige Vorbilder verweisen, sind wir letzten Endes in vielen Fragen auf vorsichtige Rückschlüsse, auf praktische Erfahrungen, und auf das Bündeln von Indizien angewiesen.

On recitative accompaniment in 18th century German sources. A documentation

This essay introduces 18th century sources on the accompaniment of the Italian-oriented recitative in German speaking countries. First, the recitative is described in terms of contemporary definitions as that type of composition which allows an ideal connection of word and affect. Practical sources on singing are included to the extent that they allude to meter and declamation. Using Johann Sebastian Bach's Passions according to St. John

and St. Matthew as point of departure, essential questions of the accompaniment appropriate to secco recitatives and of present day editorial practice are discussed. As for the problem of whether or not to sustain accompanimental notes in the continuo, a large number of sources exist pointing to a short execution but by all means allowing deviations therefrom. Here, necessary for each composer is differentiated examination of the question which contexts are valid, source-wise. As for accompagnato recitatives, the agreement of notation and execution is pointed out. Then, sources for keyboard instruments and theorbo are discussed with regard to the following themes: instrumentation, organ registration, „full-voicing" (Vollstimmigkeit), arpeggios, broken chords, harmonic accompaniment, passing harmonies, „connecting-pieces" (Zwischensätze), cadences, crisis-management. In the cello chapter, the late 18th century practice of letting recitatives be accompanied by a chord-playing cellist alone is thoroughly examined. To the extent that continuo players' competence allowed, conducting of secco recitatives was prohibited in the 18th century. In conclusion, a quick look is taken at the arioso and at arioso-type recitative passages, and especially at the indication *andante*. Since most sources on recitative accompaniment tend to consist rather of tips for beginners and refer the reader to living practitioners for further advice, in many cases we must ultimately depend on cautious inference, practical experience, and the collection of evidence.

Karl-Ernst Schröder

Generalbaß-Aussetzungen für Laute zu Arien aus Johann Adolf Hasses Oper *Cleofide*

Die im Leipziger Lauten-Tabulatur-Manuskript Ms. III. 11. 46. a ausgesetzten Continuo-Stimmen für Barocklaute enthalten einige beachtenswerte Hinweise auf die Continuo-Praxis für Lauteninstrumente des 18. Jahrhunderts. Im Allgemeinen wird in diesen Aussetzungen die originale Baßlinie auf der Laute komplett mitgespielt – wenn irgend möglich eine Oktave tiefer. Die Oberstimme des Lautensatzes folgt meist, zumindest schwerpunktmäßig, der jeweiligen Arien-Oberstimme. In den Lautensätzen, die rhythmisierte Arpeggien enthalten, zeigt sich, daß in wiederholt auftauchenden Passagen jeweils unterschiedliche Arpeggio-Muster verwendet wurden – variatio delectat.

Lute-continuo realisations of arias from Johann Adolf Hasse's *Cleofide*

Basso continuo realisations found in the lute tabulature Leipzig ms. III.11.46.a contain some noteworthy hints on thoroughbass practice on plucked instruments in the 18th century. In general we find that the original bass-

lines are entirely present in the lute-tablature – wherever possible at 16-foot-pitch. The highest voice of the lute-part usually follows the melody-line of the arias. The arias with written out arpeggios in the lute-tablature show that corresponding passages of the arias are accompanied with varying arpeggio-patterns – variatio delectat.

Andreas Staier

„ ... *einen ganz anderen Gebrauch der Harmonie, als vordem* ...“ Der Generalbaß bei Carl Philipp Emanuel Bach

An zwei Punkten erweist sich das Neue von C.Ph.E. Bachs Generalbaßbehandlung besonders deutlich: an der barocker Praxis gegenüber ausgedünnten Stimmenzahl sowie an der Vorhaltbehandlung. „Delicatesse“ und „Feinigkeit“ treten an die Stelle opulenter Fundamentalität, dargestellt zunächst am 2. Teil seines *Versuchs* (1762), des weiteren an den späten *Drey Quartetten* (1788). Hierbei zeigt sich, daß Bachs äußerst präzise Vorstellungen von der Begleitung letztlich auf die Abschaffung der Bezifferung, auf das *obligate Accompagnement* hinauslaufen. Sein Traktat bescheidet sich nicht mit der hergebrachten Generalbaß-Materie, sondern tendiert zu einem Entwurf allgemein „clavieristischer“ Textur, dessen Bedeutung und Implikationen, wie es scheint, weit über seinen direkten norddeutschen Umkreis hinaus erkannt wurden. Anhand ausgewählter Beispiele aus Werken der Wiener Klassiker wird dies skizziert.

„ ... *a completely different use of harmony than before* ... “: Generalbass in Carl Philipp Emanuel Bach

The novelty of C.P.E. Bach's treatment of Generalbass is especially clear in two respects: with regard to the reduced number of voices compared to Baroque practice, and regarding the treatment of suspensions. *Delicatesse* („delicacy“) and *Feinigkeit* („refinement“) replace opulent fundamentality, first displayed in part two of his *Versuch* (1762) and then in his late „Three Quartets“ of 1788. Here it becomes evident that Bach's extremely precise concept of the accompaniment ultimately led to the abolition of the figured bass and to the *obligate accompagnement*. Not content with transmitting the traditional *stuff* of Generalbass, his treatise tends toward a sketch of general keyboard texture, the importance and implications of which would appear to have been recognized far beyond the limits of his immediate North German circle. This premise is outlined via selected examples from Viennese classicism.

Jesper B. Christensen

Über das Verhältnis zwischen der Solostimme und der Lage der Aussetzung: Zu einigen „Heiligen Kühen" des Generalbaß-Spiels im 20. Jahrhundert

Es scheint die herrschende Lehr- und Spielmeinung zu sein, daß man nach Möglichkeit 1. nicht höher als die Solostimme geht, 2. die Töne der Solostimme nicht verdoppelt und 3. keine Dissonanzen oder andere besondere (chromatische) Klänge verdoppelt. Nach den Quellen besteht kein Anlaß, diese „Regeln" als allgemein gültig zu betrachten; sie gelten allenfalls für wenige spezielle Stilarten, Zeiten oder Komponisten. Ganz im Gegenteil geben viele wichtige Quellen an, daß man 1. den Generalbaß unabhängig von der Solostimme spielen soll, manchmal also auch höher resp. *erheblich* höher, was vor allem die Instrumentalmusik betrifft, daß man 2. bei der Ausführung von Vokalmusik die Solostimme verdoppeln oder zumindest in ihrer Lage spielen soll (ohne Verdoppelung der Verzierungen, Koloraturen etc.) und 3. alle für das harmonische Geschehen relevanten Töne einzubeziehen sind, also auch Dissonanzen, Chromatik etc. In modernen Aufführungen wird die im 17. und 18. Jahrhundert sehr gut belegte Verdoppelung fugierter Einsätze nahezu gänzlich vernachlässigt, obwohl dies offensichtlich der üblichen Aufführungspraxis entsprach. Schließlich wird gezeigt, daß J. S. Bach – mißt man ihn an den modernen „heiligen Kühen" – ein eher ungeübter Generalbaß-Spieler gewesen sein müßte.

On the relationship between solo part and the tessitura of the Basso Continuo-realizations: Some „Sacred cows" in 20th-century continuo playing

The general attitude of most modern b.c. playing and teaching seems to be that one should, as far as possible, 1) not play higher than the solo part, 2) not double the notes of the solo part, 3) not double dissonances or other particular (chromatic) notes. There is no support in the sources for general application of these „rules", at the most can they be considered valid only for certain styles, periods, and even composers. Quite to the contrary, many important sources tell us 1) to play independently from the solo part, meaning also sometimes higher – even much higher – mostly in accompanying inst*rumental* music, 2) to double the solo part or at least follow its tessitura (not doubling figurations, coloraturas and other ornaments) in accompanying *vocal* music, 3) to include all notes concerning the harmony (i.e. dissonances, chromatic alterations etc.) in the realization. Almost completely neglected in modern performances, the doubling of fugal entries is shown to have been common – and very well documented – in 17th- to 18th-century practice. Finally it is shown that, according to „sacred cows" of modern continuo playing J. S. Bach probably was quite unskilled in this art!

Augusta Campagne (geb. 1955) stammt aus den Niederlanden. Nach Abschluß ihres musikwissenschaftlichen Studiums an der University of Sussex studierte sie Cembalo bei Ton Koopman am Sweelinck Conservatorium in Amsterdam. An der Schola Cantorum Basiliensis rundete sie ihre musikalische Ausbildung ab. Sie studierte bei Jean-Claude Zehnder Orgel und bei Jesper Christensen Generalbaß und Aufführungspraxis. Zur Zeit ist sie als Cembalistin sowie als Lehrerin für Generalbaß an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien tätig.

Jesper B. Christensen (geb. 1944 in Kopenhagen) ist Dozent für Kammermusik, Generalbaß und Aufführungspraxis an der Schola Cantorum Basiliensis. Ferner unterrichtet er regelmäßig am „Département de Musique Ancienne du Conservatoire Supérieur Lyon" und am „Centre de Musique Ancienne Genève". Als Cembalist und Begründer einer „neuen Schule" des Generalbaß-Spiels versucht er, die Lehre der barocken Generalbaßtraktate in die Praxis umzusetzen. Regelmäßig ist er Gast bei Konzerten und Meisterkursen der wichtigsten europäischen Zentren und Festivals für Alte Musik. Er publizierte das Generalbaß-Lehrbuch *Die Grundlagen des Generalbaß-Spiels* sowie – im *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 9 (1985) – den Aufsatz „Generalbaßpraxis bei Bach und Händel." Schallplattenaufnahmen mit Werken von Mattheson, Corelli, Muffat und Bonporti, die letzten in Zusammenarbeit mit der Violinistin Chiara Banchini.

Gerhart Darmstadt (geb. 1952 in Halle/Saale) studierte Violoncello bei Mirko Dorner an der Folkwang Hochschule Essen und historische Aufführungspraxis bei Nikolaus Harnoncourt am Mozarteum Salzburg. Außerdem hatte er Unterricht bei Anner Bylsma. Sein musikwissenschaftlicher Mentor war Walter Blankenburg. Heute lebt er als freischaffender Violoncellist und Dirigent in Hamburg. Er ist Mitglied der Continuogruppe „Il Basso" und des „Joseph Martin Kraus-Quartetts". An der Hochschule für Musik und Theater Hamburg hat er eine Professur für historische Aufführungspraxis und Kammermusik inne. Zahlreiche Aufnahmen, Kurse für Violoncello, Orchester- und Kammermusik und Seminare für historische Aufführungspraxis sowie Vorträge, musikwissenschaftliche Veröffentlichungen und Editionen weisen ihn als kompetenten Interpreten und passionierten Pädagogen aus.

Jean-Yves Haymoz (born 1953) studied musicology at the University and Conservatoire of Fribourg, Switzerland, from which he graduated with a teaching diploma. Though still Fribourg-based, he is now the Principal of the Centre de Musique Ancienne in Geneva, where he teaches music theory

from a historical viewpoint. He also lectures at the Conservatoire of Fribourg and the Conservatoire National Supérieur in Lyon (improvised counterpoint in the department of ancient music). His research into old treatises on composition spawned his current interest in improvisation and continuo playing.

Heidrun Rosenzweig (geb. 1957 in Nürnberg) studierte in Wien Musiktherapie und Doppelpedalharfe, ehe sie sich in Basel auf die verschiedenen Historischen Harfentypen spezialisierte. Seit 1985 unterrichtet sie das Fach Historische Harfen an der Allgemeinen Schule der Schola Cantorum Basiliensis. Ihr Interesse für die spanische Sprache und Kultur sowie für die spanische *arpa de dos órdenes* verbinden sich in diesem Aufsatz mit ihren Erfahrungen im Continuo-Spiel.

Karl-Ernst Schröder (geb. 1958 in Eschweiler/Rheinland) studierte Laute an der Hochschule für Musik Rheinland, im Grenzland-Institut Aachen und anschließend an der Schola Cantorum Basiliensis. Als Solist und Mitglied verschiedener Ensembles, wie dem Ludwig-Senfl-Ensemble, verschiedenen Ensembles unter Leitung von R. Jacobs, dem Freiburger Barockorchester, Mala Punica und Il Basso, konzertiert er regelmäßig in vielen europäischen Ländern und ist häufig an Rundfunk- und CD-Produktionen beteiligt.

Andreas Staier (geb. 1955 in Göttingen); Klavier- und Cembalostudium in Hannover, später Amsterdam (bei T. Koopman); 1983–86 Mitglied von „Musica Antiqua Köln"; 1987–96 an der Schola Cantorum Basiliensis; konzertierend auf Cembalo, Fortepiano sowie bisweilen dem modernen Flügel; lobendes Presseecho aus Peking, San Francisco, Liestal; Verrisse (u. a.) in Wien (sowieso) und Köln (wohnhaft ebendort); diverse Plattenaufnahmen; entscheidende musikalische Impulse durch Lajos Rovatkay, Reinhard Goebel und Jesper B. Christensen – warum nicht ihnen dreien, den lieben und verehrten Freunden, an dieser Stelle danken: für das, was ich von ihnen gelernt, in Auseinandersetzungen begriffen, im strengen Kollegen-Glück profitiert habe. Ohne sie wäre auch vorliegender Artikel so nicht entstanden. Ein nicht minder herzliches „Merci vielmal" gilt Regula Rapp, die den stammelnden (wissenschaftlichen?) Erstling mit Witz und Geduld aufpäppeln half.