

## Über die Generalbaßbegleitung zu Kammermusikwerken Bachs und des Spätbarock

VON FRITZ OBERDOERFFER, AUSTIN (TEXAS)

In der Frage, wie Generalbässe in der Musik Bachs und seiner Zeitgenossen auszuführen seien, herrscht noch immer keine Einigkeit. Die Fragen, ob die Rezitative in kirchlichen Werken von Cembalo oder Orgel begleitet werden sollen, ob zur Begleitung der Bachschen Klavierkonzerte ein zweites Cembalo herangezogen werden müsse, und endlich, wie die Ausführung des Generalbasses im einzelnen aussah, tauchen immer wieder auf und finden keine einheitliche Beantwortung. Im folgenden ist der Schwerpunkt auf die Ausführung des Generalbasses bei Begleitung eines Instrumental- oder Vokalsolisten gelegt. Diese Beschränkung scheint deshalb angebracht, weil fast alle Beispiele, die bisher zur Illustration des Bachschen Generalbaßspiels herangezogen wurden, aus dieser Literatur stammen. Außerdem liegt die Gefahr, die Grenzen der Generalbaßbegleitung zu überschreiten, hier viel näher, als bei der Begleitung von Orchester- und Chorwerken. Diese bedürfen kaum harmonischer Ergänzung, und der Begleiter hat mehr die Aufgabe, die Musik zusammen- bzw. im Ton zu halten. Zum Vergleich werden aber einige Beispiele aus größer besetzten Werken herangezogen werden.

Spitta hat eigentlich schon alles Notwendige über diese Frage gesagt, besonders im zweiten Band seiner Bach-Biographie und in einigen Spezialartikeln<sup>1</sup>. Kaum hatte er aber die Ergebnisse seiner eingehenden Forschungen vorgelegt, so erhoben sich die Stimmen praktischer Musiker, die nicht glauben wollten, daß sich Bach, der Meister des Kontrapunkts, mit einer relativ einfachen, akkordischen Generalbaßauffassung begnügt haben sollte.

Um die Anschauung der Partei der Musiker, wie sie der Einfachheit halber genannt seien im Gegensatz zur Partei der Wissenschaftler, vertreten hauptsächlich durch Spitta und Chrysander, zu verstehen, mögen einige Argumente von Robert Franz herangezogen werden. Franz war ja nicht nur der bekannte Liederkomponist, sondern auch ein großer Verehrer spätbarocker Chormusik und hat manches Chorwerk von Bach und Händel für den praktischen Gebrauch eingerichtet und zur Aufführung gebracht. Seine Argumente sind an sich nicht unvernünftig, sein einziger Fehler bestand darin, daß er sich seine Meinung in diesem Falle ohne historische Kenntnis gebildet hatte oder doch, ohne die Forschungsergebnisse der Historiker hinsichtlich der barocken Aufführungspraxis anzuerkennen. Ohne historische Kenntnisse würden wir wahrscheinlich zu ähnlichen Ergebnissen kommen wie Franz. In seinem *Offenen Brief an Hanslick*<sup>2</sup>, in dem er seine Ansicht verteidigt, spricht er z. B. von „defekten Stellen“ (S. 3) oder von bloßen „Skizzen“ (S. 33 und 35) bei der Erwähnung von Arien, die nur vom Continuo begleitet werden. Er erwähnt dann die „curiose Forderung einer größtmöglichen Neutralität der Ausfüllungen“, wie

<sup>1</sup> Über das Akkompagnement in den Kompositionen Bachs. — Schlußwort über das Akkompagnement und die Ansichten J. Schäfers. Beide in Musikalisches Wochenblatt, Jg. 6, 1875.

<sup>2</sup> Leipzig 1877.

sie die Historiker stellten (S. 10), und meint schließlich (S. 24): „Schließlich kann es doch nur darauf ankommen, eine einmal gegebene Aufgabe künstlerisch, d. h. mit künstlerischem Formsinn, mit künstlerischer Freiheit, womöglich mit künstlerischem Erfolge, also durch die Herstellung eines einheitlichen, organisch entwickelten Ganzen zu lösen.“ Sein grundlegender Irrtum bestand darin, die Generalbaßbegleitung für einen wichtigen konstruktiven Teil einer Komposition zu halten, statt für einen einfachen, neutralen harmonischen Hintergrund. So ist es verständlich, daß er den Generalbaß auf kontrapunktischer Basis ausgeführt wissen wollte, unter Benutzung von Motiven der Hauptstimmen. Seine Ansicht fand den Beifall vieler Musiker, wie Albert Hahn, Julius Schäfer u. a.

Als allmählich immer mehr Einzelheiten über die spätbarocke Aufführungspraxis bekannt wurden, versuchte die Partei der Musiker, ihre Stellung ebenfalls zu befestigen, und begann, die Generalbaßlehren und andere zeitgenössische Quellen zu untersuchen. Jeder noch so kleine Wink, der als Bestätigung ihrer Wünsche gedeutet werden konnte, wurde gesammelt und oft aus dem ursprünglichen Zusammenhang gerissen oder über Gebühr verallgemeinert. Das trifft ganz besonders zu auf das häufige Heranziehen von Matthesons *Organistenprobe* (1719), in zweiter Auflage *Große Generalbaßschule* (1731), beide nicht Generalbaßbegleitung, sondern Improvisation über dem Generalbaß lehrend. Ähnlich steht es mit dem häufigen Zitieren von einigen Beispielen aus Heinichens *Der Generalbaß in der Komposition* (1728), ohne ihnen den notwendigen Hintergrund zu geben.

Die seitdem erschienenen zahlreichen Einzelstudien über die Aufführungspraxis des Barock haben manche Frage geklärt. Merkwürdigerweise ist aber der oben erwähnte Standpunkt der Musiker noch heute lebendig, wenn auch nach Möglichkeit versucht wird, ihn mit historischen Belegen zu verteidigen. Es ist natürlich kein Zufall, daß wir auf dem Gebiet der Generalbaßausführung keinen zu festen Boden unter den Füßen haben; denn die Generalbaßbegleitung ist, wie schon oben erwähnt, nicht so sehr ein Teil der musikalischen Konstruktion einer Komposition als vielmehr der Aufführungspraxis mit ihren wechselnden Bedingungen.

In Bachs Falle, besonders was seine Kammermusik betrifft, haben wir einige gültigere Zeugnisse als die von zeitgenössischen Lehrbüchern veröffentlichten. Spitta wies schon auf den Mittelsatz der c-moll-Triosonate aus dem *Musikalischen Opfer* hin, dessen Generalbaß Kirnberger aussetzte und unter den Beispielen seiner *Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Komposition* (1781) veröffentlichte<sup>3</sup>. Spitta selbst veröffentlichte im Anhang seiner Bachbiographie Nikolaus Gerbers Aussetzung des Generalbasses einer Violinsonate von Albinoni mit Korrekturen Bachs. Kirnberger und Gerber waren beide Schüler und Verehrer Bachs und müssen Bachs Ansichten über die Ausführung seiner Generalbässe gekannt haben. Kirnberger beabsichtigte mit seiner oben erwähnten Veröffentlichung geradezu, modernere Bestrebungen in der Generalbaßbegleitung, die es bei dünnstimmiger Musik mit der Vierstimmigkeit der Begleitung nicht mehr so genau nahmen, wieder auf die alte, rechte Art der Begleitung zurückzulenken, wie er sie bei Bach gelernt hatte.

Diese beiden Beispiele und noch einige andere, größtenteils aus Bachs Kammermusik mit obligatem Cembalo, in denen einzelne Takte ausgeschriebene General-

<sup>3</sup> Veröffentlicht in F. T. Arnold, *The Art of Accompaniment from a Thorough Bass*, Oxford 1931, S. 790 f.

baßbegleitungen zu enthalten scheinen, sind angeführt in Max Schneiders *Der Generalbaß Johann Sebastian Bachs*<sup>4</sup> sowie kürzlich wieder in Eta Harich-Schneiders *Die Kunst des Cembalospieles*<sup>5</sup> und deren kürzerer, deutsch und englisch erschienener Fassung *Das Cembalo (The Harpsichord)*<sup>6</sup>. Beide Autoren sind der Gefahr nicht entgangen, jede Art begleitender Akkordfiguration einer ausgesetzten Generalbaßbegleitung gleichzusetzen.

Man muß unterscheiden zwischen Begleitung im allgemeinen und Generalbaßbegleitung im besonderen. Es ist bekannt, daß Bach in seiner Klaviermusik häufig Gebrauch von Akkorden macht und sogar auf längere Strecken akkordische Begleitung verwendet. Sein Klaviersatz ist sehr vielseitig und nicht auf polyphonen Satz beschränkt, ja, nicht einmal hauptsächlich auf ihn gegründet. Man darf also das akkordische Element an sich nicht als einen Niederschlag der Generalbaßtechnik betrachten. Die ausgeschriebenen Begleitungen in Bachs Kammermusik, auf die weiter unten näher eingegangen wird, stellen überdies in den meisten Fällen einen wesentlichen Teil des Satzgefüges dar, während in schwach besetzter Musik die Generalbaßbegleitung die Hauptaufgabe hat, auf der rhythmischen Basis des Basses einen harmonischen Hintergrund zu geben. Alle Autoren von Generalbaßlehren, die oft zitierten Mattheson und Heinichen eingeschlossen, heben hervor, daß der Begleiter im Hintergrund zu bleiben habe und nicht die Aufmerksamkeit des Hörers vom Solisten ablenken dürfe.

Mattheson und Heinichen dienen nun für gewöhnlich als Kronzeugen für ein Akkompagnement, das übermäßigen Gebrauch von Verzierungen und ornamentalen Zusätzen macht. Es ist deshalb vielleicht angebracht, einige ihrer Äußerungen zu zitieren, die in die entgegengesetzte Richtung deuten.

Matthesons *Exemplarische Organistenprobe* (Hamburg 1719) und ihre zweite Auflage, die *Große Generalbaßschule*, (Hamburg 1731) gleichen sich grundsätzlich. Mattheson ersetzt nur in der zweiten Auflage Fremdwörter durch deutsche Ausdrücke, modernisiert die Hinweise auf Werke anderer Komponisten im Zusammenhang mit seinen Beispielen, fügt ein Vorwort hinzu und erweitert das einleitende Kapitel durch ausführliche Einschaltungen, wie einer Biographie Telemanns und anderer nicht auf den eigentlichen Zweck des Werkes hinzielender Zusätze. Die folgenden Zitate sind in beiden Ausgaben zu finden.

In einer Anmerkung zum zweiten Probestück verteidigt Mattheson die besondere Art seiner Übungen, die dem Spieler Gelegenheit zu einer verzierten Ausführung geben, mit der Begründung, daß er auf diese Weise den Fehler der üblichen Generalbaßlehren vermeiden wolle, die so langweilig seien, daß sie die Schüler abschreckten. Er fährt fort: „*Es kann wohl nichts langweiliger sein, als einen schlechten Generalbaß solo zu spielen. Deshalb hat man es hier so eingerichtet, daß immer ein bestimmtes Thema beibehalten ist, das dann und wann der rechten Hand Gelegenheit gibt, sich zu beteiligen, Exercitii gratia.*“ Seiner Erfahrung nach verspreche diese Methode Erfolg. — In § 8 der Bemerkungen zur Übung Nr. 22 erwähnt er eine gewisse Stelle, an der die rechte Hand ein Baßmotiv übernehmen soll, und meint: „*Solche Modulationes haben aber nur statt, wenn einer alleine, oder zur Probe (solche Sachen, wie diese Exempel) spielt. Audi wohl, wenn sein Baß dem Sänger Anlaß zur Pause und zum Atemholen giebet. Die Modulationes in der rechten Hand gehören*

<sup>4</sup> Peters-Jahrbuch 1914/15.

<sup>5</sup> Kassel 1939.

<sup>6</sup> Kassel und St. Louis 1954.

eigentlich zum Generalbaß nicht, aber wohl zum Organisten oder Accompagneur; der kann dadurch bei Gelegenheit den Zuhörer sehr affizieren, und Kenner zu verstehen geben, daß er der Compositionis extemporaneae mächtig sei, wie denn der Generalbaß nichts anderes ist.“ In einer Anmerkung zur 22. Übung des zweiten Teils, während der Besprechung eines Abschnitts, in dem die rechte Hand solo spielen soll, bemerkt er: „Gibt sich inzwischen einer für einen Meister aus, so muß er hier extemporisieren können; denn solche Leute, hauptsächlich unter den Organisten, zu prüfen, ist hier der erste und vornehmste Zweck ---“. Einige Seiten später schließt er in § 31: „Ich will es aber wie durchgehends alle solche Auszierungen und Embelliments, nicht als ein Requisitum beim gewöhnlichen Accompagnement, sondern als eine galante Zugabe bei der Probe, beim Exercitium, und bei ersehener Gelegenheit betrachtet haben.“ — Diese wenigen Zitate zeigen deutlich, daß Matthesons Ziel war — wie es schon der Titel zur ersten Ausgabe zum Ausdruck bringt — Organisten auf's Probspiegel vorzubereiten, und zwar besonders auf das von ihnen verlangte freie Spiel über einen bezifferten Baß. Die eigentliche Kunst des Akkompagnements erwähnt er nur gelegentlich.

Waren Matthesons *Organistenprobe* und *Große Generalbaßschule* im Grunde das gleiche Werk, so zeigen Johann David Heinichens *Neu erfundene gründliche Anweisung* — — — (Hamburg 1711) und ihre zweite Auflage *Der Generalbaß in der Composition* (Hamburg 1728) ganz erhebliche Unterschiede, wenn auch grundsätzlich die Anordnung des Materials in beiden Fällen die gleiche ist und nur die beiden ersten Kapitel von Teil I und II der Ausgabe von 1711 im späteren Werk in je zwei Kapitel aufgespalten sind. Vielleicht die auffallendste Veränderung, die der zweiten Auflage zu ihrem rund vierfachen Umfang verhalf, betrifft die zahlreichen, neu hinzugefügten Beispiele für das vollstimmige Akkompagnement, das beide Hände vollstimmige Akkorde greifen läßt.

Zur Frage des verzierten Generalbaßspiels ist nun das Kapitel über den „manierlichen“ Generalbaß aus der zweiten Auflage immer wieder herangezogen worden, unter Zitierung von ein oder zwei Beispielen, aber ohne diesen durch Anführung der das Kapitel einleitenden einschränkenden Bemerkungen den rechten Hintergrund zu geben. Nur F. T. Arnold, der dieses Kapitel ausführlich behandelt<sup>7</sup> erwähnt sie zum Teil.

In § 1 des 6. Kapitels über den manierlichen Generalbaß sagt Heinichen: „Einen manierlichen Generalbaß spielen erfordert viel Erfahrung, Discretion und Judicium. — Der Generalbaß ist ohnedies nicht deswegen erdacht worden, daß man damit, wie in den Praeludiis concertieren, sondern nur denen concertierenden Stimmen accompagnieren solle. — Es gibt auch das vollstimmige Accompagnement den Fingern soviel zu tun, daß dabei wenig Manieren statthaben können. Ist man aber zuvor in Fundamentis richtig, alsdann erst ist es Zeit an die Nebendinge, flosculos und Zierraten des Generalbasses zu denken, um selbige bei schwacher Musik, und wo ein vollstimmig Accompagnement (zumal auf Orgeln) nicht allzeit nötig ist, mit Discretion anzubringen.“ Weiter in § 2: „Es besteht aber die Kunst des manierlichen Generalbasses überhaupt, daß man seine Akkorde nicht überall platt niederschlage, sondern in allen Stimmen (besonders in der äußersten Stimme der rechten Hand, die am meisten hervorsticht) hier und da eine Manier mit anbringe, und dadurch dem Accompagnement mehr grace gebe, welches sich bei einem vier- und nach Gelegenheit fünf- bis sechsstimmigen Accompagnement mit aller Bequemlichkeit werkstellig machen lässet.“ In den folgenden §§ gibt Heinichen eine Erklärung für die verschiedenen Verzierungen und bemerkt zu seinem ersten Notenbeispiel, das die Anwendung von Trillern

<sup>7</sup> a. a. O., S. 448 ff.

zeigen soll (S. 524): „Es ist mit diesem Exempel nicht die Meinung, daß man in so wenigen Takten keine andre Manier als lauter Triller anbringen solle: sondern es wird nur kürzlich gewiesen, auf wieviel Art ungefähr das Trillo anzubringen sei. Welches auch von denen Exempeln aller folgenden Manieren zu verstehen ist.“ In ähnlicher Art warnt Heinichen auch zur Vorsicht bei den weiterhin von ihm erwähnten Manieren.

Übersieht man den ganzen ersten Teil von Heinichens Lehrbuch, dessen letztes Kapitel vom manierlichen Generalbaß handelt, so kann man sich dem Eindruck nicht verschließen, daß er weit mehr an vollstimmiger, als an verzierter Begleitung interessiert war. Dies geht schon aus der Tatsache hervor, daß er sich nicht scheut, den teilweise sehr langen Beispielen für fünf- bis siebenstimmige Begleitung viele Seiten einzuräumen, was den Preis des Buches erheblich erhöhen mußte. In der oben zitierten einleitenden Anmerkung zu den Beispielen für die Anwendung verschiedener Verzierungen macht er außerdem klar, daß man sie nur als Schulbeispiele und nicht als ausgeführte Generalbaßbegleitungen betrachten dürfe. – Die vorhergehenden Zitate sind alle der Ausgabe von 1728 entnommen, die nach Heinichens italienischem Aufenthalt erschien. Das entsprechende Kapitel der Ausgabe von 1711 ist wesentlich kürzer, gibt aber in gewisser Beziehung besseren Aufschluß über die deutsche Generalbaßpraxis. Überraschend ist, daß viele Beispiele beider Ausgaben dem später von C. Ph. E. Bach angefeindeten „lästigen Hacken“ mittelmaßiger Spieler gefährlich nahekommen.

Alle Quellen ermahnen den Generalbaßspieler, im Hintergrund zu bleiben und den Solisten niemals zu stören. Aus seiner Reserve heraustreten durfte er nur, wenn der Solist pausierte oder lange Noten hielt. Hier war es seine Aufgabe, die Musik in Bewegung zu halten. Es wäre verkehrt, wenn der Begleiter hier motivisches Material der Solostimme fortführen würde. Dadurch würde die Wirkung einer lang gehaltenen Note oder einer Pause verändert und der Hörer gezwungen, die weitere motivische Entwicklung zu verfolgen. Es würde an diesen Stellen aus einem Solo ein Duett gemacht, was der Komponist offenbar nicht im Sinne hatte, wenn er den Baß ruhig weitergehen ließ; denn wenn er die Absicht gehabt hätte, die Stimmen sich duettartig ablösen zu lassen, würde er die Weiterführung des Motivs dem Baß anvertraut haben, wie es z. B. in J. S. Bachs Sonate e-moll für Flöte und Continuo in den Takten 5, 13 und 25 des ersten Satzes der Fall ist.

#### Beispiel 1

The image shows a musical score for two parts: Flute (Fl.) and Continuo (Cont.). The Flute part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a trill (tr.) on the first note, followed by a melodic line with a slur. The Continuo part is written in bass clef with the same key signature. It features a series of chords and a bass line, with figured bass notation (e.g., #, 6, #, 6, #, 6) indicating the harmonic structure. The score ends with the word "etc." in the Continuo part.

Es ist eine bekannte Tatsache, daß in der Barockmusik der Baß neben seiner harmonischen Funktion oft wichtige strukturelle Aufgaben übernimmt, sei er als Melodie geschrieben, wie im Adagio aus Bachs E-dur-Violinkonzert,

## Beispiel 2

Adagio

Viol. I, II  
Viola  
Cont.

Solo

etc.

oder baßartig konstruiert und in ruhigem Rhythmus unter Benutzung größerer Intervalle gleichmäßig fortschreitend, wie im Andante aus Bachs e-moll Sonate für Flöte und Continuo,

## Beispiel 3

Andante

2 x rep.

oder endlich als bestimmt rhythmisierter Orgelpunkt mit motivischem Einschlag auftretend, wie im Andante aus Bachs a-moll-Violinkonzert.

## Beispiel 4

Andante

Viol. I, II  
Viola  
Cont.

etc.

In Fällen wie Beispiel 2 und 4, besonders wenn ein Baßthema eingeführt wird, sollte der Begleiter nicht versuchen, den Part seiner rechten Hand dadurch „interessant“ zu machen, daß er melodisches Material verwendet, das Bach im späteren Verlauf der Sätze mit dem Baß in Verbindung bringt. Bach selbst begleitet das Baßthema in Beispiel 4 mit kurzen Streicherakkorden in gleichmäßigem Rhythmus mit leichter melodischer Flexion. Aber selbst dieser melodische Zug scheint ihm nicht so wichtig gewesen zu sein, wie man in seiner Umarbeitung dieses Konzertes für Cembalo und Streicher, transponiert nach g-moll, sehen kann. Hier spielt der Cembalist im Mittelsatz diese Akkorde genau wie die Streicher. In Takt 15 und 16 kreuzen sich nun die Partien beider Violinen wegen der tiefen Lage der 2. Violine. Hier spielt der Cembalist wieder die gleichen Noten wie die Streicher, so daß die an früherer Stelle vorhandene leichte melodische Wendung verloren geht.

## Beispiel 5

Offenbar war Bach der Gegensatz zwischen der tiefen Lage der Begleitung und der hohen Lage des Soloeinsatzes im nächsten Takt wichtiger als das unveränderte Beibehalten des Begleitungsmotivs, das durch Oktavtransposition leicht zu erreichen gewesen wäre.

Etwas anders liegt der Fall in Beispiel 2, dem Anfang des Mittelsatzes aus Bachs E-dur-Violinkonzert. Die ersten sechs Takte setzen den Rahmen für den Satz mit der Einführung eines Baßthemas, das, als Ganzes oder in Teilen, das Fundament der Satzkonstruktion bildet. Dazu spielen die übrigen Streicher einfache Akkorde in langen Notenwerten ohne eigene melodische Entwicklung, und schließen sich ab Takt 5 dem Baß in der höheren Oktave an. Nach dem Einsatz des Solisten trennen sie sich wieder vom Baß und führen eine von der Motivik des Basses und der Solostimme unabhängig rhythmisierte akkordische Begleitung durch.

## Beispiel 6

In diesem Zusammenhang ist das Beispiel 6 sehr lehrreich. Helmuth Schultz veröffentlichte 1932<sup>8</sup> einige Takte einer von Bach selbst ausgesetzten Generalbaßbegleitung. Es handelt sich um den Anfang der Baßarie „Empfind ich Höllenangst und Pein“ aus Kantate Nr. 3, einer der späten Leipziger Kirchenkantaten.

Da die Arie in fis-moll steht, das Beispiel aber nach e-moll transponiert ist, scheint die Aussetzung des Generalbasses keine bloße Schulaufgabe, sondern für die Begleitung der Arie auf der Orgel bestimmt gewesen zu sein. Vielleicht hatte einer von Bachs Schülern die Begleitung zu übernehmen und bat um Bachs Hilfe, da dieser Baß besonders eckige Konturen zeigt und nicht leicht prima vista zu begleiten ist. Im obigen Beispiel sind die Ziffern und die Gesangsstimme, die im autographen Beispiel fehlen, hinzugefügt worden. Die Oberstimme der rechten Hand zeigt keine speziell melodische oder thematische Haltung, der Baß ist hier durchaus die melodische Hauptsache und hat sich dem Hörer einzuprägen. Die rechte Hand erklärt die zugrundeliegende Folge von Harmonien in so einfacher und unauffälliger Weise wie möglich. Eine ausgeprägte Oberstimmenmelodie würde den Hörer nur von der Hauptsache ablenken, wie Beispiel 6a zeigt.

Beispiel 6a

Wenn man einmal davon absieht, daß diese Art von Oberstimmenmelodie nicht dem Textinhalt der Arie entspricht, so muß man zugeben, daß mit einer Oberstimmenmelodie, gleich welchen Charakters, nur erreicht wird, daß man den Hörer von der Hauptsache, dem Baß, ablenkt, der ganz offenkundig den Text der Arie zum Ausdruck bringt, später vom Solisten übernommen wird und dann mit diesem in eckigen Intervallsprüngen wetteifert. Mit ihm soll der Hörer im Ritornell vertraut gemacht werden, jede Art von selbständiger Melodie in der Oberstimme kann die beabsichtigte Wirkung nur schmälern.

Wenn wir die musikalische Situation der Beispiele 2 und 6 mit Beispiel 3 vergleichen, so ist offenbar auch hier die beste Lösung für den Begleiter, nur einfache Akkorde in einfachem Rhythmus zu spielen und nicht den Eintritt des Flötenparts mit der rechten Hand voranzunehmen, wie es z. B. Eta Harich Schneider vorschlägt<sup>9</sup>. Dadurch wird die Wirkung des Soloeinsatzes nur geschwächt. Außerdem ist in diesem Falle, wie auch im Falle der Violinkonzerte (Beispiele 2 und 4), der Baß nicht ein einfacher Begleitbaß, zu dem eine entsprechende Melodie zu finden, der

<sup>8</sup> Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jg. 15, Heft 1, S. 225 ff.

<sup>9</sup> Die Kunst des Cembalospieles, Kassel 1939, S. 201 f.

Erfindung des Begleiters überlassen wurde, sondern es ist ein Ostinato, der vollständig oder in Teilen durch den ganzen Satz läuft und sich damit als dessen Rückgrat erweist. Auch hier muß der Hörer sich ihn als den Träger der kommenden Entwicklung fest einprägen; jede selbständige oder sich an später Kommendes anlehende Melodie lenkt nur von der Hauptsache ab.

Überhaupt stehen die der Generalbaßausführung gewidmeten Abschnitte in Eta Harich Schneiders in anderer Beziehung so anregenden Büchern unter einem unglücklichen Stern und verlassen die aus der zeitgenössischen Literatur als gesichert anzusehenden Erkenntnisse häufig zugunsten einer recht freien Auslegung. So empfiehlt sie z. B. für Takt 4 bis 8 des letzten Satzes aus Bachs E-dur-Sonate für Flöte und Continuo eine „kontrapunktische“ Ausführung der Begleitung<sup>10</sup>.

Beispiel 7

Sie meint, daß eine rein harmonische Lösung nach dem verheißungsvollen Anfang nicht genüge. „Schon die Symmetrie der zweimal vier Takte zeigt uns, daß Bach hier ein vollwertiges thematisches Antworten erwartete.“ Die von ihr vorgeschlagene, kontrapunktische Ausführung der Begleitung stellt einen leider nicht sehr glücklichen Versuch dar, das Anfangsmotiv der Flöte mit der Baßfortsetzung zu vereinen. Hier hat sie, wie im vorigen Beispiel, übersehen, daß der Baß selbst die Fortführung des Themas darstellt, die durch eine selbständige melodische Fortführung der rechten Hand des Begleiters nur verunklärt würde. Es ist gerade die besondere Eigenart dieses Satzbeginns, daß die rollende Baßfigur der Flöte die ungestörte Fortführung ihrer Melodie erst nach einem zweiten Anlauf gestattet. Später wird die rollende Baßfigur übrigens von der Flöte übernommen, und wenn schon für den Part der rechten Hand auf Bachsches Motivmaterial zurückgegriffen werden muß, wäre es angemessener gewesen, die Rhythmen anzuwenden, die an dieser Stelle von Bach im Baß gebracht werden. Einfache, die Harmonie erklärende Akkorde sind aber auch hier die beste Lösung.

Ganz allgemein muß man sich darüber klar sein, daß die Anwendung von Motiven der komponierten Stimmen auch in der rechten Hand der Begleitung ein gefährliches Unternehmen ist, ganz besonders im Falle Bach. In Bachs Motiven sind melodische und harmonische Führung so ausgewogen, daß jeder Versuch des Begleiters, mit dem Original zu wetteifern, von vornherein zum Scheitern verurteilt ist. Der Grund liegt auf der Hand. In Bachs Motivik stehen harmonische und melodische Schwerpunkte in einem ganz eigentümlichen Gleichgewichtsverhältnis. Da nun eventuelle Nachahmungen der rechten Hand später eintreten, fallen sie für gewöhnlich auf harmonisch und metrisch unbetonte Stellen und klingen dann künstlich

<sup>10</sup> a. a. O., S. 204 f.

und nicht überzeugend. Man braucht in den Klavierauszügen zu Bachs Kantaten nicht lange nach solchen Stellen zu suchen. Es ist ein grundlegender Irrtum, anzunehmen, daß es notwendig sei, der Oberstimme des Generalbasses in Barockkompositionen melodische Selbständigkeit zu geben, als ob der vom Komponisten geschriebene Baß nur ein harmonisches Skelett wäre, das der Begleiter durch Zufügung einer Melodie oder thematischer Motive zum Leben zu bringen hätte. Ganz besonders im Falle Bach, der auch im Satztechnischen immer so planvoll und genau arbeitete, scheint die Annahme absurd, daß er eine so wichtige Aufgabe irgendwelchen zufälligen Begleitern anvertraut haben sollte.

Nun fordern zwar die meisten Generalbaßlehren melodische Fortschreitung der Oberstimme, aber immer nur in der Bedeutung, wie sie auch heute noch in der Harmonielehre gelehrt wird. Das heißt, die Oberstimme soll alle unnötigen Sprünge vermeiden und möglichst glatt verlaufen. — Auch die gelegentliche Anwendung von Imitationen wird in manchen Generalbaßlehren erwähnt. Besonders sind hier die öfters herangezogenen Lehrbücher von Saint-Lambert<sup>11</sup> und Heinichen zu nennen. Saint Lambert erwähnt die Anwendung von Nachahmungen in der Begleitung in § 12 des aus 18 §§ bestehenden Kapitels *Licences* mit folgenden Worten: „*Quand on accompagne une voix seule qui chante quelqu'air de mouvement, dans lequel il y a plusieurs imitations de chants, tels que sont les airs Italiens; on peut imiter sur son clavecin le Sujet & les Fugues de l'air, faisant entrer les Parties l'une après l'autre; Mais cela demande une science consommée, & il faut être de premier ordre pour y réussir.*“ Heinichen<sup>12</sup> meint, da anzunehmen, daß der Komponist Nachahmungen schon selbst angebracht habe, wo sie hinpassen, „daß diese Manier auf dem Clavier die allerarmseligste im Gebrauch sei.“ Dazu kommt, daß Saint Lambert augenscheinlich kurze Anfangsimitationen im Sinn hat, während bei Heinichen der Ausdruck „*Imitation*“ auch das Parallelgehen der Begleitoberstimme in Sexten oder Terzen mit der Solostimme umfaßt. Ähnlich steht es mit C. Ph. E. Bachs Kapitel *Von der Nachahmung*<sup>13</sup>. In den §§ 1 bis 6 spricht er von Nachahmungen zwischen Solostimme und Baß, und wie sie bei Wiederholungen verändert werden können. Nur im letzten § gibt er zwei Beispiele für die Nachahmung eines jeweils ein Viertel vorher in der Solostimme gebrachten Motivs durch die Oberstimme der Begleitung. Bach gibt beide Male erst den einfachen Text, dann eine leicht variierte Form für den Solisten und schließlich die Nachahmung der letzten durch den Begleiter. Es handelt sich in beiden Fällen um absteigende Sequenzen, deren durchgehende Figuration in den jeweils anderthalb Takten zwischen der Solostimme und der Oberstimme der Begleitung aufgeteilt ist, beleuchtet also einen ganz speziellen Fall<sup>14</sup>. Aber auch die anderen Beispiele, die oben herangezogen worden sind, sprechen nur von Ausnahmefällen und sehen auf keinen Fall aus wie eine Aufforderung, aus der komponierten Musik herausgeplückte Motive in der rechten Hand der Begleitung anzubringen, wo immer sich dazu eine Gelegenheit zu bieten scheint. Als weitere Beispiele für J. S. Bachs Aussetzungen von Generalbässen werden

<sup>11</sup> M. de Saint Lambert, *Nouveau Traité de l'Accompagnement du Clavecin*, Paris 1707.

<sup>12</sup> a. a. O., 1728, S. 578.

<sup>13</sup> *Versuch* — — — II. Teil, Kap. 33.

<sup>14</sup> In *Grove's Dictionary*, Artikel *Thorough-Bass*, ist eines der Begleitungsbeispiele abgedruckt, ergänzt mit Füllnoten, die das Original nicht bringt. Bach hätte sie sicher eingefügt, wenn er sie hätte haben wollen, denn alle Akkorde sind immer voll ausgedruckt, obwohl alle Beispiele nur auf einem System dargestellt werden. Vgl. denselben Irrtum bei Arnold, a. a. O., S. 387.

häufig seine Sonaten für Violine, bzw. Flöte mit obligatem Cembalo zitiert. In seinem Artikel *Der Generalbaß J. S. Bachs* erwähnt Max Schneider die Violinsonaten als „Fundgrube“ solcher Beispiele; das erweckt den Verdacht, daß er viele obligate Figurationen für ausgesetzte Generalbässe hält, denn gerade die Violinsonaten sind so gut wie frei von Beispielen für ausgearbeitete Generalbaßbegleitung. Auch Eta Harich Schneider ist diesem Irrtum verfallen, wenn sie die akkordische Figuration der rechten Hand im Siciliano der 4. Violinsonate „à la Saint Lambert“ nennt. Wir suchen in Saint Lamberts Lehrbuch vergebens nach der Anwendung von gebrochenen Akkorden dieser Art. Er erwähnt den Gebrauch von arpeggiertem Anschlag nur bei der Begleitung von Rezitativen<sup>15</sup>, sonst müssen die Akkorde einfach angeschlagen werden. Als Ausnahme läßt er zu, daß eine der Akkordnoten auf dem zweiten Achtel nachgeschlagen werden mag, wenn der Baß im  $\frac{2}{4}$ - oder  $\frac{3}{4}$ -Takt in gleichmäßigen Vierteln fortschreitet. Diese Situation liegt im Siciliano der 4. Violinsonate offenkundig nicht vor. Außerdem besteht die Begleitung hier nicht nur aus gleichmäßig gebrochenen Akkorden, sondern enthält auch diatonische Partien. Beide bilden mit der  $\frac{6}{8}$ -Figuration der linken Hand, die auch keinen eigentlichen Generalbaß darstellt, einen neutralen, ebenmäßig fließenden Hintergrund für die wechselnden Rhythmen und Synkopen der Violine. Biegsame Figurationen dieser oder ähnlicher Art, wie sie Bach auch in anderen Violinsonaten verwendet, sind ein wesentlicher Teil der Komposition und geben den betreffenden Sätzen ihren besonderen Charakter. Das kann nicht die Aufgabe einer Generalbaßbegleitung sein, die im Prinzip an den Baß gebunden ist und dessen Rhythmus unterstreicht. Ausgeschriebene Begleitungen, die rhythmisch oder melodisch selbständig angelegt sind — ob sie nun mehr aus einfachen oder gebrochenen Akkorden oder aber aus einer Mischung akkordischer und melodischer Elemente bestehen — bezeichnet man besser als obligate Begleitung. Gelegentlich gehören sehr einfache akkordische Begleitformen in diese Kategorie, wie z. B. die Akkorde der Rechten in den ersten zwölf Takten des zweiten Satzes der A-dur-Violinsonate.

Beispiel 8

Adagio

VI.

Adagio

Cemb  
obl.

<sup>15</sup> a. a. O., S. 62.

Hier haben wir wieder ein Baßthema in ruhig fortschreitenden Viertelnoten vor uns, das als Ganzes oder mit Teilen die Grundlage des Adagio bildet. Da die grundlegende rhythmische Einheit der melodischen Entwicklung des Satzes die Achtelbewegung ist, setzt Bach diese gleich bei Beginn des Satzes vor dem Eintritt der Violine mit den Akkorden der Rechten fest; dabei vermeidet er aber sorgfältig, diese Akkorde mit einer eigenen melodischen Linie auszustatten oder Bezug auf den folgenden Einsatz der Violine zu nehmen. Im ganzen Satz tritt die Achtelbewegung durchgehend als rhythmischer Hintergrund in Erscheinung, entweder in der rechten Hand des Begleitparts oder in der Violine, wenn nicht beide gleichzeitig mit melodischer Figuration beschäftigt sind. Deshalb muß man diese Akkorde, zumal sie auch rhythmisch unabhängig vom Baß sind, als einen Teil der Satzkonstruktion betrachten und nicht als ausgesetzten Generalbaß.

Die akkordische Figuration des Cembaloparts der zweiten Arie aus Bachs Kantate Nr. 203 „*Amore traditore*“, die auch öfters als Beispiel eines ausgesetzten Generalbasses erwähnt wird, hat mit Generalbaß nichts zu tun. Das Cembalo konzertiert hier, und die Noten müssen so gespielt werden, wie sie stehen, ohne daß versucht wird, durch längeres Halten von Akkordtönen eine generalbaßartige Wirkung zu erzeugen. Das kann doch nicht erreicht werden; denn auf diese Weise ist ein Generalbaß niemals ausgeführt worden.

Das einzige vollständig ausgeführte Beispiel, das einem ausgesetzten Generalbaß nahekommt, ist die Begleitung des Largos der Flötensonate h-moll. Hier hat die Begleitung folgende bestimmte Züge mit einer Generalbaßbegleitung gemein: sie macht keinen Versuch, Material aus dem Solopart zu entleihen; immer wenn die Flöte pausiert oder eine lange Note hält, stellt eine fließende Figur der Rechten die Verbindung zum nächsten Takt her; der Klaviersatz bindet sich nicht immer an die normale Vierstimmigkeit, sondern reicht von gelegentlicher Einstimmigkeit bis zu sechs Stimmen; mit Ausnahme der Sequenz in den Takten 13 und 14 entwickelt die Begleitung keine eigene Motivik.

Beispiel 9

The image shows a musical score for two parts: Flute (Fl.) and Cembalo/obbligato (Cemb. obl.). The Flute part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Cembalo/obbligato part is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). The score consists of several measures, showing the flute playing a melodic line and the cembalo providing a complex, multi-voiced accompaniment. The cembalo part features a variety of rhythmic patterns and textures, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

Die Abweichungen von einer normal, aber mit einer gewissen Freiheit ausgeführten Generalbaßbegleitung bestehen einmal in der oben erwähnten Sequenz, die in Takt 13 und 14 der Begleitung mehr melodische Einheitlichkeit gibt als dem Solopart, dann in der oft ungewöhnlich hohen Lage der Oberstimme der Begleitung, die gelegentlich eine Oktave höher als die Solostimme liegt, und schließlich in Nichtbeachtung der Regel, die Akkorde der rechten Hand immer so nah wie möglich miteinander zu verbinden. Diese Abweichungen vom normalen Generalbaßspiel sind wahrscheinlich der Grund, warum Bach die Begleitung dieses Satzes auf-

geschrieben hat. Am Anfang der folgenden Fuge, die mit der nur vom Cembalobaß begleiteten Flöte beginnt, erwartete er offenbar nur die gewöhnliche akkordische Begleitung der rechten Hand, für die es keiner besonderen Aufzeichnung bedurfte. Einige weitere kleine Beispiele für Begleitfiguren sind über den ersten und letzten Satz dieser Sonate verstreut, und einige weitere befinden sich in der D-dur-Sonate für Viola da Gamba und obligates Cembalo. Viele von ihnen, obgleich reine Begleitfiguren, sind insofern konstruktive Bestandteile der betreffenden Sätze, als sie zwischen Cembalo und Soloinstrument ausgetauscht werden; oder sie übernehmen rhythmische Figuren einer der obligaten Stimme, um den glatten Fluß der Musik nicht zu unterbrechen; oder aber Bach wollte die Oberstimme einer Folge einfacher Akkorde in einer bestimmten Lage haben, wie z. B. in den Anfangstakten des letzten Satzes der h-moll-Flötensonate.

## Beispiel 10

The image shows a musical score for two instruments: Flute (Fl.) and Cembalo obbligato (Cemb. obl.). The Flute part is written in the treble clef, and the Cembalo part is written in the bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The Flute part features a melodic line with syncopation, while the Cembalo part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Hier markiert die Oberstimme der Begleitung die Haupttöne des Flöthemas auf gutem Taktteil, die dann von der durch Synkopen aufgehaltenen Flöte auf unbetontem Taktteil nachgeschlagen werden, was in diesem Falle eine gute Hilfe für den Hörer ist, dessen Aufmerksamkeit so auf die Haupttöne des Flöthemas gelenkt wird. — Es scheint überflüssig, noch mehr Beispiele zu zitieren, da sich keine neuen Gesichtspunkte ergeben würden.

Die kurze Diskussion der Äußerungen Matthesons, Heinichens und Saint Lamberts, die häufig herangezogen werden, um zu beweisen, daß es nicht nur das Recht, sondern die Pflicht eines Generalbaßspielers war, die Oberstimme und den Satz seiner Begleitung so interessant wie möglich zu machen, sowie die Beobachtungen an den Beispielen aus Bachs Musik lassen die folgende Begrenzung für die Ausführung von Generalbaßbegleitungen geringstimmiger Werke Bachs — und des späten Barock im allgemeinen — gerechtfertigt erscheinen.

Die rechte Hand einer Generalbaßbegleitung hat die Aufgabe, für die komponierten Stimmen einen neutralen harmonischen Hintergrund zu liefern. Ihre Akkorde gehören nicht zur thematischen Struktur der Komposition und dürfen nicht in motivischer oder freier melodischer Form mit den komponierten Stimmen in Wettbewerb treten, um die Aufmerksamkeit des Hörers nicht von diesen abzulenken. Im Falle eines Baßthemas muß jedes melodische Übergewicht der Oberstimme der Begleitung vermieden werden, um das Baßthema nicht in den Hintergrund zu drängen. Ganz besonders muß eine Vorwegnahme des Soloeintritts vermieden werden, da sie diesen nur um seine Wirkung bringen kann. Nur wenn die Solostimme pausiert oder eine lange Note aushält, muß die rechte Hand des Begleiters die Musik in Bewegung halten, falls diese Aufgabe nicht schon vom Baß übernommen wird.

Nun mag sich die Frage erheben, wie die oft zitierten bewundernden Äußerungen von Mizler<sup>16</sup> und Daube<sup>17</sup> über Bachs Generalbaßspiel in dieses Bild einer ziemlich beschränkten Teilnahme des Begleiters hineinpassen. Beide loben Bachs Begleitung in den höchsten Tönen und vergessen nicht zu erwähnen, der Hörer habe den Eindruck gehabt, daß die Oberstimme der Begleitung mehr wie ein konzertierender Part klang, so als wäre er komponiert und nicht improvisiert, und Bach habe gewußt, wann sie „brillieren“ mußte. Um den richtigen Hintergrund für dieses Urteil zu finden, darf man nicht vergessen, das um 1750, als Mizler und Daube über ihre Eindrücke berichteten, die allgemeine Entwicklung der Musik sich schon von der reichen Setzweise und Harmonik Bachs abgewandt hatte. Dieser Umschwung kommt z. B. treffend zum Ausdruck, wenn Kirnberger Bach einmal den größten Harmoniker aller Zeiten und Völker nennt. Nur von diesem Gesichtspunkt aus sind auch Ernst Ludwig Gerbers<sup>18</sup> Worte zu verstehen, wenn er in der Biographie seines Vaters Nicolaus berichtet, daß er ein großes Vergnügen an der Art empfand, wie sein Vater die bezifferten Bässe der Violinsonaten von Albinoni in Bachscher Manier ausführte, besonders an „dem Gesang der Stimmen untereinander“, so daß er das Fehlen der Solostimme gar nicht vermißte. Wahrscheinlich handelt es sich um Begleitungen der gleichen Art wie das von Spitta im 2. Band seiner Bachbiographie veröffentlichte Beispiel. Es ist als sicher anzunehmen, daß Bachs Meisterschaft in lebendiger und zielsicherer Behandlung der Harmonie, die auch in seinem Generalbaßspiel glänzend hervorgetreten sein muß, auf seine Schüler und Zeitgenossen den nachhaltigsten Eindruck gemacht hat. Noch 1808 spricht ja Kittel, einer der letzten von seinen Schülern, mit Ehrfurcht von den Maßen von Harmonien, mit denen Bach die ihm zu mager scheinenden Akkorde eines begleitenden Schülers, über dessen Schultern hinweggreifend, bereicherte<sup>19</sup>. Schon mit der Fülle und der Sicherheit, mit der Bach normale Generalbaßbegleitungen ausführte, wird er weit über seine Umgebung hinausgeragt haben, und das allein würde die Urteile Mizlers und Daubes rechtfertigen. Verglichen mit einer normalen Ausführung des Generalbasses, scheint die Begleitung des Largos aus der Flötensonate allerdings brillant, und es ist sehr wohl möglich, daß beide mit ihrem Lobe eine solche Begleitung im Sinne hatten. Da Bach sich aber die Mühe machte, die Begleitung zu diesem Satze so auszuarbeiten, wie er sie haben wollte, erwartete er offenbar nicht, daß sie in dieser Form zu einem bezifferten Baß gespielt werden könnte.

Selbst wenn Bach gelegentlich aus Trios, die er begleitete, „wenn er wußte, daß der Komponist dieser Trios es nicht übel nehmen würde“, ein vollkommenes Quatuor machte, wie C. Ph. E. Bach einmal an Forkel schrieb, so waren es doch nur überschüssige Kräfte eines Meisters, die hier ausnahmsweise ins Spiel gebracht wurden, um einer schwächeren musikalischen Gestalt etwas mehr Leben einzuimpfen. Das darf aber nicht als ein Wink für den heutigen Begleiter gedeutet werden, auch gegenüber meisterhafter Musik, wie der Bachs, seiner Phantasie die Zügel schießen zu lassen.

16 L. Mizler, *Musikalische Bibliothek*, 4. Teil, 1738, S. 48.

17 J. Fr. Daube, *Generalbaß in drei Akkorden*, Leipzig 1756, S. 204.

18 Ernst Ludwig Gerber, *Altes Tonkünstler-Lexikon*, Spalte 492.

19 J. Chr. Kittel, *Der angehende praktische Organist*, Teil 3, Erfurt 1808, S. 33.