

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:	"... einen ganz anderen Gebrauch der Harmonie, als vordem..." : der Generalbass bei Carl Philipp Emanuel Bach
Autor:	Staier, Andreas
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-869031

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: 01.02.2026

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

„...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 barocker, 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)	stärkeres Manual
Verdopplung der Oktaven und Konsonanzen in der linken Hand; „geschwinde Brechungen der Accorde von unten herauf“; stärkerer Anschlag	Verdopplung der Oktaven und Konsonanzen in der linken Hand bzw. lediglich Oktavverdopplung
f (stärkeres Manual)	stärkeres Manual
Verdopplung der Oktaven und Konsonanzen in der linken Hand	(vierstimmig, ohne zusätzliche Verdopplungen)
mf (stärkeres Manual)	Baßnoten (linke Hand) auf dem stärkeren, Harmonie (rechte Hand) auf dem schwächeren Manual
Oktavverdopplungen im Baß	
p (stärkeres Manual)	beide Hände auf dem schwächeren Manual
Verminderung der Stimmen; gemäßiger Anschlag	
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 Anteil 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 erklärbare 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:



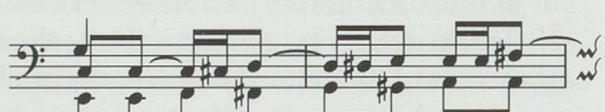
Ex.1a (S.47)



Ex.1b

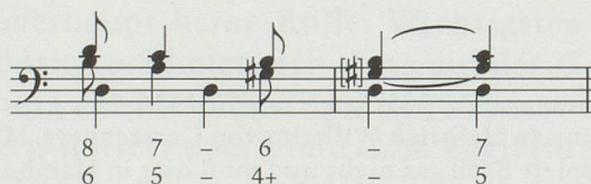


Ex.2a (S.221)

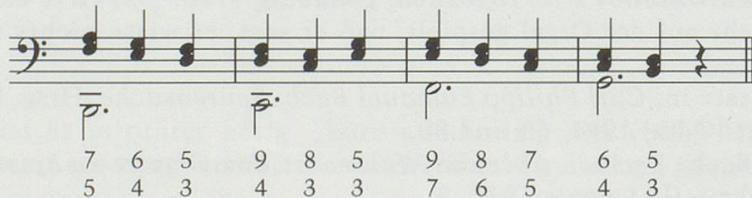


Ex.2b (S.222)

Ex.3 (S.70)



Ex.4 (S.165)



¹⁶ 6.



Ex. 5 (S.216)



Ex. 6 (S.279)



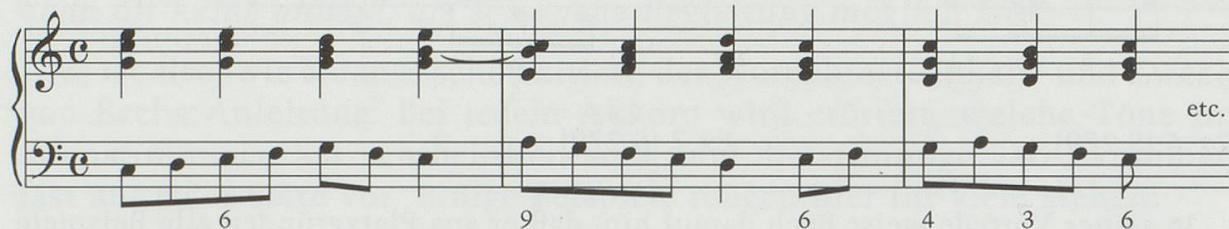
Ex. 7 (S.279)

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 terzensedigen 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 Continuospielder 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. 9²¹ 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 desakkordischen Fundaments zurücktreten um der zart verhauchenden *misterioso*-Wirkung willen.

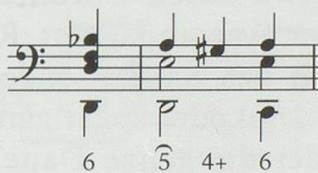
3. Von den Vorschlägen

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:



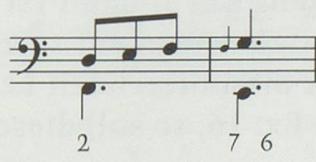
Ex.11a (S.199)



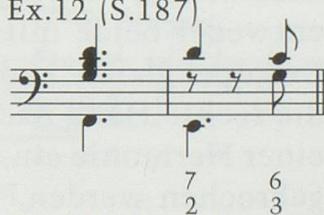
Ex.11b (S. 199)



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)

Allegretto

Ex.14a (S.196)

Allegretto

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 Arpeggi, 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 Arpeggi 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 20²⁸ 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)

Ex.19a (S. 212)

Ex.19b (S. 212)

Ex.20a (S. 218)

Ex.20b (S. 218)

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 irrite 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 Pramat 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 Accom-
pagnements“ 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 gesetzt 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 Anschauungs-
material. – Es ist lohnend, dies hochbedeutende Opus daraufhin zu unter-
suchen, 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 Mit-
spieler oder Instrumente, sondern an den komponierten obligaten Stimmen orientiert: Auf das Fortepiano entfallen deren zwei; Begleitpassagen, auch wenn sieakkordisch voll-
griffig sind, werden als strukturell einstimmig betrachtet, nämlich dem Baß als Aus-
setzung 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 still-
schweigend 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)

Flöte
Bratsche

T. 5

[Fortepiano]

Ex. 21

T. 97

Ex. 22

T. 143

[f]

[f]

Ex. 23

Quartett 1, 2. Satz (Largo e sostenuto)

T. 9

[f]

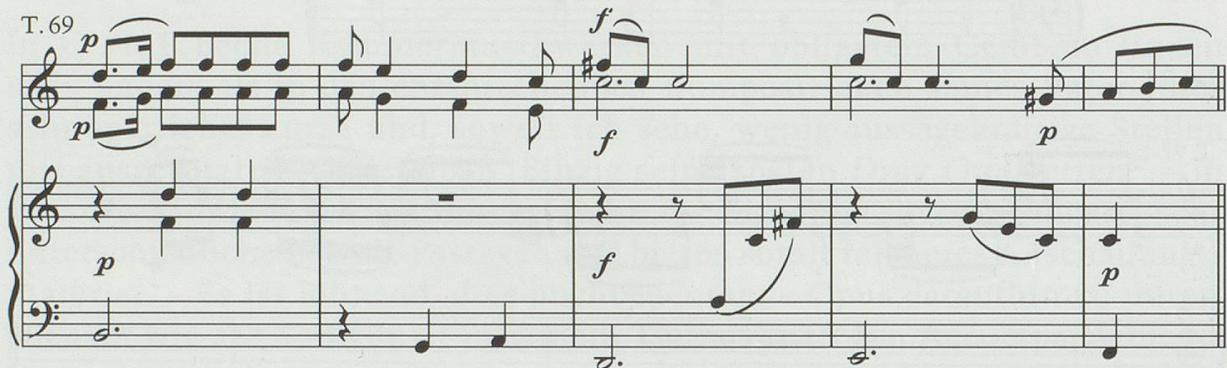
p

f

p



Ex. 24



Ex. 25

Quartett 1, 3. Satz (Allegro assai)



Ex. 26

Quartett 2, D-Dur, 1. Satz (Allegretto)

T.39



Ex. 27

T.46 *f*

Ex. 28

Quartett 2, 2. Satz (Sehr langsam und ausgehalten)

T.17

Ex. 29

Quartett 2, 3. Satz (Allegro di molto)

T.14

Ex. 30

T. 105

Ex. 31

Quartett 3, G-Dur, 2. Satz (Adagio)

Adagio

6

7

8

9

10

11

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“ vorgeschrrieben.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 dieser 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 andererseits – strukturell durchaus noch dem italienischen Hochbarock verwandt, jedoch nun ins Galante gewendet, mit dem typischen langsamem 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-Tutti 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 hinzuassoziiieren. 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 gespielt 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 eingestehst, 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 komposition- 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 abgedeckt, 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 bekannter 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“.

T.33

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 Bizarrierien 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 konsequenter Auseinandersetzung mit den Fragen der Klaviersetzung 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 Temperaturen: 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: *Spuren-suche*, 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 Beschliefen 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 Begleithematik 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.

