

Zeitschrift:	Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel
Herausgeber:	Schola Cantorum Basiliensis
Band:	19 (1995)
Artikel:	Generalbass-Aussetzungen für Laute zu Arien aus Johann Adolf Hasses Oper Cleofide
Autor:	Schröder, Karl-Ernst
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-869030

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: 12.01.2026

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

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 Bezuglich 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 (Erissea – Sopran), der Signori Campioli (Porus – Alt), Annibali (Alessandro – Alt), Rochetti (Gandarte – Sopran) und Pozzi (Timagine – 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 voreiligend, 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 Lauten 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 kammermusikalischer 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 suiteartige Gruppen von Tänzen in G-Dur, G-Moll, C-Dur und F-Dur, plus zwei *Marcias* 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-Manuscript-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 sollte 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 benutzt 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).

Violine 1/2
 Viola
 Gesang
 Laute

11

Chi vi - ve a - man - te sai che de - li - ra,
 sai che de - li - ra, pes - so - si - lag - na sem - pre sos - pi - ra

13

Beispiel 1

In manchen Passagen wird sogar Sprünge 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.

Dig - li ch'io son — fe - de - - le, dig - li che il mio te -

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 zweyten 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 detaillierte 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 Anteil 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.

Violine 1/2

Viola

Gesang

Baß

Laute

14

Che sor - te cru - de - le d'un al - ma pia -

ga - ta d'un al - ma pia - ga - ta d'un co - re fe -

16

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“:

The musical score consists of four staves. From top to bottom: Violin 1/2 (treble clef), Viola (treble clef), Bass (bass clef), and Lute (bass clef). The key signature is one flat. The time signature is common time (indicated by '4'). Measure 1: Violin 1/2 plays eighth-note pairs (B, G) and (D, A). Viola plays eighth-note pairs (E, C) and (F, D). Bass plays eighth-note pairs (A, F) and (G, E). Lute (bass clef, 16th note head) plays eighth-note pairs (B, G) and (D, A). Measure 2: Violin 1/2 plays eighth-note pairs (B, G) and (D, A). Viola plays eighth-note pairs (E, C) and (F, D). Bass plays eighth-note pairs (A, F) and (G, E). Lute (bass clef, 16th note head) plays eighth-note pairs (B, G) and (D, A).

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 langsameren 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“, *BfHM* 9 (1985).

Passage aus der Arie „Digli chío son fedele“, (Adagio), gehört zu dieser Kategorie:

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 1-2) includes Violin 1/2 (G clef, 2/4 time, 3 sharps), Viola (C clef, 2/4 time, 2 sharps), Bass (F clef, 2/4 time, 2 sharps), and Lute (G clef, 8/8 time, 2 sharps). The second system (measures 3-4) includes Violin 1/2, Viola, Bass, and Lute. The third system (measures 5-6) includes Violin 1/2, Viola, Bass, and Lute. Measure 1 starts with Violin 1/2 playing eighth-note pairs. Measures 2-3 show a transition with eighth-note chords and sixteenth-note patterns. Measure 4 begins with a dynamic *p*. Measures 5-6 feature sixteenth-note patterns with dynamics *tr*, *p*, *f*, and *p*.

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.

The musical score consists of three systems of music, each with four staves: Violin 1/2 (G clef), Viola (C clef), Bass (F clef), and Lute (G clef). The key signature is f-moll (one flat). The time signature changes between common time and 8/8.

- System 1:** Measures 1-2. Violin 1/2 and Lute play eighth-note chords on the first beat of each measure. The Viola and Bass provide harmonic support with sustained notes and eighth-note patterns.
- System 2:** Measures 3-4. The Violin 1/2 and Lute continue their eighth-note chordal patterns. The Viola and Bass maintain harmonic continuity with eighth-note patterns.
- System 3:** Measures 5-6. The Violin 1/2 and Lute play eighth-note chords on the first beat of each measure. The Viola and Bass provide harmonic support with eighth-note patterns.

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

Violine 1/2

Viola

Bass

Laute

Takt 8–10

Violine 1/2

Viola

Bass

Laute

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):

155

Violine 1/2
Viola
Gesang
ta gius - ti De - i chi m'a pie - ta.
Baß
Laute

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:

52

Violine 1/2
Viola
Gesang
ce mai non
Baß
Laute

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) zugeschrieben 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.

Arpeggiien

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. Bezuglich 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)

54

Violine 1/2

Viola

Gesang

Bass

Laute

Spe - ra si che a -

Beispiel 14a

67

Violine 1/2

Viola

Gesang

Bass

Laute

Beispiel 14b

88

Violine 1/2
Viola
Baß
Laute

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“.

Violine 1/2
Viola
Gesang
Baß
Laute

17

che non dis - pe ri

Beispiel 16a

che m'a - mi chio l'a - do - ro, chio l'a - do - ro

Beispiel 16b

che non dis - pe - - - - - - - -

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 Kunstscherfkeit 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.

The musical score consists of ten staves of arpeggios for the right hand on a lute. The music is in 2/4 time. The first staff is in G major (treble clef) and the second staff is in A major (bass clef). Subsequent staves change key signature every two measures, cycling through D major, E major, and B minor. Measure numbers are indicated at the start of each staff: 1, 5, 9, 17, 32, 62, 88, and 70. A bracketed note '(Thema auf V. Stufe)' is placed above measure 32.

Beispiel 18

Bei diesen Arpeggiien 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 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)

The image displays 12 musical examples (A-D) on bass staves, arranged in two columns of six. Each example shows a specific rhythmic pattern. The patterns involve various note values like eighth and sixteenth notes, often with grace notes or slurs. The examples are labeled as follows:

- Row 1: A, B, C (left), A, C (right)
- Row 2: A (left), A(1x), B, C, D (right)
- Row 3: A (left), A, C (right)
- Row 4: A, D (left), A(1x) (right)
- Row 5: A (left), B (right)
- Row 6: A, B (left), A (right)
- Row 7: A, D (left), D (right)
- Row 8: C (left)

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.

Violine 1/2

Viola

Gesang

Baß

Laute

38

Se mai tur - bo il tuo ri - - po - so,

42

se m'ac - cen - do ad al - tro lu-me pa - ce mai non

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 Streichen 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.

Musical score for orchestra and choir, page 12. The score includes parts for Violins 1/2, Viola, Gesang (Soprano), Bass, and Laute (Lute). The vocal part has lyrics in German.

Measure 9:

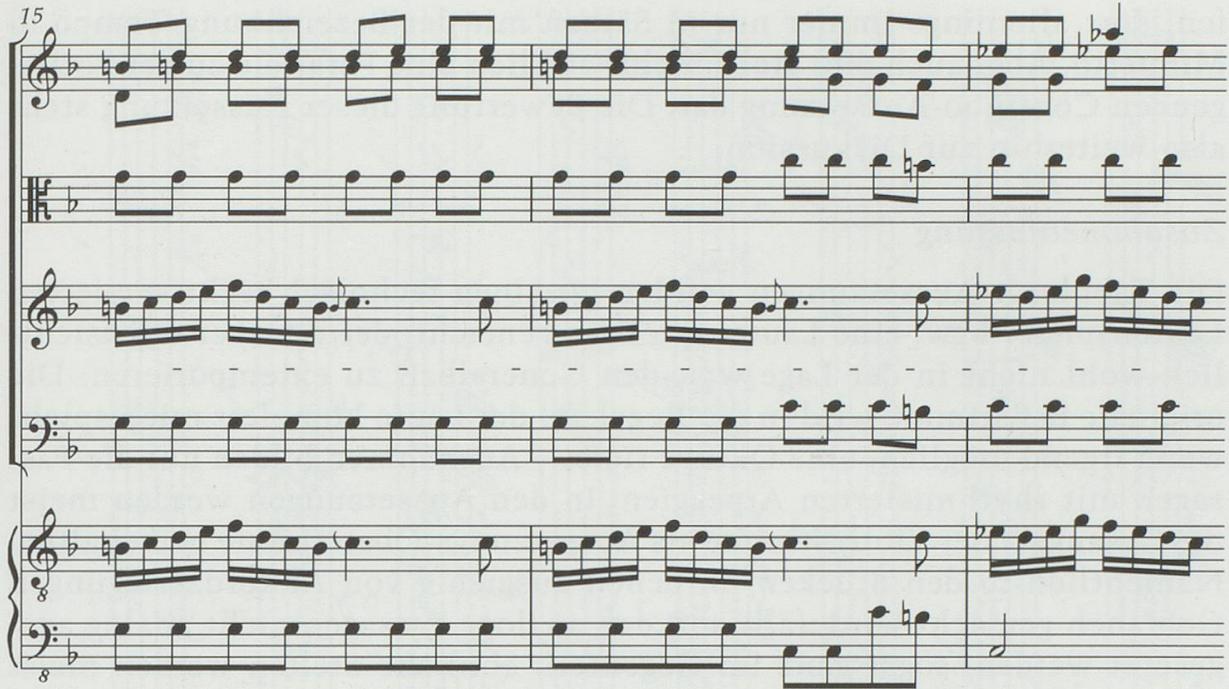
- Violins 1/2: Playing sixteenth-note patterns.
- Viola: Playing eighth-note patterns.
- Gesang: Rest.
- Bass: Playing eighth-note patterns.
- Laute: Playing sixteenth-note patterns.

Measure 12:

- Violins 1/2: Playing sixteenth-note patterns.
- Viola: Playing eighth-note patterns.
- Gesang: "Ap - pe - na mor se na - sce che"
- Bass: Playing eighth-note patterns.
- Laute: Playing sixteenth-note patterns.

Lyrics:

su - per bet - to in fa - sce to - lier si sen - te a l'a - ni - ma tut - ta la li - ber - ta -



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 etouffe 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)

musico lusitano.

Se mai turbo

The score is composed of five staves, each representing a different instrument or voice part. The first staff uses a rhythmic value of eighth notes. The second staff uses sixteenth notes. The third staff uses eighth notes. The fourth staff uses sixteenth notes. The fifth staff uses eighth notes. The vocal line follows a repeating pattern of 'ta tata tata' or 'tata tata tata' lyrics. The score is written in common time.

Die erste Tabulatur-Seite der Arie „Se mai turbo“ (Faszikel-Nummer 3, heute 10. Stück der Sammlung). (Mit freundlicher Genehmigung der Leipziger Städtischen Bibliotheken)

