

# "Regeln des Generalbasses" : eine Berliner Handschrift des späten 18. Jahrhunderts

Autor(en): **Bötticher, Jörg-Andreas**

Objektyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **18 (1994)**

PDF erstellt am: **24.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-869095>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

„REGELN DES GENERALBASSES“  
Eine Berliner Handschrift des späten 18. Jahrhunderts

VON JÖRG-ANDREAS BÖTTICHER

In der Berliner Staatsbibliothek befindet sich ein bis jetzt wenig beachtetes Manuskript mit dem Titel *Regeln des Generalbasses von dem Herrn Musico Heering* (Mus.ms.theor. 348)<sup>1</sup>. Peter Williams, dem ich den Quellenhinweis verdanke, kommentiert die Handschrift als: „important 4-part realizations of Corelli's op.I trio sonatas.“<sup>2</sup> Bei einer ersten Durchsicht entpuppte sich die Quelle jedoch als ein Konvolut mit knapp 400 Seiten ausgesetzter Generalbässe, weit mehr als „nur“ Corellis Triosonaten. Dazu auf den ersten 28 Seiten Generalbaßregeln, d.h. ausgesetzte und zum Teil erweiterte Kadenz in einer didaktischen Ordnung. Eine solche (praxisbezogene?) Sammlung ist für heutige Generalbaßspieler und -spielerinnen von höchstem Interesse, sind doch historische Aussetzungen gerade in Deutschland nur spärlich überliefert. Doch scheint bis heute niemand die Quelle hinsichtlich ihres praktischen Werts für das Generalbaßspiel wirklich durchgearbeitet zu haben.<sup>3</sup> Im *Bach-jahrbuch* 1993 habe ich bereits eine Darstellung der in dieser Handschrift überlieferten Aussetzungen zu den Werken Johann Sebastian Bachs vorgenommen.<sup>4</sup> In diesem Aufsatz möchte ich nun einen Einblick in die gesamte Quelle geben und versuchen, ihre Bedeutung für die Interpretation des späten Generalbaßstils kritisch darzustellen. Dazu wird im Anhang die Möglichkeit gegeben, anhand der Edition ausgewählter Stellen einer Triosonate mit originaler Aussetzung (aus dem vorliegenden Manuskript) diese im Zusammenhang spielen, bzw. prüfen zu können.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung; in der Folge abgekürzt als SBB.

<sup>2</sup> Peter Williams, *Figured Bass Accompaniment I*, Edinburgh 1970, S.110; „Basso Continuo on the Organ“, *Music and Letters* 50 (1969) 241.

<sup>3</sup> Die Existenz der Quelle erwähnte Werner Neumann 1959 in einer Fußnote (*NBA* I/21, Krit. Bericht, S. 56).

<sup>4</sup> Jörg-Andreas Bötticher, „Generalbaßpraxis in der Bach-Nachfolge“, in: *BJb* 79 1993, S. 103–125.

<sup>5</sup> Es handelt sich um die bisher nicht edierte Triosonate C-Dur für zwei Flöten und Basso continuo von Johann Gottlieb Graun. Eine vollständige Edition wird 1995 im Amadeus-Verlag erscheinen.



## Inhalt und Beschreibung der Quelle

Wie die Tabelle I zeigt, sind in dem Berliner Manuskript Aussetzungen zu den verschiedensten Werken erhalten:

Tabelle. I: Inhaltsübersicht (alphabetisch) zu Mus.ms.theor. 348

<i>Komponist</i>	<i>Werk</i>
C.Ph. E. Bach	7 Triosonaten
J.S. Bach	Johannespassion BWV 245 (unvollständig <sup>6</sup> ) Ouvertüre in h-moll BWV 1067 Triosonate aus dem Musikalischen Opfer BWV 1079
W.Fr. Bach	Sinfonie d-moll für 2 Flöten und Streichquartett (Fragment)
A. Corelli	Sonate a tre op. I-IV
J.G. Graun	Ouvertüre d-moll 8 Triosonaten
G.Fr. Händel (Heering)	4 (?) Ouvertüren, u.a. zu Oreste Generalbaßregeln (fol.1v-15r)
G.B. Pergolesi	Stabat Mater

Die Werke tragen bis auf wenige Ausnahmen keine Komponistenangaben. Die Kompositionsvorlagen zu den Aussetzungen erstrecken sich über den Zeitraum von 1681 (Corelli, *Sonate à tre* op. I) bis ca. 1760 (Graun und C.Ph..E. Bach, Triosonaten).

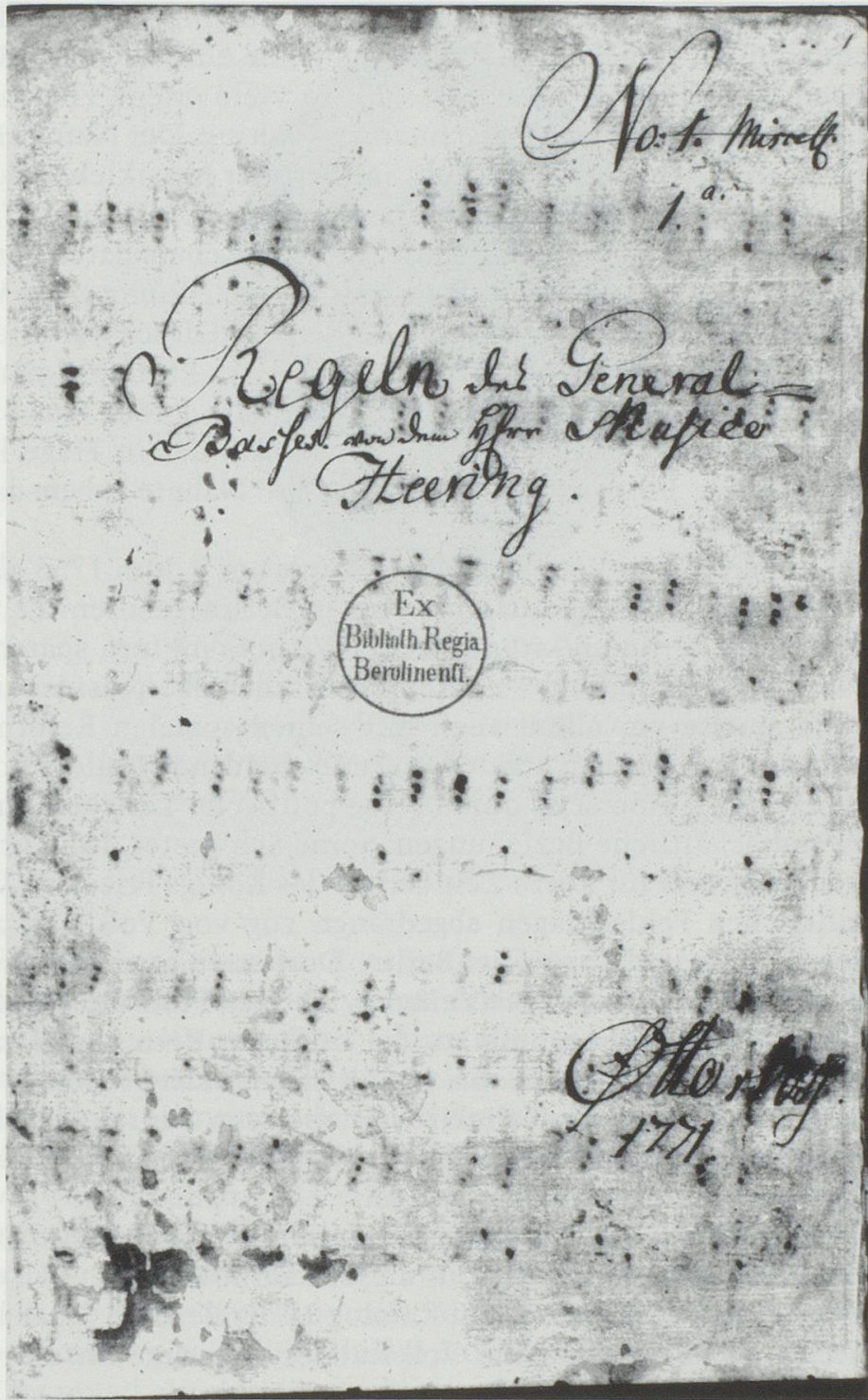
Dieses umfangreiche Manuskript besteht aus insgesamt 214 Blättern in der Größe 4°, die in mehreren Papierlagen und vermutlich zu unterschiedlichen Zeiten zusammengebunden wurden. Dies läßt sich an der nur teilweise originalen Paginierung erkennen. Das Hauptwasserzeichen ist FR = Fridericus Rex mit gekreuzten Schwertern<sup>7</sup>, also eindeutig ein Berliner Papier. Das Konvolut wurde später in einem kartonierten Folioband zusammengebunden und gelangte in dieser gebundenen Form 1851 aus dem Besitz der Familie Voß-Buch in die damalige Königliche Bibliothek zu Berlin.

Die Titelseite lautet: *Regeln des General-/ Basses von dem Herrn Musico / Heering*. Darunter der Besitzervermerk: „Otto von Voß 1771.“

<sup>6</sup> Ohne Nr. 19, bricht ab nach Nr. 24, Takt 128 (Nummern nach NBA II/4).

<sup>7</sup> Freundliche Mitteilung von Matthias Wendt, Düsseldorf.





Faks. I: Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz,  
Mus. ms. theor. 348.

Auf den ersten Blick ist das Schriftbild in der ganzen Quelle ziemlich einheitlich und läßt einen Hauptschreiber vermuten. Es macht einen eher unruhigen und etwas flüchtigen Eindruck. Der Notentext trägt viele Korrekturen und scheint nur in wenigen Fällen eine Reinschrift zu sein. Bevor ich auf nähere Schreiberfragen eingehe, sind einige biographische Untersuchungen notwendig.



Die zwei Namen im Titel Otto von Voß und Heering sind vor allem in der Bachforschung nicht unbekannt. Sie spielen beide eine wichtige Rolle in der Berliner Bachüberlieferung. Allerdings gibt es viele offene Fragen bezüglich der Identität der Person mit dem Nachnamen Heering. Der Name Heering mit zwei e oder auch Hering, Häring taucht im Berliner Musikleben des 18. Jahrhunderts mehrfach auf. Die Bachforschung kennt einen Hering 1738, Hering 1760 und einen S. Hering, alle ohne genaue Lebensdaten. Im Umfeld C.Ph.E.Bachs begegnet – allerdings meistens ohne Nennung eines Vornamens – häufig ein „Musicus Hering, der ältere, in Berlin“. Dieser war offensichtlich Musiker und Musikalienhändler und vertrieb Carl Philipp Emanuel Bachs Werke in Berlin nach dessen Weggang nach Hamburg (1768). Aus Briefen Carl Philipps und Subskriptionslisten erfahren wir, daß das in Frage kommende Mitglied der Familie Johann Friedrich Hering ist.<sup>8</sup> Nähere Lebensdaten fehlen leider bisher.

Otto Carl Friedrich von Voß (siehe Bild) wurde am 8. Juni 1755 als Sohn des Friedrich Christoph Hieronymus von Voß in Berlin geboren. Er verbrachte seine Jugendzeit in Berlin und studierte ab 1773 in Frankfurt, später in Göttingen Jura. Nach seinem Studium wurde er preußischer Oberpräsident und Staatsminister und spielte vor allem auch mit seinen sozialen Reformen in der Entwicklung des preußischen Staates eine entscheidende Rolle. Kontakte zum Königshof bestanden einerseits durch seine politische Tätigkeit, andererseits durch verwandtschaftliche Beziehungen: Seine Schwester, Julie von Voß, die Gräfin Ingenheim, war für kurze Zeit Gattin des Königs Friedrich Wilhelm II.

Nach politischen Fehlschlägen abgedrängt, zog von Voß sich zurück auf seine Güter in Buch und Karow bei Berlin. Dort starb er am 30. Januar 1828. Die Musik nahm Zeit seines Lebens einen wichtigen Platz ein. So legte er eine bedeutende Musikaliensammlung an, die in ihrem Kern aus Handschriften mit Musik vom ausgehenden 16. bis ins 18. Jahrhundert bestand; sie wurde nach seinem Tod von seinen Söhnen weiterbetreut, durch Musik aus dem frühen 19. Jahrhundert ergänzt und schließlich 1851 der Königlichen Bibliothek zu Berlin als Schenkung überlassen.<sup>9</sup>

Das Manuskript *Regeln des Generalbasses von dem Herrn Musico Heering* stellt offenbar das erste Dokument in dieser Sammlung dar. Von der Sammlung existieren mehrere Kataloge. Im Katalog 21 der Berliner Staatsbibliothek, dem ältesten und ausführlichsten Voß-Katalog, figuriert unsere Quelle auf

<sup>8</sup> So findet sich in der Ankündigung des Nachlaßverzeichnisses von C.Ph.E. Bachs (Hamburg 1790) folgende Nachricht: „In Berlin nimmt der Musikus Johann Friedrich Hering ... Pränumeration an.“

<sup>9</sup> Frau Bettina Faulstich aus Göttingen bereitet eine Dissertation über die gesamte Sammlung vor. Ich verdanke ihr einige Hinweise zu diesem Thema. Siehe auch: Bettina Faulstich, „Die Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikaliensammlung der Familie von Voss“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1993, S.131–140.





Otto Carl Friedrich von Voß

*König. Preuss. wirkl. Geheimer Staats-Kriegs- und  
dirigirender Minister; Ritter des rothen Adler u.  
Schwarzer-Ordens, Domprobst zu Havelberg,  
Domdechant zu Magdeburg, Erbherr auf Birk*

Seite 149 unter *Miscallanea 1a. Regeln des Generalbasses ...* Dieser Katalog enthält zudem noch ein Verzeichnis mit den im Besitz der Familie Voß-Buch befindlichen Musikinstrumenten. Nahezu alle im Katalog aufgeführten Stücke sind mit diesem Instrumentarium spielbar. Einzig ein Tasteninstrument fehlt. Es gibt jedoch Hinweise, daß sich das sogenannte „Bach-Cembalo“ für einige Zeit im Besitz der Familie Voß befand.<sup>10</sup> Ebenfalls ist bekannt, daß Prinz Ludwig von Preußen 1788 eine der beiden Amalien-Orgeln Otto von Voß für die Bucher Schloßkirche, den Voßschen Familiensitz, schenkte.<sup>11</sup> Im Havelberger Dom ließ von Voß 1795 eine Orgel nach eigenen Plänen erweitern.<sup>12</sup> Dies alles deutet auf eine rege Musikpflege und nicht nur auf eine Musikaliensammlung aus bibliophilem Interesse.<sup>13</sup> Daß Otto Carl Friedrich von Voß selbst musikalisch tätig war, ist gut belegt. Dazu drei kleine Notizen:

<sup>10</sup> Georg Kinsky, „Zur Echtheitsfrage des Berliner Bach-Flügels“, in: *Bf* 21 (1924) 128–138; ferner: *Kielklaviere, Bestandskatalog des Berliner Musikinstrumenten-Museums*, Berlin 1991, S.102.

<sup>11</sup> Nachweis in: *500 Jahre Orgeln in Berliner Evangelischen Kirchen*, Berlin 1991, Band 1, S. 129.

<sup>12</sup> Uwe Czubatynski, „Biographische Notizen zu Otto Carl Friedrich von Voß“, in: *Bfb* 78 (1992) S.119.

<sup>13</sup> Darauf weist schon Werner Neumann hin: siehe KB zur *NBA* I/21 (1959), S. 55.



- Ein Vermerk in Werdens Taschenbuch auf das Jahr 1803:  
„Privat Concerts und kleinere Zusammenstellungen giebt es hier häufig. Das bedeutendste ist das wöchentliche Winter-Concert des Ministers von Voß, das aus reiner Liebe zur Kunst von dem großen Geschäftsmann, der zugleich ein braver Violinist und Fortepianospieler und in der Theorie der Kunst vertraut ist, gegeben wird, und woran außer den berühmtesten Virtuosen auch fürstliche Personen Antheil nehmen.“<sup>14</sup>
- Aus der „Gedächtnispredigt“ auf von Voß (1823):  
„Der Minister spielte sehr fertig das Klavier, kunstgerecht die Orgel, größtentheils schwere Bachsche Sachen, und hatte Kenntniss vom Generalbaß.“<sup>15</sup>
- Im *Neuen Nekrolog der Deutschen* (1824) lesen wir über von Voß:  
„Seine einzige Erholung von den Geschäften des Tages suchte und fand er in abendlichen Stunden, in dem Genuß der Musik, die er sehr schätzte, und selbst, mit nicht geringer Fertigkeit, übte.“<sup>16</sup>

Von der Handschrift Otto von Voß' gibt es nur wenige gesicherte Proben. Dank der freundlichen Hilfe des Schriftexperten Yoshitake Kobayashi vom Bachinstitut Göttingen konnte sich jedoch meine Vermutung erhärten: dieser auf dem Titelblatt als Besitzer unterzeichnende O. v. Voß ist gleichzeitig der Hauptschreiber unserer Quelle. So können wir die Entstehung der Quelle nachverfolgen: der 1771 16 Jahre alte Otto von Voß nahm Generalbaßunterricht bei dem Musicus Johann Friedrich Heering dem Älteren. Wenn wir annehmen, daß Johann Friedrich Hering und S. Hering identisch sind, so schließen sich die Kreise: Das S. vor Hering könnte somit als Senior aufgelöst werden. Eine nähere Schriftuntersuchung bestätigt diese Annahme: Besonders auf den ersten Seiten können einzelne Schriftzüge von S. Hering beobachtet werden. Zudem ist auf einigen Seiten der Generalbaßregeln der Baß zunächst vorge-schrieben und danach ausgesetzt worden (siehe Faksimile II).

Wer selbst Generalbaßunterricht oder Harmonielehre erteilt, kann sich einen solchen Arbeitsprozeß leicht vorstellen: der Lehrer schreibt einige Beispiele vor und läßt den Schüler die restlichen Bässe selbst aussetzen. Vielleicht hilft er an einigen Stellen nach, setzt in einer komplizierteren Tonart wieder ein paar Kadenz vollstän-dig aus; ansonsten läßt er den Schüler spielen bzw. schreiben und greift, wenn nötig, unterstützend und korrigierend ein. Im weiteren Verlauf des Manuskripts lassen sich Heering-ähnliche Schrift-züge beobachten; eine zunächst verwirrende Erkenntnis, aber an sich ein natürlicher Vorgang: der Schüler imitiert die Schriftweise des Lehrers und nimmt sie mehr und mehr an.

Um die Person des Lehrers Heering ziehen sich durch die Schreibertätigkeit, das Tradieren und nicht zuletzt auch die praktische Benutzung von Musi-kalien mehrere Überlieferungskreise. Durch den Kontakt zu C.Ph.E.Bach

<sup>14</sup> Zitiert nach B. Faulstich, *Jahrbuch* 1993, S.133f.

<sup>15</sup> Zitiert nach Uwe Czubatynski, a.a.O. S. 119.

<sup>16</sup> *Neuer Nekrolog der Deutschen*, Jg.1, 1823, Ilmenau 1824, S.87.



und sein Umfeld hatte Heering u.a. Zugang zu Werken J.S.Bachs, die Carl Philipp von seinem Vater geerbt oder in Abschriften mitgebracht hatte. Auch der Kontakt zu anderen Musikern ist nachweisbar. Ein weiteres Indiz für den Kontakt zwischen der Familie von Voß und Heering ist die Tatsache, daß die Familie Voß-Buch 1806 viele Musikalien „aus dem Heeringschen Nachlaß“ erbt, was durch eine Notiz im Katalog 21 belegt ist.<sup>17</sup> Deshalb halte ich es für sehr naheliegend, daß in dieser Unterrichtssituation zwischen J.Fr.Heering und O. von Voß der Grundstock für das Manuskript gelegt wurde.

### *Die Generalbaßregeln*

Die Generalbaßregeln nehmen nur gerade 28 Seiten des Konvoluts ein. Sie bilden jedoch die Basis für die folgenden knapp 400 Seiten Aussetzungen. Deshalb seien die wichtigsten Merkmale der Regeln hier kurz beschrieben.

- Die Beispiele sind nach zunehmendem Schwierigkeitsgrad geordnet: von einer leichten I-V-I-Kadenz in C-Dur bis zu erweiterten Kadenzbässen, Oktavharmonisierungen und Sequenzen mit Dissonanzhäufung.
- Vor jeder Beispielgruppe (Klasse) ist die zu übende Bezifferungsart notiert.
- Fast alle Beispiele erscheinen in verschiedenen Lagen und (anfänglich) durch alle Tonarten.
- Die Aussetzung ist streng vierstimmig (rechts dreistimmig und links der Baß).
- Dissonanzen werden übergebunden.
- Die harmonische Bewegung verläuft meistens in Vierteln, entsprechend sind die Aussetzungen rhythmisiert. Nur auf den letzten drei Seiten (26–28) ist eine Achtelbewegung in V-I-Kadenz beziffert und ausgeschrieben.
- Die oberste Stimme (der Sopran) der Aussetzungen erstreckt sich von f<sup>1</sup> (einmal auch c<sup>1</sup>) bis a<sup>2</sup>. Das Mittel liegt um c<sup>2</sup>.
- Die allgemeinen Stimmführungsregeln wie Gegenbewegung, Quint- und Oktavparallelen-Verbot, keine unnötigen Sprünge, eine schöne Oberstimmführung etc. können bei (fast) allen Beispielen beobachtet werden.

Zur Veranschaulichung seien auf den nächsten Seiten zwei Beispiele<sup>18</sup> wiedergegeben, das erste aus der Beispielklasse 1, das zweite aus der Klasse 11:

Generalbaßbeispiele dieser einfachen Art, welche die Grundstufe repräsentieren, sind im deutschen Raum im 18. Jahrhundert weit verbreitet. Die Lehrbücher, angefangen bei Niedt, über Heinichen, Mattheson etc. zeugen von dieser Praxis.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> SBB Mus.ms.theor. K 21, nach Nr. 510 der Partituren.

<sup>18</sup> In Mus.ms.theor. 348 wird für das obere System immer der Sopran-C-Schlüssel verwendet. Im folgenden erscheint bei den Übertragungen dagegen der G-Violinschlüssel.

<sup>19</sup> Vgl. dazu E. Ulrich, *Studien zur deutschen Generalbaßpraxis in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Kassel 1932.



Page 1.

A page of handwritten musical notation, likely a manuscript. The page is divided into two systems. The first system consists of six staves of music, with a large, dark, irregular stain covering the right side of the page. The second system consists of four staves of music. The notation includes various note values, rests, and accidentals, typical of a musical score.

Notenbeispiel 1: Heering fol. 1r-2r (= Faksimile II)



9 8 9 8 9 8 9 8 7  
 7 6 7 6 7 6 7 6 5

Notenbeispiel 2: Heering fol. 14v.

Man erinnere sich auch an die Aussage Carl Philipp Emanuel Bachs über den Kompositionsunterricht seines Vaters (im Nekrolog an Forkel): „Den Anfang mussten seine Schüler mit der Erlernung des reinen 4stimmigen Generalbasses machen“.<sup>20</sup>

Diese Generalbaßtechnik wird nun als Grundlage für die in der Quelle folgenden Aussetzungen verwendet (fol. 16<sup>v</sup>–214<sup>v</sup>). Allein schon in Bezug auf die Quantität dieser Aussetzungen kann die vorliegende Handschrift Einzigartigkeit beanspruchen, da nach meinem Wissen bis jetzt – außer den Tonelli-Aussetzungen zu Corellis op.V und einigen kleineren Werken – keine vergleichbare Sammlung von Continuo-Aussetzungen bekannt sind!<sup>21</sup>

### Die Aussetzungen

Während die Generalbaßregeln sowie einige Aussetzungen wohl im Unterricht bei Heering entstanden sind, halte ich es für unwahrscheinlich, dasselbe auch für die zahlreichen erhaltenen weiteren Aussetzungen anzunehmen. Abgesehen davon, daß uns heute eine solche Fleißarbeit eher fremd erscheint, führen uns weitere Beobachtungen zu folgender These: Der Großteil der erhaltenen Aussetzungen in Mus.ms.theor. 348 ist originales Stimmenmaterial aus der Musizierpraxis eines Berliner Adelhauses. Das möchte ich an folgenden Punkten zeigen:

1. Alle Triosonaten sind fortlaufend numeriert mit *Trio. Nr.15* o.ä.
2. Die Kompositionsvorlagen zu den ausgesetzten Stücken sind mit wenigen Ausnahmen alle in der Voß-Buchschen Musikalien-Sammlung vorhanden. Das entnehme ich dem Berliner Katalog 21, den ich anfangs nur zur Hilfe bei der Identifikation der Vorlagen beigezogen hatte. Bei größeren Werken existieren nicht nur die Partitur, sondern häufig auch ausgeschriebene Stimmen. Die Numerierung der Triosonaten wurde doppelt geführt: Eine innere (erste) auf einzelnen Stimmen und eine äußere (spätere) auf den Titelseiten der Stimmsätze. Die äußere stimmt mit dem Katalog 21 überein, die innere korrespondiert mit den erhaltenen Aussetzungen (siehe Tabelle II).

<sup>20</sup> C.Ph.E. Bach, *Biographische Mitteilungen über J.S. Bach*, Hamburg 1775, wiedergegeben in *Dok.III*, 803 D.

<sup>21</sup> Siehe dazu die Anmerkung 35 in *Bjb* 79 (1993), S.110.



Komponist/Werk	Tonart	Heering fol.	Heering Nr.	Mus.ms.theor. K 21*	Andere Nachweise	SBB Mus.ms.	Nr. <sup>o</sup>
Heering/Von Voß Generalbaßregeln		1'-16					
Graun Ouverture	d	16'	-	Sinfonien Nr. 23			
Händel (?) Ouverture	d	21'	Ouverture 16				
Graun Trio Fl I+II, bc	F	24	Trio Nr. 12	Trio Nr. 6	Wendt <sup>o</sup> 112	8297/2: III No 6	12
(dito), andere Aussetzung		28					
Graun Trio Fl I+II, bc	C	32	Trio Nr. 13	Trio Nr. 7	Wendt 90	8297/3: III No 7	13
Graun Trio Fl I+II, bc	D	36	Trio Nr. 14	Trio Nr. 8	Wendt 33a	8297/4: III No 8	14
Graun Trio Fl I+II, bc	G	40	Trio Nr. 15	Trio Nr. 9	Wendt 56	8297/5: III No 9	15
Graun Trio Fl I+II, bc	D	44	Trio Nr. 17	Trio Nr. 11	Wendt 50	8297/6: III No 11	17
(dito), andere Aussetzung		52					
CPEB Trio Fl, VI, bc / Wq 147	C	48	Trio Nr. 16	TrioNr. 10	Helm <sup>#</sup> 571		
Graun Trio Fl I+II bc,	h	56	Trio Nr. 18	Trio Nr. 12	Wendt 44	8297/13: III No 12	18
(dito), andere Aussetzung		60					
(dito), andere Aussetzung		68					
Graun Trio Fl I+II, bc	G	64	Trio Nr. 19	Trio Nr. 13	Wendt 84	8297/10: III No 13	19
(dito), andere Aussetzung		72					
CPEB Trio VI I+II, bc / Wq 148	a	76	Trio Nr. 20	Trio Nr. 18	Helm 575		
CPEB Trio VI I+II, bc / Wq 159	B	80	Trio Nr. 21	Trio Nr. 14	Helm 587		
CPEB Trio VI I+II, bc / Wq 154	F	84	Trio Nr. 27	Trio Nr.17	Helm 576		
CPEB Trio Fl, VI, bc / Wq 161/2	B	89	Trio Nr. 28	Trio Nr. 19	Helm 578		
CPEB Trio VI I+II, bc / Wq 155	e	93	Trio Nr. 29	Trio Nr. 20	Helm 577		



	G	99	-	Trio Nr. 5	Wendt 71	8297/1: III No 5	11
Graun Trio Fl I+II, bc (dito), andere Aussetzung		99	-				
Händel Ouverturen		211					
Ouvertüres zu Orestes		103	Ouverture 20	Quart-, Quint- und Sextettos			
CPEB Trio VI I+II, bc / Wq 152		104	Ouverture 22	Nr. 7 „27 Ouvertüres ... di Händel“			
Corelli, op. I-IV		105	Ouverture 23				
JSB Johannespassion/BWV 245	G	107	Sonata 30	Trio Nr. 21	Helm 581		
WFB Sinfonie	d	109	-	Partitur Nr. 517	Am.B. <sup>Δ</sup> 249	Mus.ms. P 29	
		177	-	-	Falck <sup>6</sup> , S.123	Mus.ms. P 291/6;	
		189'	-		Schreiber S.Hering, Prov.: Voß-Buch (vgl. KB zu NBA VII/1, S.37)		
Pergolesi „Stabat Mater“		195	-	Partitur Nr. 13	Am.B. 523		
JSB Trio VI, Fl, bc/BWV 1079	c	205'	-	Trio Nr. 28			
JSB Canon perpetuus Nr. 8		210'	-				

\* SBB, Mus.ms.theor. K 21, „Verzeichnis von den Musicalien des Freiherrn v. Voß“.

◊ Numerierung auf einzelnen Stimmen (ausgenommen Titelseite)

◦ Matthias Wendt, *Die Trios der Brüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Braun*, Diss. Bonn 1983, Incipit-Verzeichnis S. 253ff.

# Eugene E. Helm, *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven & London 1989.

Δ Martin Falck, *Wilhelm Friedemann Bach*, Leipzig <sup>2</sup>1919.



3. In vielen Vorlagen beobachten wir die gleiche Schrift wie in der vorliegenden Quelle. Aus dem Grund liegt es nahe, O. von Voß als Schreiber sowohl der Stimmen als auch der dazugehörigen Aussetzungen anzunehmen.

3. Die Aussetzungen sind meistens bezeichnet mit „Basso“ oder „Cembalo“: ein deutlicher Hinweis auf die Verwendung dieser Stücke als Stimmenmaterial.

4. Einige Aussetzungen tragen Vortragsbezeichnungen wie Verzierungen, Artikulationszeichen und dynamische Angaben, *tasto solo* oder *unisono* (nur im Baß).

5. Über zwei Triosonaten von Johann Gottlieb Graun finden wir folgende Bemerkungen: „So wie es muß *accompagnirt* werden und ich es habe spielen müssen“ (fol. 32<sup>r</sup>) und „So wie ich es habe spielen müssen“ (fol. 68<sup>r</sup>). Auch wenn eine solche Bemerkung vielleicht im Unterricht geschrieben wurde, nimmt sie Bezug auf eine praktische Situation: der Schüler/Generalbaßspieler beruft sich auf eine Autorität (seinen Lehrer oder einen Kapellmeister?) und verifiziert die geschriebene Aussetzung durch diesen Kommentar. Die Schrift könnte die Spätschrift von Otto von Voß sein.

Man kann sich natürlich bei allen erhaltenen Aussetzungen des 17. und 18. Jahrhunderts die Frage stellen, inwiefern diese Stücke nur harmonische Übungen, inwiefern sie originales Stimmenmaterial sind und ob sie wirklich so gespielt wurden. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts gewinnt diese Frage aber an Bedeutung, in einer Zeit, in der trotz einer Unmenge an gedruckten Generalbaßschulen das Spiel nach Ziffern immer altmodischer wurde. Das Generalbaßspiel – bisher den ausgebildeten Musikern überlassen – weicht, dem musikalischen Stilwandel nachhinkend, immer mehr dem vorgefertigten Klaviersatz. In dieser Funktion könnten auch die Aussetzungen in unserer Quelle betrachtet werden.

Die Tabelle (vgl. S. 96–97) bietet eine ausführliche Inhaltsangabe der Quelle. Die verwendeten Konkordanzen werden in den Anmerkungen erwähnt.

#### *Beobachtungen zum Stil der Aussetzungen*

Der Stil der Aussetzungen richtet sich nicht nach dem Stil oder der Besetzung der Kompositionen. Eine *Sonata a tre* von Corelli ist auf die gleiche Art ausgesetzt wie eine Triosonate von C. Ph. E. Bach, der Eingangschor zur Johannespassion gleich wie eine Soloarie; d.h. wir können in allen Aussetzungen nahezu identische Stilmerkmale beobachten.

Entsprechend den *Regeln* verlaufen auch die Aussetzungen im allgemeinen als vierstimmiger Satz. Teilweise gibt es in der rechten Hand einige vierstimmige Akkorde, jedoch meistens aus harmonischen Gründen (Dissonanz-

<sup>22</sup> So z.B. in SBB, Mus.ms.8297/1–17 (Graun-Triosonaten). Einige tragen auf dem Titelblatt den Besitzer- (und Schreiber-) Vermerk „O.v. Voss“.



häufungen) bzw. wegen der Stimmführungsregeln – sicher nicht aus Gründen der Dynamik. Zweistimmige Akkorde kommen nur in besonderen Zusammenhängen (Parallelführung der Oberstimmen) vor. Im allgemeinen werden die Akkorde nur im oberen System notiert und entsprechend rechts gespielt, d.h. das Akkompagnement ist, wie man das – außer im vollstimmigen Spiel – um diese Zeit auch nicht mehr erwarten würde, nicht geteilt.<sup>23</sup>

Die Akkordlage wird meist nicht nach der Position der Melodiestimme, sondern hauptsächlich aus dem bezifferten Baß und wegen einer beabsichtigten schönen Stimmführung gewählt. Hohe und auch weite Lagen werden nicht gescheut. Der Akkordrhythmus folgt im wesentlichen dem Baß, unter Verwendung von Komplementärrhythmen und regelmäßigen Repetitionen bei langsamen Sätzen bzw. langen Baßnoten. Dieses Wiederholen vollzieht sich in der Regel auf Achtel-Basis und wird durch die Aussagen mehrerer Theoretiker, allen voran J.D.Heinichen bestens bestätigt. Dazu drei Beispiele:

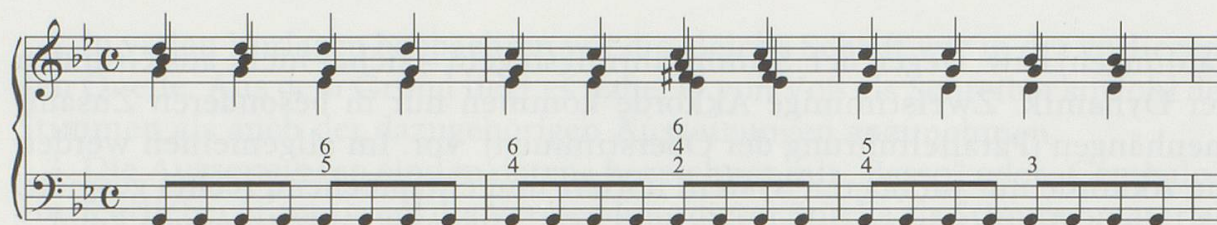
**Adagio**

Notenbeispiel 3a aus dem Anfang einer Triosonate in F-dur von Johann Gottlieb Graun („Trio: No: 12. di Sign. Graun“): Heering fol. 24r

Notenbeispiel 3b: Heinichens Aussetzung aus: *Der Generalbaß in der Composition*, Dresden 1728, S. 266.

<sup>23</sup> Ab fol. 212 ändert sich die Schrift und auch der Stil der Aussetzungen: Es kommen viele Dezimengriffe vor, die zwangsläufig auf beide Hände aufgeteilt werden müssen.





Notenbeispiel 4: Anfang der Johannespassion (Heering fol. 177r)

Damit sind wir bei der Frage, für welches Instrument diese Sammlung von Ausetzungen gedacht ist, für Orgel, Cembalo, Clavichord oder Fortepiano? Auf der Orgel hätte man die konsonanten Akkordtöne liegen gelassen oder allenfalls jedes Viertel neu angeschlagen.

„Auff dem Clavecin aber würde es (zumahl bey langsamer Mensur) viel zu leer ausfallen, weswegen man auff dergleichen Instrumenten die Harmonie gern zu verdoppeln, i.e. bey der durchgehenden Note den vorhergehenden Accord zu wiederholen pfliget“,

wie Heinichen empfiehlt.<sup>24</sup> Von dieser instrumentenspezifischen Continuo-Praxis zeugen auch Aussagen wie Friedrich Erhard Niedts Bitte an die Organisten,

„wenn geschwänzte Noten stehen/... sie nicht zu jeder Note mit der rechten Hand in dem sogenannten Discante mit darzuhacken und dreschen wollen.“<sup>25</sup>

So erscheint in der Quelle auch mehrmals die schon erwähnte Überschrift „Cembalo“ im Titel eines Stückes, jedoch nie Orgel oder etwas anderes. Allerdings sind die *Sonata da chiesa à tre* von Corelli (op.I und III) ursprünglich sicher eher für Orgel bestimmt gewesen, während die *Sonate da camera* (op.II und IV) im Titel „Cembalo“ angeben.

Da die Ausetzungen nach und nach entstanden sind und der Inhalt nicht chronologisch geordnet ist, ist es auch sehr gut denkbar, daß Voß oder Heering für verschiedene Stücke unterschiedliche Continuo-Instrumente verwendet haben.

### Weitere Einzelbeispiele

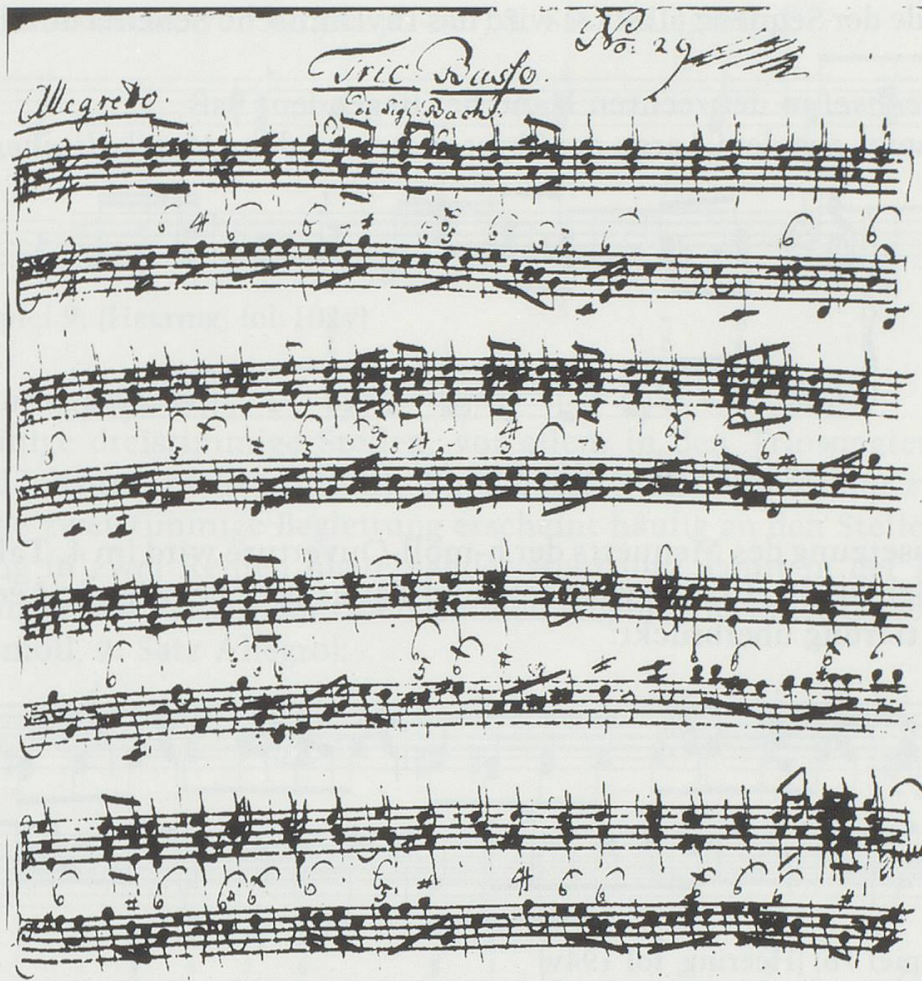
Die rechte Hand ist nur an sehr wenigen Stellen in der gesamten Quelle *figuriert*, d.h. in 95% der Fälle ist die Aussetzung rein akkordisch, ohne zusätzliche Harmonien oder Durchgangsnoten. Trotzdem gibt es einige interessante Einzelbeispiele zur Continuoaussetzung:

– Das *Vorschlagen* der rechten Hand auf Pausen im Baß begegnet in der Quelle so häufig, daß man von einer standardmäßigen Verwendung dieser bekannten Aussetzungstechnik sprechen kann. Hier ein Beispiel aus einem Trio von C.Ph.E. Bach in e-moll. Durch das regelmäßige Anschlagen des Akkords auf die Pause entsteht im Continuo ein stabiles Gerüst.

<sup>24</sup> Johann David Heinichen, *Der Generalbaß in der Composition*, Dresden 1728, S. 264.

<sup>25</sup> F.E. Niedt, *Musicalische Handleitung*, Teil II Hamburg 1717, S. 41.

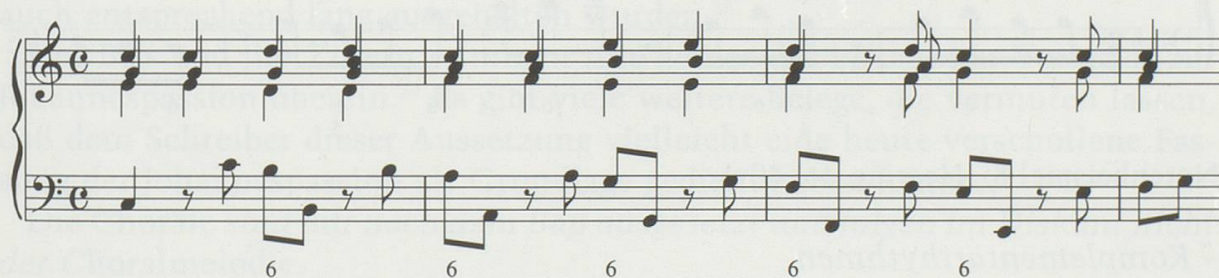




Notenbeispiel 5: (Heering, fol. 93r; (Facsimile III)

Darüber schreibt Georg Philipp Telemann in den *Singe-, Spiel- und Generalbaß-Übungen* (1733/34), diese Art sei „bey zärtlichen ausdrückungen und zu unterhaltung des tactes die beste.“<sup>26</sup>

Stilistisch interessanter werden dann die Fälle, in denen *kein* Akkord über einer Baß-Pause gespielt wird, wie zum Beispiel im Allegro der Sonata VIII aus op.III von Corelli:



Notenbeispiel 6: (Heering, fol. 172r-172v)

<sup>26</sup> G.Ph. Telemann, *Singe-, Spiel und Generalbaß-Übungen*, Hamburg 1733/34, Anmerkung zu No. 21.



Gegen Ende der Sequenz (Takt 3) wird das rhythmische Schema durchbrochen.

– *Lagenwechsel* in der rechten Hand bei liegendem Baß

Ein Beispiel aus dem Largo der Triosonate aus dem *Musikalischen Opfer*:

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The music consists of chords in the right hand and a single-line bass line in the left hand. Fingerings are indicated by numbers 4, 5, 6, and 7. The bass line starts with a 6 on the first beat, followed by a 4 on the second beat, and then continues with 6 and 5 on the third beat.

Notenspiel 7a: (Heering, fol. 205v)

In der Aussetzung des Menuetts der h-moll-Ouverture wird im 4. Takt auf den zweiten Schlag die Lage gewechselt und damit gleichzeitig die Leere in der Baß-Punktierung überbrückt:

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The music consists of chords in the right hand and a single-line bass line in the left hand. Fingerings are indicated by numbers 6, 7, 6, and 7. The bass line starts with a 6 on the first beat, followed by a 7 on the second beat, and then continues with 6 and 7 on the third beat.

Notenspiel 7b: (Heering, fol 194v)

Diese Praxis kennen wir schon von den ersten Generalbaßquellen des 17. Jahrhunderts: Agazzari, Praetorius.<sup>27</sup>

Aus einer Triosonate von C.Ph.E. Bach (Nr. 21, B-Dur): Hier wird der Lagenwechsel kombiniert mit dem Spiel auf die Pause:

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The music consists of chords in the right hand and a single-line bass line in the left hand. Fingerings are indicated by numbers 6, 6, 4, 6, 6, 6, 5, and 6. The bass line starts with a 6 on the first beat, followed by a 6 on the second beat, and then continues with 4, 6, 6, 6, 5, and 6 on the third beat.

Notenspiel 8: (Heering, fol 80v)

– *Komplementärrhythmen*

Viele Beispiele folgender Art zeigen komplementäre Rhythmen in der Aussetzung und dienen häufig auch „zur unterhaltung des Tactes“.

<sup>27</sup> Agostino Agazzari, *Del sonare sopra 'l Basso*, Siena 1607, Bspl. S. 7; Michael Praetorius, *Syntagma Musicum III*, Wolfenbüttel 1619, S. 114.



Aus einer Triosonate von Graun (G-dur, 3. Satz Allegretto)

The image shows a musical score for a piano triosonata by Graun. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains several chords, some of which are beamed together. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes and rests. A fingering '7 5' is written below the bass line.

Notenspiel 9: (Heering, fol. 102v)

– Dreistimmige Stellen

Es gibt einige dreistimmige Stellen, vor allem in den Triosonaten C.Ph.E. Bachs und Johann Gottlieb Grauns; d.h. die rechte Hand spielt nur zwei Stimmen. Diese zweistimmige Begleitung erscheint häufig an den Stellen, wo die Bezifferung in zwei Reihen übereinander steht und damit in der Regel den (häufig parallelen) Verlauf der Oberstimmen angibt. Aus einer Ouvertüre von Graun (d-moll, 2. Satz Allegro):

The image shows a musical score for an overture by Graun. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb). It contains several chords, some of which are beamed together. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes. Below the bass line, there are two rows of fingerings: the top row has #, 4, 5, 6, 7, 8, 7, 5, #, 4, 5, 6, 7, 8, 5; the bottom row has 2, #, 4, 5, 6, 7, #, 1, 2, 3, 4, 5, 6, #.

Notenspiel 10: (Heering, fol. 17v)

– Aussetzung Bachscher Werke

Für die Analyse der Aussetzungen Bachscher Werke in unserer Quelle verweise ich auf meinen Aufsatz im *Bachjahrbuch* 1993. Trotzdem sollen hier einige ergänzende Bemerkungen zur Johannespassion folgen:

Die Rezitative sind in der Johannespassion in vollen Notenwerten vierstimmig und teilweise mit Überbindungen ausgeschrieben. (Notenbsp. 11.)

Diese Schreibweise bedeutet allerdings nicht zwangsläufig, daß die Akkorde auch entsprechend lang ausgehalten wurden.<sup>28</sup>

Der Baß und die Ziffern stimmen mit keiner der bekannten Vorlagen zur Johannespassion überein.<sup>29</sup> Es gibt viele weitere Belege, die vermuten lassen, daß dem Schreiber dieser Aussetzung vielleicht eine heute verschollene Fassung der Johannespassion als Grundlage gedient haben könnte.

Die Choräle sind nur nach dem Baß ausgesetzt und folgen im Diskant nicht der Choralmelodie.

<sup>28</sup> Vgl. die Quellenzusammenstellung zum Rezitativspiel von G. Darmstadt, „Kurz oder lang?“, in: *Musik und Kirche* 50 (1980) 130–134 und ders. in *BjBHM* 19 (1995). Im Druck.

<sup>29</sup> Vgl. KB II/4 zur Johannespassion.



Evangelista

Tenore  
Evangelista,  
tutti

Continuo

Aussetzung  
Heering

Je - sus ging mit sei - nen Jün - gern ü - ber den Bach Ki - dron, da war ein

6<sup>b</sup>

senza Bassono grosso

b 6  
4

3

Gar - ten, dar - ein ging Je - sus und sei - ne Jün - ger.

7 4<sup>h</sup> 6 5  
5<sup>b</sup> 2 6 4 5<sup>h</sup>

5

Ju - das a - ber, der ihn ver - riet, wuß - te den Ort auch, denn

6 4<sup>h</sup> 4<sup>h</sup> 6 6  
b 2 5 6

7

Je - sus ver - sam - mel - te sich oft da - selbst mit sei - nen Jün - gern. Da nun

6<sup>b</sup> 5  
4 5<sup>h</sup> b



9

Ju - das zu sich hat - te ge - nom - men die Schar und der Ho - hen - prie - ster und

4 $\sharp$  2

11

Pha - ri - sä - er Die - ner; kommt er da - hin mit Fak - keln,

6 5 6 4 $\sharp$

13

Lam - pen und mit Waf - fen. Als nun Je - sus wuß - te al - les, was

6 5 6

15 *Tenore*

ihm be - geg - nen soll - te, ging er hin - aus und sprach zu ih - nen: Sie ant - wor - te - ten

Jesus

Wen su - chet ihr?

5 $\flat$  6 5 6 5 6 4 3 6 5

6 5 $\flat$  6 5 6 5

Notenbeispiel 11: (Partitur nach NBA II/4, Aussetzung Heering, fol. 178r)



J.S. Bach: Choral „O große Lieb“ aus BWV 245

Soprano  
Flauto traverso I, II  
Oboe I  
Violino I

O gro - ße Lieb, o Lieb ohn al - le Ma - ße, die

Alto  
Oboe II  
Violino II

O gro - ße Lieb, o Lieb ohn al - le Ma - ße, die

Tenore  
Viola

O gro - ße Lieb, o Lieb ohn al - le Ma - ße, die

Basso

O gro - ße Lieb, o Lieb ohn al - le Ma - ße, die

Continuo

*col Bassono grosso*

Aussetzung  
Heering

4

dich ge - bracht auf die - se Mar - ter - stra - - ße! Ich leb - te mit der -

dich ge - bracht auf die - se Mar - ter - stra - ße! Ich leb - te mit der

dich ge - bracht auf die - se Mar - ter - stra - ße! Ich leb - te mit der

dich ge - bracht auf die - se Mar - ter - stra - ße! Ich leb - te mit der -



8

Welt in Lust und Freuden, und du mußt leiden.

Welt in Lust und Freuden, und du mußt leiden.

Welt in Lust und Freuden, und du mußt leiden.

Welt in Lust und Freuden, und du mußt leiden.

Welt in Lust und Freuden, und du mußt leiden.

Welt in Lust und Freuden, und du mußt leiden.

Notenbeispiel 12: (Partitur nach *NBA II/4*, Aussetzung Heering, fol. 178v)

Das ist an sich nicht verwunderlich; es widerspricht nur der heute üblichen landläufigen Praxis, wo der Organist bei Bachchorälen – aus Ehrfurcht vor dem Bachschen Satz – meist aus der Partitur spielt.

### *Beurteilung der Quelle im Kontext anderer Zeugnisse*

Daß diese Art der Generalbaß-Aussetzungen nicht nur didaktische Hintergründe hat und als bloße Harmonieübung abgetan werden kann, sondern als Beleg für eine historische Praxis sehr ernst genommen werden muß, zeigt sich auch an den Aussagen eines wichtigen deutschen Theoretikers des 18. Jahrhunderts, Johann Friedrich Daube. In seinem Traktat *General-Baß in drey Akkorden*, Leipzig 1756 bezeichnet er diesen Stil als die „simple oder gemeine Art.“ Dabei unterscheidet er dreierlei Arten „der vollkommenen praktischen Ausübung des Generalbasses:“

„1) die simple oder gemeine; 2) die natürliche, oder die der Eigenschaft einer Melodie oder eines Stücks am nächsten kommt. 3) Die künstliche oder zusammengesetzte. Die erste von diesen dreyen ist die leichteste. Sie wird bey Solo, Trio, Concerto, Arien etc. gebraucht. ... Die simple oder gemeine Bespielung des General-Basses wird erlangt: wenn man sich bemühet, den musikalischen Dreyklang jederzeit hören zu lassen; sehr wenige Fälle sind hier ausgenommen. ... Es ist eine besondere Schönheit des Accompagnirens, wenn man die Accorde ganz deutlich, ohne Zierrathen oder Brechung derselben hören läßt: es sey denn, daß eine kurze Pause erfolgte, unter deren Zeitraum, die rechte Hand die Harmonie des darauf kommenden



Basses anschläget. ... Die zweyete Art des Accompagnirens besteht darin, daß man nach der Eigenschaft des Stücks accompagnire. Hier ist zu erinnern, daß diese, und die letzte Art, aus den vorhergehenden entspringen, und nur wegen einiger Verschiedenheit abgesondert ist.“<sup>30</sup>

Leider bringt Daube keine Notenbeispiele als Illustration zu den verschiedenen Arten des Continuospieles. Seine Worte beschreiben aber genauestens diesen Stil, den wir in der vorliegenden Quelle beobachtet haben. Es gibt dazu – abgesehen von den Beispielen in anderen Lehrbüchern (z.B. Heinichen 1728 und Mattheson 1731) – mehrere Beispiele aus dem Umkreis Johann Sebastian Bachs, welche ebenfalls diese erste Art des rein akkordischen Spiels, den Basis-Continuostil repräsentieren:

- a) G.Ph. Telemanns *Singe-, Spiel- und Generalbaßübungen* 1733/34
- b) Einige Passagen in J.S. Bachs Sonaten für Violine, bzw. Flöte und obligates Cembalo.
- c) Fragment einer Aussetzung zu BWV 3, Satz 3:<sup>31</sup>

The image shows three systems of musical notation for a fragment of BWV 3, Satz 3. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The first system (measures 1-5) shows a simple harmonic accompaniment. The second system (measures 6-10) continues the accompaniment with some melodic movement in the treble. The third system (measures 11-15) shows more complex harmonic structures, with square brackets in the treble staff indicating corrections in the original manuscript.

[ ] = Korrekturen im Original

Notenbeispiel 13: Fragment einer Aussetzung zu BWV 3, Satz 3.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> J.Fr. Daube, *General-Baß in drey Accorden*, Leipzig 1756, S.195ff.

<sup>31</sup> Paris, Bibliotheque nationale Ms. 21008; Faksimile im Versteigerungskatalog 60 von L.Liepmannsohn, Berlin 1930, wiedergegeben in moderner Übertragung in MGG 4, Sp. 1727.

<sup>32</sup> Wiedergegeben nach dem Faksimile (s.o.) in der original transponierten Form (Chorton d.h. 1 Ganzton tiefer).



Obwohl dieses Fragment schon an einigen Orten diskutiert worden ist,<sup>33</sup> scheint es mir sinnvoll, in diesem Zusammenhang noch einmal darauf hinzuweisen und den direkten Vergleich mit den Aussetzungen aus Mus.ms.theor. 348 zu ermöglichen.

Ein halbfertiger Takt 3, Oktavparallelen in Takt 13 sowie einige Korrekturen (im Original) deuten darauf hin, daß die Aussetzung noch nicht ganz vollendet ist. Trotz der tieferen Lage dieser Aussetzung (Baßarie!) sind Ähnlichkeiten mit den Voßschen Aussetzungen vorhanden: Das akkordliche Grundgerüst, die regelmäßig wiederholten Akkorde, das Verbleiben auf der anfangs gewählten Lage. Zu recht schreibt Helmut Schultz dazu: „Die Lösung erscheint endgültig und kann für Zweifelsfälle aus der Generalbaßliteratur zur Richtschnur dienen.“<sup>34</sup>

Diese Aussetzungen sind zwar nur für eine Stimme/Instrument und (obligates) Continuo, aber, gemäß den Aussagen Daubes, wird diese Art „bey Solo, Trio, Concerto, Arien etc. gebraucht.“ Deswegen ist es nicht verwunderlich, wenn sich der Aussetzungsstil auch in der vorliegenden Quelle nicht oder kaum ändert, sei es nun ein Choro-Satz, eine Soloarie oder eine Triosonate.

Aus dem Berliner Kreis sind folgende Autoren zu nennen, die Generalbaßtraktate in dieser Zeit veröffentlicht haben:

Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752.

Friedrich Wilhelm Marpurg, *Handbuch bey dem Generalbass und der Composition*, Berlin 1755–58, Anhang 1760.

Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Teil II, Berlin 1762.

Johann Philipp Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition*, Berlin ca.1781.

Quantz geht noch von der Vierstimmigkeit als allgemeiner Regel aus, sagt aber gleich dazu, daß „es oft bessere Wirkung thut, wenn man sich nicht so genau hieran bindet,“ und gibt dann auch detaillierte Beschreibungen eines dynamischen Continuos. Sein Kollege Carl Philipp Emanuel Bach geht 1762 schon einen Schritt weiter mit seiner viel zitierten Regel im Paragraph 23 des ersten Kapitels: „Das Continuo kann ein- zwey- drey- vier- und mehrstimmig seyn.“ Davon ist jedoch in den Voßschen Aussetzungen – mit Ausnahme der schon erwähnten kurzen dreistimmigen Passagen – nichts zu sehen. Viel eher wird dort Kirnbergers Haltung und mit ihm ein altmodischerer, dem Vater

<sup>33</sup> Helmut Schultz, „Eine Continuoaussetzung Bachs und eine Messenskizze Mozarts“, *ZfMw* 15 (1932/33) 225ff. F. Oberdörffer, „Über die Generalbaßbegleitung zu Kammermusikwerken Bachs und des Spätbarocks“, *Mf* 10 (1957) 67f; P. Williams, *Basso Continuo...* (1969), 242f.

<sup>34</sup> Siehe Fußnote 32, S. 227.



Bach näherer Geschmack bezeugt.<sup>35</sup> Ein Vergleich des Aussetzungsstils zeigt, daß die Voßschen Sätze nicht grundverschieden von den Kirnbergerschen sind und im weiteren Sinne aus der gleichen Schule stammen müssen.

Somit bleibt festzuhalten, daß auch noch zwanzig Jahre nach dem in C. Ph. E. Bachs *Versuch* beschriebenen neuen, variablen, an Größe, Besetzung, Dynamik und Instrument angepaßten Continuostil in gewissen Kreisen das vierstimmige Generalbaßspiel in der Heeringschen bzw. Voßschen Art praktiziert wurde. So schreibt Kirnberger im Kommentar zu J. S. Bachs Andante-Beispiel gewissermassen als Verteidigung einer älteren Schule:

„Um endlich einen überzeugenden Beweis von der Nothwendigkeit der Kenntniss der verschiedenen Bezifferungsarten zu haben, habe ich Fig. LI ein Exempel von Johann Sebastian Bach aus einem Trio beigefügt, welches, ohngeachtet es nur ein Trio ist, dennoch vierstimmig accompagnirt werden muß, und kann dieses zur Wiederlegung der gemeinen Meinung dienen, als müßten Trios, Sonaten, für eine concertirende Stimme und dem Baß, imgleichen Cantaten, die nur von einem Flügel begleitet werden, nicht vierstimmig accompagniret werden.“<sup>36</sup>

Hinsichtlich der praktischen Realisierung der Aussetzungen sollten wir die Möglichkeit des „manierlichen Generalbaßspiels“, wie Heinichen es nennt, nicht außer acht lassen, das heißt: eine solche vierstimmige Aussetzung bietet in der Interpretation die Basis für die Anwendung von Manieren, wie z. B. Verzierungen, freien und rhythmisierten Arpeggi etc. Nur ausnahmsweise wurden diese Manieren – wie auch die Verzierungen und Artikulationszeichen in den Melodiestimmen – ausgeschrieben; wir haben aber genügend Anhaltspunkte dafür, daß sie in der Praxis häufig eingesetzt wurden.

Wenn wir in dieser Berliner Sammlung auch keine Continuo-Aussetzungen der nach Daube „dritten, künstlichen oder zusammengesetzten Art“ – also der Continuo-Spielart die Johann Sebastian Bach häufig verwendete – vorfinden, welche sicher eine Ausnahme darstellen und äußerst selten wirklich notiert, sondern viel eher den „Practicis“ überlassen wurden, so wäre es dennoch verfehlt, die Qualität und technische Anforderung dieser Aussetzungen zu unterschätzen: Will man die ausgeschriebenen Akkorde, wie Daube und andere es fordern, in langsamen Sätzen klangvoll und mit Nachdruck, in schnellen Sätzen präzise und ohne willkürliche Arpeggi spielen, so ist doch einiges an Fingerferigkeit vorauszusetzen. Eine dilettantische Beschäftigung mit dem Tasteninstrument kann diesbezüglich nicht angenommen werden. Dem Zitat in der Voßschen Leichenpredigt zufolge, spielte der Minister ja „gößtentheils schwere Bachsche Sachen“!

\*

<sup>35</sup> Siehe dazu den Vergleich zweier Ausschnitte aus der Triosonate des *Musikalischen Opfers* (Andante) in der Fassung von Kirnberger 1781 und Heering/Voß im *Bjb* 79 (1993) S. 120ff.

<sup>36</sup> J. Ph. Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses*, Berlin 1781, S. 87; so auch Daniel Gottlob Türk, *Anweisung zum Generalbaßspielen*, 2. Aufl., Halle und Leipzig 1800, S. 108f: „Am gewöhnlichsten wählt man die vierstimmige Begleitung“; dazu F. Oberdörffer, *Der Generalbaß in der Instrumentalmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Kassel 1939, S. 106ff.



Dieses Berliner Manuskript ist nach meinem Wissen die umfangreichste Sammlung von Generalbaß-Aussetzungen aus der Barockzeit. Ein Glücksfall also für wissenschaftliche und praktische Studien! Trotz der späten Abfassungszeit reflektieren die Aussetzungen immer noch einen Stil, der in Deutschland das ganze 18. Jahrhundert hindurch als „Basis-Continuostil“ gelehrt und gepflegt wurde.

Wenn wir von der These ausgehen, daß der Hauptteil dieser Aussetzungen originales Stimmenmaterial (einer Hauskapelle) darstellt – und viele Hinweise sprechen dafür –, so haben wir in dieser Sammlung einerseits ein nicht hoch genug zu achtendes Zeugnis einer häuslichen Musizierpraxis aus dem Ende des 18. Jahrhunderts, deren Linien sich über das (halb)öffentliche Musizieren eines musikversessenen Grafen hinaus über Heering, Carl Philipp Emanuel Bach und Kirnberger zurück in die Bachschule verfolgen lassen; andererseits öffnet sich der Blick weg vom „Generalbaßzeitalter“, vom beziferten Generalbaß zum ausgeschriebenen Klavierakkompagnement.

### Anhang:

Teil-Edition der C-Dur Sonate von Johann Gottlieb Graun (Wendt-Verzeichnis 90) mit der dazugehörigen Generalbaß-Aussetzung aus Mus.ms.theor. 348

**Largo**

Flauto 1<sup>mo</sup>

Flauto 2<sup>do</sup>

Aussetzung  
Mus. ms.  
theor. 348

Basso



6

*p* *f* *p* *f*

6 7 5 8 6 5 8 6 3 6 4 5 3 6 7 7

9

7 6 8 7 6 6 5 6 6 6 5 6 6 4 3 6 6 4 3 6

**Vivace**

6 4 6 6 5 6 2 6 6 6 6 5 4 6 4 2 6 4 3 5 6 5 4 3 2 6

4

6 6 6 7 6 6 7 6 4 5 3 6 4



7

2 6 5 6 7 6 7 6 6 7 6 5 5 3 6 7 7 #

10

6 4 4+ 6 6 4 5 6 # 4+ 6 6 5 6 4 5 4+ 6

13

6 5 9 6 5 4 3 9 6 9 8 # 6 4 # 6 4

16

# 6 5 6 7 6 7 6 6 5 4 # 6 6 #



*Verwendete Quellen:*

A. Partitur

Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung  
Amalien-Bibliothek Mus.ms. 241/3; Trio / a / Flauto Trav: 1<sup>mo</sup> / Flauto Trav:  
2<sup>do</sup> / e / Basso

B. Stimmen

Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung Mus.ms.  
8297/3; Trio / á / Flauto Primo / Flauto Secondo / e / Basso / del Sig Graun  
B1 Flauto Primo  
B2 Flauto Secondo  
B3 Basso (beziffert)

Schreiber: wahrscheinlich Otto C.F. von Voß (gleiche Hand wie in Mus.ms.theor.  
348)

C. Generalbaßaussetzung

Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung  
Mus.ms.theor. 348; Trio: No: 13: dell Sign: Graun (fol. 32r–35v).

Oben links folgende Bemerkung: „So wie es muß accompagnirt werden und  
ich es habe spielen müssen.“

Schreiber: Otto C.F. von Voß (nach 1771)

Weitere Quellen: siehe Wendt, 1983, S. 302

*Zur Abhängigkeit der Quellen:*

Es existiert kein Autograph. A dürfte die ältere Quelle sein. B (nach 1771  
geschrieben) hat wahrscheinlich eine andere unbekanntete Quelle als Vorlage. B  
diente C als Vorlage.

Spezielle Anmerkungen:

*1. Satz: Takt 1–11*

Takt	System	Bemerkung
1	alle	Taktvorzeichnung bei Wendt $\mathfrak{c}$
2		
3	Fl 1	tr auf Zählzeit 1 nach B1 ergänzt
3	Fl 1	In A letzte Note a <sup>2</sup>
6	Fl 1	In A Vorschlag d'' statt f''
6ff	Basso	keine dynamischen Angaben in C
9	Fl 1	tr über Viertelnote a' nach B1 ergänzt

*2. Satz: Takt 1–18*

8	Fl 1	Vorschlagsnote g'' nur in B1
15	Fl 2	Bogen fis''–d'' nach B2 ergänzt
18	Basso	In C fehlt ein Takt (18 wird wiederholt)

Die Reproduktionen erfolgten mit freundlicher Genehmigung der Staatsbi-  
bliothek Berlin, Preußischer Kulturbesitz (Faks. I–III) und der Herzog-August-  
Bibliothek Wolfenbüttel.