

Was ein manierlicher Generalbass auf der Lauten sei

I Einleitung

Die überlieferten deutschsprachigen Quellen des frühen 18. Jahrhunderts, beispielsweise von Mattheson, Heinichen oder Telemann geben uns einen ausführlichen Überblick der musikalische Praxis des Generalbass dieser Zeit.

Sie richten sich jedoch ausschließlich an Spieler von Tasteninstrumenten. Wie jedoch aus zahlreichen Bildern, Berichten, Notenmaterialien und anderen Quellen hervorgeht, waren auch Instrumente der Lautenfamilie in dieser Zeit noch in regem Gebrauch, auch bei der Ausführung des Basso Continuo. Nicht zuletzt von Silvius Leopold Weiss (1687 - 1750), *dem größten Lautenisten, den Europa jemals gehört und bewundert hatte*¹, wird berichtet, er habe *extraordinair so wohl auf der Lauten, als Tiorba den General-Baß accompagnirt.*²

Versucht man, an Hand der Quellen ein präzises Bild der Generalbass-Praxis auf der Laute zu gewinnen, so stößt man schnell die Grenzen des uns in Worten überlieferten Materials. Barons *Untersuchung* von 1727 enthält bei einem Umfang von 218 Seiten leider nur zehn Seiten *Von dem General-Baß.*³

Wer nun in der Lauten excelliren will, muß sich höchst angelegen sein lassen, alles was zur Vollkommenheit der Kunst erfordert wird, sich darauf zu befleissigen, damit wenn dann und wann solches erfordert wird, er in solchen Sachen nicht bloß und leer sei, die ihm das meiste Lustre geben können. Unter diejenigen Dinge gehört der General-Baß...

Zu Anfang verweist Baron auf Praetorius⁴ und sagt, dieser hätte *weiter nichts gethan, als daß er nur überhaupt gedacht, wie man sich bei dem Accompagnement aufzuführen hätte.*⁵ Scheinbar war es aber auch schon zu Barons Zeit nicht leicht, eine schriftliche Quelle für den Generalbass auf der Laute zu finden: *Monsieur Franz le Sage de Richée*

¹ Gottsched, Johann Christoph (1700 - 1766), Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste, Sp. 1644f, Leipzig 1760

² Baron, Ernst Gottlieb (1696 - 1760), Historisch-theoretische und practische Untersuchung des Instruments der Lauten, S. 78, Nürnberg 1727

³ Baron, S. 188f

⁴ Praetorius, Michael (1571 - 1621), Syntagma Musicum III, Wolfenbüttel 1619

⁵ Baron, S. 189

hat zwar solches, schon lang versprochen gehabt ⁶, *wie man auf der Lauten den General-Baß studieren solte, welches er aber meines Wissens nicht gehalten.* ⁷

Warum sich auch Baron trotzdem nur so knapp über dieses seinen eigenen Worten nach so wichtige Thema äußert, erklärt sich wohl aus Barons hoher Meinung von Heinichen und seinem *Traktat vom General-Baß*. ⁸ *Weil das Buch nicht in eines jeden Hand* bedient sich Baron einer Tabelle daraus, scheint aber fast sagen zu wollen, wer mehr lernen wolle, der möge bei Heinichen zur Hilfe nehmen.

Im Folgenden soll nun genau das getan werden, um einen Generalbass auf der Laute möglichst kunstvoll ausführen zu können. Ich möchte also Barons Vorschlag folgen und *weiter nichts tun, als Mittel und Wege vorschlagen, zu diesem edlen und vortrefflichen Endzweck zu gelangen.* ⁹

II Zum Instrumentarium

Das die Theorbe auch in teutschen Landen und weit bis ins 18. Jahrhundert hinein als Continuo-Instrument verwendet wurde, ist eindeutig belegbar. Selbst der der Lautenfamilie gegenüber so kritische Johann Mattheson schreibt, *die tieffe Theorbe ist ein Instrument, welches etwa seit 50. oder 60. Jahren der Lauten succediret / um den General-Bass darauff zu spielen.* Der Klang der langen Basssaiten sei *so geschmeidig und summend, daß viele die Theorbe dem Clavir vorziehen wollen / und zwar auch grossen theils / wie sie sagen / darum / weil man eine Theorbe leichter mit sich führen und an andere Oerter bringen kan/ als ein Clavicymbel.* ¹⁰

Auch Hiller erwähnt noch im Jahr 1769 eine Theorbe in der Oper: *So pflieget die Tiorbe bisweilen den der Oper mit ihren gebrochenen Accorden zu begleiten, und in den Recitativen gleichsam das Echo des Clavicimbels vorzustellen.* ¹¹

⁶ siehe: Le Sage de Richée, Philipp Franz (unbekannt), Cabinet der Lauten, Vorwort, Breslau 1695

⁷ Baron, S. 190

⁸ Da Barons Werk im Jahr 1727 veröffentlicht wurde, Heinichen's *Der General-Bass in der Composition* aber erst 1728, so müssen wir davon ausgehen, dass Baron hier die *Neu erfundene und Gründliche Anweisung...* von 1711 meint. Dies sollte uns jedoch nicht davon abhalten, auch Heinichens späteres Werk in diesem Kontext zu Rate zu ziehen.

⁹ Baron, S. 190

¹⁰ Mattheson, Johann (1681 - 1764), *Das Neu=Eröffnete Orchestre*, S. 278, Hamburg 1713

¹¹ Hiller, Johann Adam (1728 - 1804), *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend III*, S. 25, Leipzig 1769

Diese Theorbe war aber durchaus nicht das selbe Instrument, wie es in Italien im ausgehenden 16. Jahrhundert entstand. Sowohl Baron als auch Weiss erwähnen, dass ihnen bekannte oder von ihnen verwendete Theorben anders, nämlich in der *neuen Lauten-Stimmung* (d-Moll Stimmung) gestimmt seien.¹² Die Größe einer „normalen“ Theorbe lässt eine solche Stimmung allerdings nicht zu, die Chanterelle würde reißen. Liest man nur diese Passage, so scheint es plausibel, das Prinzip der alten Theorbe zu übernehmen und eine Stimmung beizubehalten, bei der die ersten beiden Seiten eine Oktave tiefer gestimmt werden.

Baron äußert sich später allerdings erneut zur „deutschen Theorbe“¹³: *So ist zu merken, daß sie (Laute und Theorbe) sehr von einander unterschieden sind. Denn auf der Laute ist eine Gesangsaite nöthig; auf der Theorbe aber, die eine Terzie tiefer, von der ersten Saite angerechnet, anfängt, und wo der Baß eine oder auch zwey Saiten mehr hat, fällt die Gesangsaite gänzlich weg: weil sie wegen der Länge nicht halten will.*¹⁴

Auch Weiss scheint ein solches oder ein ähnliches Instrument verwendet zu haben. In seinem Brief vom 21. März 1723 an Johann Mattheson, welchen der Empfänger wenige Jahre später veröffentlichte, heißt es: *Sonsten habe nun, im Orchestre und Kirche zu accompagniren, ein eigenes Instrument accommodirt. Es hat die Grösse, Länge, Stärke und resonance von der veritablen Tiorba; thut eben den effect; ausser daß die Stimmung differiret.*¹⁵ Das dieses Instrument auch in der *neuen Lauten-Stimmung* steht ist mit Blick auf Weiss Solo-Repertoire, welches ausschließlich für ein Instrument in dieser Stimmung gedacht ist, nur logisch, vor allem, weil Baron die Änderung der Stimmung auf der Theorbe wie folgt begründet: *weilen es einem Lautenisten zu sauer werden wolte, wenn er die alte Theorbe käme, alles auf einmal gantz anders sich einzubilden.*¹⁶ Das Weiss schreibt, seine Theorbe *thut eben den effect* wie eines der älteren Modelle könnte für eine „normale“ Stimmung in d-Moll sprechen, bei der die ersten beiden Saiten oder nur die erste Saite eine Oktave „zu tief“ sind. Ob diese Stimmung jedoch tatsächlich parallel zu Barons Vorschlag existiert hat, ist Spekulation.

¹² Baron, S. 131

¹³ zur Begriffserläuterung siehe: <https://accordsnouveaux.ch/de/instrumente/deutsche-theorbe>, aufgerufen am 09.01.2021 um 13:16 Uhr

¹⁴ Marpurg, Friedrich Wilhelm (1718 - 1795), Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, Bd. 2, S. 119-123, Berlin 1756

¹⁵ Mattheson, Johann (1681 - 1764), Der neue Göttingische... Ephorus, wegen der Kirchen-Music... mit angehängtem Lauten-Memorial..., S. 118f, Hamburg 1727

¹⁶ Baron, S. 131

In der heutigen Praxis ist die Rolle der Laute als Continuo-Instrument in dieser Zeit oftmals etwas unterbeleuchtet.

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts begannen die Lautenisten mit der Stimmung ihres Instruments zu experimentieren. Im Jahr 1638 taucht die oben bereits erwähnte d-Moll Stimmung erstmals auf, die sich mit der darauf folgenden Blüte der französischen Lautenpraxis der damit einhergehenden Verbreitung über Zentraleuropa in der zweiten Jahrhunderthälfte als neuer Regelfall durchsetzen sollte.¹⁷

Die daraus entstehenden Laute, in der Regel mit elf Chören (die ersten beiden mit einer einzelnen Saite, alle anderen doppelt, im Unison oder der Oktave) ist heute unter dem Begriff „Barocklaute“ geläufig.

Dieses Instrument wird heute kaum als Continuo-Instrument eingesetzt, obwohl es sich durchaus sehr gut dazu eignet. Weiss selbst muss auf dieser Laute das Spiel erlernt haben. Seine frühesten Kompositionen (siehe z.B. Venetiis Ms.¹⁸) sind alle für eine 11-chörige Laute gedacht.

Eine Quelle, die das Continuo-Spiel auf einem solchen Instrument belegt, ist uns jedoch noch aus der Zeit vor Weiss Geburt erhalten. Im Jahr 1666 veröffentlicht Johann Caspar Printz (1641 - 1717) seinen *Kurtzer Bericht Wie man einen jungen Knaben auf das leichteste nach ietziger Manier könne singen lehren*. Dabei ist ein *Kurzter Anhang. Wie man auf der Laute sol lernen/ so wohl nach der Tabulatur, als General Bass spielen*.¹⁹

In diesem Anhang ist eine Abbildung des Griffbretts einer 11-chörigen Laute zu sehen, deren Seiten eindeutig nach der d-Moll Stimmung beschriftet sind.

Leider sind Printz darauf folgende Anweisung sehr knapp und schlicht gehalten. Von den 14 Punkten des Anhangs beschäftigen sich elf mit den Grundlagen der Tabulaturenschrift, die drei den Generalbass betreffenden Punkte lauten wie folgt:

§ 12. *Wegen des General-Bassus ist zu wissen/ daß man vor allen Dingen die Concordantien und Dissonantien wohl observire.*

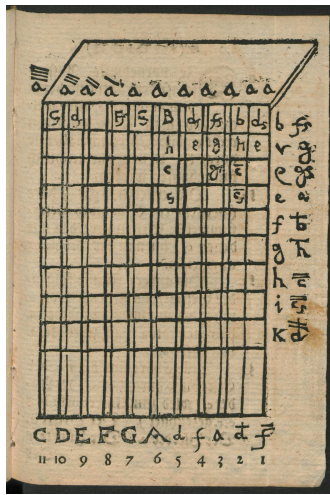
§ 13. *Ferner/ daß man nicht zwei Quinten oder zwei Octaven nach einander greiffe.*

§ 14. *Was die übergesetzten Ziffern antrifft/ werden dieselben ebener Massen gespielt/ wie auf dem Clavir.*

¹⁷ Schlegel, Andreas (*1962) und Lüdtkke, Joachim (*1958), *Die Laute in Europa 2*, S. 274f, Menziken 2011

¹⁸ F-Pn Rés. Vmc ms. 61, Venedig, 1712

¹⁹ Printz, Wolfgang Caspar (1641 - 1717, *Kurtzer Bericht Wie man einen jungen Knaben auf das leichteste nach ietziger Manier könne singen lehren*, Zittau 1666



Das einzig interessante, was sich aus diesen Äußerungen erkennen lässt ist wohl, dass sowohl Printz, als auch Baron auf Tasteninstrumente als Vorbilder verweisen. Nichts desto trotz ist diese Quelle ein früher Beweis für die Verwendung der 11-chörigen Barocklaute als Generalbass-Instrument. Es mag kein Zufall sein, dass ausgerechnet dieser Beweis in Form eines Anhangs einer Gesangsschule erscheint. Die Verwendung der Laute als Instrument zur Begleitung eines Sängers scheint offensichtlich.

Doch die Laute hat auch ihre Schwächen, wie Johann Mattheson nicht müde wird zu betonen. Der oben erwähnte Brief von Weiss ist der Versuch einer diplomatischen Annäherung nach diversen Sticheleien. Auch Baron war in diese Streitigkeiten verwickelt.²⁰

Einer der großen Kritikpunkte, mit dem auch Lautenisten heutzutage immer wieder konfrontiert werden, ist die mangelnden Lautstärke.

Wenn Weiss in seinem Brief zugibt, dass *im Orchestre aber zu accompagniren mit der Laute, das wäre freilich zu schwach und unansehnlich*²¹, dann meint er damit sicherlich die 11-chörige Laute oder eine 13-chörige Laute mit Bassreiter.²² Doch er betont auch ausdrücklich deren großen Stärken: *Was aber in Camera betrifft, so versichere, daß eine Cantate a Voce sola, nebst dem Clavier, mit der Laute accompagnirt, einen viel bessern effect thut, als mit dem Arciliuto, oder auch der Tiorba: denn diese beiden letztern werden ordinairement mit den Nägeln gespielt, geben also in der Nähe einen aspern, ruden Klang von sich.*

²⁰ Smith, Douglas Alton (1944 - 2018), Baron and Weiss contra Mattheson, In defense of the lute, Journal of the Lute Society of America VI, 1973

²¹ Mattheson, Johann (1681 - 1764), Der neue Göttingische... Ephorus, wegen der Kirchen-Music... mit angehängtem Lauten-Memorial..., S.119, Hamburg 1727

²² diese Erweiterung der 11-chörigen Laute ist ab 1719 belegt, siehe Schlegel/Lüdtke S. 302f

Doch wie bereits aus der oben beschriebenen Anpassung der Theorbe hervorgeht, war man erfinderisch und versuchte auch, das Instrument an diese Anforderungen anzupassen.

Der eine Versuch von Weiss war die Modifizierung der Theorbe, das andere die sogenannte Schwanenhals-Laute, eine Erfindung, die ebenfalls Weiss zugeschrieben wird, wie aus dem Artikel über ihn in Gottscheds *Handlexicon* zu entnehmen ist:

Man kann diesen großen Künstler einigermaßen den Vater der Laute nennen: denn sie hat unter ihm eine ganz andere Gestalt gewonnen. Er hat sie nicht nur von elf Chören auf dreyzehn gesetzt; sondern da er auch ihren Hals gerade gemacht oder theorbiret, sie in den Stand gesetzt, daß sie nunmehr in den größten Concerten mit spielen kann. ²³

Ein solches Instrument wurde ab spätestens 1729 verwendet ²⁴, was die Äußerung aus Gottsched 1760 in ein Verhältnis zu Weiss Brief von 1723 setzt.

III Zur Frage des Stils

a) Das ausgehende 17. Jahrhundert

Da mit Printz bereits die früheste Quelle, die das Generalbass-Spiel auf der 11-chörigen Laute erwähnt, auf die Vorbildfunktion der Tasteninstrumente verweist scheint es mit sinnvoll, ebenfalls dort zu beginnen. In Printz Umfeld wirkte der Organist Matthäus Hertel (c1620 - 1672). Printz muss Hertel gekannt haben, da nach Hertels Tod eine Veröffentlichung Werckmeisters durch eine unglückliche Formulierung von Printz für ein Plagiat von Werckmeister an Hertel gehalten wurde. Seine *praktischen Exempel* sind als Manuskript überliefert, wurden jedoch in den 1990er Jahren aus der Staatsbibliothek Berlin gestohlen. ²⁵

Somit bleiben uns moderne Ausgaben. Es fällt auf, dass die „altmodischen“ Aussetzungen (zwei Beispiel nach J. H. Schein (1586 - 1630)) der Übungen zum Großteil erstaunlich gut auf einer 11-chörigen Laute funktionieren. Hier zwei Beispiele:

²³ Gottsched, Johann Christoph (1700 - 1766), *Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, Sp. 1644f, Leipzig 1760

²⁴ Schlegel, Andreas (*1962) und Lüdtkke, Joachim (*1958), *Die Laute in Europa 2*, S. 365/366, Menziken 2011

²⁵ Wolf Bergelt (*1951) und Wolfgang J. Brylla (*1956), *Dokumente der Orgelwelt IX*, Freimut & Selbst 2018

12. Exempel von lauter 6ten und 3ten (Joh. Hermann Schein).

58

Lt.

Org.

6 6 6 6 6 6 6 6 7 8 # 6 5 6 6 6 6 6 6 6 6 7 8 #

19. Exempel.

119

Lt.

Org.

4 3 9 8 4 3 9 8 4 3 9 8 4 # #

Für einen detaillierteren Blick auf diese Art des Generalbass-Spiels sei hier außerdem Muffats *Regulae Concentuum Partiturae* ²⁶ empfohlen, wo besonders ein kunstvoller dreistimmiger zur Vollendung gebracht wird.

Zur Adaption dieser Musik auf der Laute sei noch erwähnt, dass von zwei Passacaglien von Muffat (eine aus: *Armonico Tributo* ²⁷, Sonate für Streicher und BC No. 5) eine zeitgenössisch Bearbeitungen für Laute solo in den der Lauten-Manuskripten des Klosterstifts Kremsmünster existieren. ²⁸

²⁶ Muffat, Georg (1653 - 1704), *Regulae Concentuum Partiturae...*, 1699

²⁷ Muffat, Georg (1653 - 1704), *Armonico Tributo*, Salzburg 1682

²⁸ A-KR83 und 85

b) Das frühe 18. Jahrhundert

Mit Heinichens Werken *Neu erfundene und Gründliche Anweisung* und dem etwas späteren *Der General-Bass in der Composition* schuf dieser nicht nur zwei bedeutende Quellen, die uns heute mit wertvollen Informationen versorgen, sondern führte auch den Begriff des *manierlichen General-Bass* ein.²⁹ Interessanterweise tragen die beiden Kapitel fast die selbe Überschrift: „*Von dem fernern Exercitio eines Incipienten/ wie auch insonderheit von manierlichen Generalbass*“ (1711)³⁰ und „*Vom manierlichen Generalbass und fernern Exercitio eines Incipienten*“ (1728).³¹

Auf Grund der sehr klaren Strukturierung der Einleitung des Kapitels zum manierlichen Generalbasses, soll hier Heinichens Werk von 1728 herangezogen werden.

Was der *manierliche Generalbass* sei, definiert er wie folgt:

Es bestehet aber die Kunst eines manierlichen General-Basses überhaupt darinnen, daß man seine Accorde nicht überall platt niederschlage, sondern in allen Stimmen (besonders in der äußersten Stimme der rechten Hand, die am meisten hervorsticht) hier und dar eine Manier mit anbringe, und dadurch dem Accompagnement mehr Grace gebe... (VI, §2)

Er zählt nun die folgenden *Manieren* auf (VI, §4):

Die erste Classe mag sich enthalten diejenigen kleinen Manieren, welche allezeit unveränderlich bleiben, wie man sie einmahl von seinem Lehrmeister erlernt...

(1) *das Trillo*

(2) *der Transitus in die 3e*

(3) *der Vorschlag*

(4) *die Schleiffung*

(5) *die Mordente*

(6) *die so genannte Acciaccatura oder Mordenten (GT oder HT; S. 534/ 535, §15+16)*

²⁹ Huckle, Helmut (1927 - 2003), *Das Problem des Manierismus in der Musik*, Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft II, S. 224, 1961

³⁰ Heinichen, Johann David (1683 - 1729), *Neu erfundene und Gründliche Anweisung...*, Hamburg 1711

³¹ Heinichen, Johann David (1683 - 1729), *Der General-Bass in der Composition...*, Dresden 1728

Die andere Classe hält sich diejenigen Arthen der Manieren, die von uns selbst müssen erfunden werden, und von eines jedwedem Einfällen dependiren...

- (1) *die Melodie („ein singendes Wesen habe, und nicht immer in einem Tone liegenbleibe“, S.543, § 26)*
- (2) *die Passagien („allerhand laufende, und springende geschwinde Noten“, S. 551, §29)*
- (3) *die Harpegiaturen („wenn man 2, 4, 6 und mehr Stimmen... nacheinander zergliedert anschlägt“, S. 556, §31)*
- (4) *die Imitation*

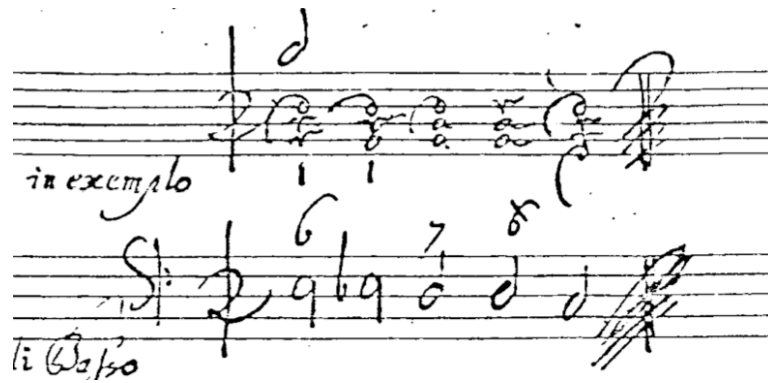
Und nun stehen wir vor dem anfänglichen Dilemma, dass sich diese Quelle an Spieler von Tasteninstrumenten richtet. Wie kann sich aber ein manierlicher Generalbass auch auf der Laute umsetzen lassen? Um diese Frage beantworten zu können soll hier das Manuskript *Fundamenta der Lauten Musique und zugleich der Composition* herangezogen werden.³²

Die Herkunft dieses Manuskriptes ist nicht eindeutig zu klären. Verschiedene Autoren haben sich mit der Datierung befasst, versucht man sie zusammenzufassen, so ist das Ergebnis, dass die Handschrift etwa zwischen 1680 und 1720 entstanden sein dürfte. Das Manuskript ist über wiegend auf Lateinisch verfasst, weshalb es für die Ausgabe der DLG ins Deutsche übersetzt wurde. Die Herausgeber geben aufgrund der deutschen Sprachanteile im Manuskript und dem Schriftbild den oberdeutschen Sprachraum als Herkunftsort an und präzisieren auf die Gegend zwischen Wien und Prag.³³ Zusammen mit der Datierung zeigt sich eine erstaunliche Nähe zu Heinichens *Der General-Bass in der Composition* (Dresden 1728) auf.

Die Handschrift ist grundsätzlich so aufgebaut, dass die Grundlagen des Lautenspiels Hand in Hand mit den Grundlagen der Musik selbst erklärt werden. Es wird in zwei Systemen notiert, einer Tabulatur (französische Schreibweise) und einem System im Bassschlüssel mit Bezifferung.

³² Dieses Manuskript liegt in der Bibliothek der Familie Lobkowitz in Rudnice, wurde aber ehemals in der Universitätsbibliothek Prag unter der Signatur Ms.II.Kk.51 aufbewahrt. Im Jahr 2002 wurde eine moderne Ausgabe von der Deutschen Lautengesellschaft herausgegeben, auf die ich mich im Folgenden beziehen werde.

³³ Anonym, *Fundamenta der Lauten Musique und zugleich der Composition*, oberdeutscher Sprachraum, 1680 - 1720, herausgegeben für die DLG von Rainer Luckhardt und Mathias Rösel



Ob man diese Quelle wirklich als eine Generalbass-Schule betrachten sollte oder ob es sich nicht vielmehr um eine allgemeine Musiklehre handelt, bei der der Generalbass gewissermassen als ein musiktheoretisches und didaktisches Werkzeug fungiert, ist streitbar. In jedem Fall lassen sich aus diesem Manuskript wertvolle Informationen für das Generalbass-Spiel auf der Laute gewinnen, auch, weil der Schreiber oder die Schreiberin die Tabulatur mit Verzierungszeichen versehen hat und als wohl einzige uns bekannte Quelle die Ausführung einer bezifferten Basslinie nicht nur in rein akkordsicherer Form zeigt, sondern in gebrochener und an einen an solistischen Vortrag erinnernden Form. Das Vorkommen von kurzen Préludes im Ende der Handschrift bestätigen diesen Eindruck. So lassen sich viele Beispiele mit Heinichens *manierlichem Generalbass* in einen Bezug setzen.

Ich möchte nicht nahelegen, dass diese beide Quellen tatsächlich in einem Bezug zueinander stehen. Ehrlich gesagt halte ich es für unwahrscheinlich, dass die Autoren der jeweiligen Quellen überhaupt vom Werk des jeweils anderen wussten. Ich möchte lediglich die erstaunlichen Parallelen zwischen diesen Werken aufzeigen und so das Generalbass-Vokabular für die Laute in diesem Stil erheblich erweitern.

Heinichens Aufzählung der Manieren habe ich auf die für die Laute wesentlichen und in der Fundamenta mit möglichst hoher Frequenz vorkommenden reduziert und neu nummeriert:

1. Trillo
2. Transitus zur Terz
3. Schleifer
4. Acciaccatura
5. Melodie
6. Passagio
7. Arpeggio
8. Imitation

Ihre Vorkommen in der *Fundamenta* (Seite/Tab.-Zeile):

1. Trillo

16/3

2. Transitus zur Terz

11/3b und 18/2

3. Schleifer

16/2b

4. Acciaccatura/ Mordent

26/4, 28/2 und 26/1

This exercise consists of six musical staves arranged in two rows of three. The top row shows three systems of notation. The first system has a treble clef and a 4-measure staff with notes and slurs. The second system has a treble clef and a 3-measure staff with notes and slurs. The third system has a treble clef and a 4-measure staff with notes and slurs. The bottom row shows three systems of notation. The first system has a bass clef and a 5-measure staff with notes and slurs. The second system has a bass clef and a 3-measure staff with notes and slurs. The third system has a bass clef and a 4-measure staff with notes and slurs.

5. Melodie

17/1

This exercise consists of two systems of notation. The first system has a treble clef and a 4-measure staff with notes and slurs. The second system has a bass clef and a 4-measure staff with notes and slurs.

6. Passagio

17/2 und 25/2

This exercise consists of two systems of notation. The first system has a treble clef and a 4-measure staff with notes and slurs. The second system has a bass clef and a 4-measure staff with notes and slurs.

Prelude

Handwritten musical score for a Prelude. The first system consists of a treble staff with notes and a bass staff with fingerings: 6 5 6 5, 6 #6 6. The second system also consists of a treble staff with notes and a bass staff with fingerings: 5 6, # 6 5 6, #. A handwritten note in the second system reads "X ohne Posibel".

7. Arpeggio

11/2, 20/2, 22/2 und 17/2

Handwritten musical score for the first part of the Arpeggio exercise. The treble staff shows notes with fingerings: 4, a, a, a, c, a, b. The bass staff shows fingerings: 4, 3, 6, 5, 8, 7.

Handwritten musical score for the second part of the Arpeggio exercise. The treble staff shows notes with fingerings: b, a, a, c, a, b. The bass staff shows fingerings: 6, 6, 6, 5.

Handwritten musical score for the third part of the Arpeggio exercise. The treble staff shows notes with fingerings: a, 7. The bass staff shows notes. A handwritten note reads "Arpeggio - Posibel über".

Handwritten musical score for the fourth part of the Arpeggio exercise. The treble staff shows notes with fingerings: 3, 4. The bass staff shows notes with a 3. A handwritten note with an asterisk is present.

Eine praktische Anwendung:

„Musikalisches Gesang-Buch“ (Schemelli, 1736)

Ihr Gestirn, ihr hohen Lüfte (No. 197, S. 133), J. S. Bach

Stimme

Laute

Violoncello

4 # 6 6 # 4+ 6 6 7 # 5 2

4

St.

Lt.

Vc.

6 5 4 3 6 6 7 4 3

7

St.

Lt.

Vc.

6 6 6 5 6 4 5 #

Vorkommen der Manieren nach Heinichen in der praktischen Anwendung (T/Z):

Trillo	1/3, 2/3, 3/6, 6/2, 8/3
Transitus zur Terz	1/4,5, 2/2, 4/1, 5/1,2,5, 8/1
Schleifer	4/4, 8/4
Acciaccatura/ Mordent	3/1,4, 7/4,6,
Melodie	1/3, 2/2
Arpeggio	2/2, 4/2,4, 6/4, 8/2,4

Diese praktische Anwendung ist der bewusste Versuch, möglichst viele Manieren auf möglichst engem Raum unterzubringen und nicht als eine realistische Aussetzung dieses Basses gedacht.

Wie viele Manieren sich in einer Aussetzung tummeln sollten, ist eine offene Frage: *Einen manierlichen General-Bass zu spielen, erfordert viel Erfahrung, Discretion, und Judicium.* ³⁴

IV Von den Arpeggi

Dieser *Manier* kommt auf Grund der großen Vielfalt hier ein eigenes Kapitel zu. Sie war sowohl auf Tasteninstrumenten (gelegentlich auch auf der Orgel) als auch auf Zupfinstrumenten äußerst verbreitet. ³⁵

Wie wichtig diese gerade auf Zupfinstrumenten waren, geht aus folgendem Zitat hervor, auch wenn es sich zunächst auf die Ausführung auf einem Tasteninstrument bezieht: *...Hier kann die Harmonie der rechten Hand, auch dem Basse nachschlagen, brechen, oder sonsten eine Melodie formieren; überhaupt, sie kann bei allen langsamen Melodien, da der Sänger oder Instrumentist keine anderen Zierrathen kann oder darf darzu machen, gebraucht werden, wo sie auf vielfache Art ihre Brechung anstellen kann. Sie kommt hierinn mit dem Accompagnement der Theorbe oder Laute überein.* ³⁶

³⁴ Heinichen, Johann David (1683 - 1729), *Der General-Bass in der Composition...*, S. 512, Dresden 1728

³⁵ siehe Darmstadt, Gerhart (*1952), *Zur Begleitung des Rezitativs nach deutschen Quellen des 18. Jahrhunderts. Eine Dokumentation*, in *Baseler Jahrbuch für historische Musikpraxis XIX*, Basel 1995

³⁶ Daube, Johann Friedrich (1730 - 1797), *General-Baß in drei Accorden*, S. 203, Leipzig 1756

Versucht man, Arpeggi in schulmeisterlicher Art zu katalogisieren kommt man schnell an seine Grenzen. Dazu Heinichen:

Wolte man das Arpeggio in 3 Theil oder Gradus theilen / da immer eines stärker / länger oder kürtzer und langsamer gemacht wird / als das andere / welches man allemfalls ein einfach= doppelt= und vielfaches Arpeggio nennen könnte; so liesse es sich einigermassen zeigen / wo und wie oft dieses oder jenes könnte wohl employret werden nach dem Gusto des Singenden: Alleine weil doch dieses alles Dinge seynd / welche gedachtermassen mehr auf oculare demonstration und ein darauf folgendes Exercitium practicum ankommen; so muß man sich hierbey gegnügen lassen. Denn es bleibt einmahl dabey / daß dergleichen Dinge am wenigsten in der Kunst und Wissenschaft oder gewissen Regeln beruhen. ³⁷

Gerade auf der Laute in ihrer neuen Stimmung waren Arpeggi aber von enormer Wichtigkeit und für das französische Solo-Repertoire des ausgehenden 17. Jahrhunderts elementar. Da gerade aus dieser Tradition die deutsche Lautenkunst des frühen 18. Jahrhunderts entspringt, so ist es für eine Annäherung an diesen wichtig, auch auf die französischen Wurzeln einzugehen. Um zu verdeutlichen, wie tief dieser Stil in der deutschen Art, die Laute zu spielen verwurzelt ist, sei hier nur angemerkt, dass die ersten handschriftlichen Bücher mit Lautenmusik in deutschen Landen ohne französische Klassiker erst um das Jahr 1713 auftauchen. ³⁸ Der sogenannte *style brisé* (Gebrochener Stil) welche auf der Laute praktiziert wurde, hielt mit den *separée* eine spezielle Schreibweise für Akkordbrechungen bereit. Selbst wenn diese nicht angewandt wurde, so ist ein gewisses Arpeggio gewissermaßen von Natur aus möglich oder nötig, wie im Burwell Lute Tutor zu lesen ist:

³⁷ Heinichen, Johann David (1683 - 1729), *Der General-Bass in der Composition...*, S. 226f, Dresden 1728

³⁸ siehe: *Lautenbuch des Casimir Wenzeslaus von Werdenberg*, Tree Edition 2018, Vorwort von M. Treder

When you nip one, two or three strings, with a bass it will be good to strike the bass a little before the small string or strings. ³⁹

Übersetzt:

Wenn du eine, zwei oder drei Saiten mit dem Bass zusammen anschlägst ist es gut, den Bass ein kleines bisschen früher als die kleine Saite oder die kleinen Saiten anzuschlagen.

Diese Beschreibung ist jedoch nicht die Beschreibung eines ausgeführten *separée* selbst, sondern schlicht die natürliche Ausführung eines Akkords.

Den *separées* selbst sind äußerst schwer auf die Schliche zu kommen, da sich die großen französischen Lautenmeister wie D. Gaultier, J. Gallot und C. Mouton in den Vorworten ihrer gedruckten Werke nur sehr übersichtlich zu ihnen äußern. ⁴⁰ Sie schreiben lediglich, ein Akkord, zwischen dessen Buchstaben in der Tabulatur ein Querstrich steht solle *separée* gespielt werden.

³⁹ Burwell, Elizabeth: Instructions for the Lute, Ms. ca. 1670, nach der Edition von T. Dart in The Galpin Society Journal, Vol. 11, Mai 1958, S. 29

⁴⁰ siehe: Bailes, Anthony: An Introduction to French Lute Music of the XVIIth Century, Le luth et sa musique, S. 213f, 1984

für eine Übersicht über die französischen Quellen in übersetzter Form siehe: Torres, George: Performance Practice Technique for the Baroque Lute, Journal of the Lute Society of America, Volume XXXVI, 2003

Bei den Deutschen ist das Vorwort des oben bereits erwähnten *Le Sage de Richée* auch nicht konkreter und spricht nur von einem *Zertheilen* der Noten. Lediglich Esaias Reusner der Jüngere sagt uns, der Bass solle immer zuerst gespielt werden.⁴¹ Gelegentlich sind in Manuskripten die *separées* rhythmische ausgeschrieben. Hierbei wird Reusners Regel meist eingehalten, auch wenn es Ausnahmen gibt.⁴² Zum Glück gibt uns Perrine in seinen *Pieces de Luth* gewissermaßen eine Übersetzungstabelle:⁴³

⁴¹ Reusner d.J., Esaias (1636 - 1679), *Neue Lautenfrüchte*, Brieg 1676

⁴² siehe Tietze, Tobias (*1995), *L'Homicide von Gaultier - Beobachtungen zum Formulierungsspielraum*, *Lauten-Info* 2/2020

⁴³ Perrine: *Pièces de luth en musique*, Paris 1680

Die Übertragung der Tabelle stammt aus A. Bailes oben genannten Artikel.

Die Franzosen verwendeten jedoch noch weitere Techniken des Arpeggios, benutzen dafür in der rechten Hand jedoch nur den Daumen, sowie den Zeige- und Mittelfinger, was dadurch bewiesen ist, das keine französische Quelle des ausgehenden 17.

Jahrhunderts den Gebrauch des Ringfingers auch nur erwähnt und Burwell deutlich schreibt: *The right hand useth the thumb and the two next fingers only;* ⁴⁴

Zu den französischen Techniken zählen das Streifen mehrerer Töne auf- und abwärts mit dem Zeigefinger der rechten Hand (*tirer und rabatre*, siehe D. Gaultier 1670 ⁴⁵), das Streifen der Mittelstimmen bei einem vier- oder mehrstimmigen Akkord mit dem Zeigefinder, während der Bass mit dem Daumen und die Oberstimme mit dem Mittelfinger gespielt wird (siehe Mouton ⁴⁶ oder Gallot ⁴⁷) sowie das Durchstreichen eines Akkordes mit dem Daumen (siehe Burwell ⁴⁸), das Durchstreichen eines Akkordes mit dem Daumen, wobei die erste Saite mit dem Mittelfinger gespielt wird (siehe Burwell ⁴⁹ oder D. Gaultier 1670 ⁵⁰), das Durchstreifen eines Akkordes mit dem Zeigefinger aufwärts, während der Daumen den Bass spielt (siehe D. Gaultier 1670 ⁵¹ oder Gallot ⁵²) oder das Durchstreichen eines Akkordes aufwärts mit dem Zeigefinger, wobei der Mittelfinger am Ende der Figur die Oberstimme erneut anschlägt (siehe Burwell ⁵³).

⁴⁴ Burwell S. 29

⁴⁵ Torres S. 26

⁴⁶ Torres S. 46

⁴⁷ Torres S. 40

⁴⁸ Burwell S. 29

⁴⁹ Burwell S. 32

⁵⁰ Torres S. 25

⁵¹ Torres S. 26

⁵² Torres S. 39

⁵³ Burwell S. 29

Es folgen nun einige Beispiele aus den teutschen Landen:

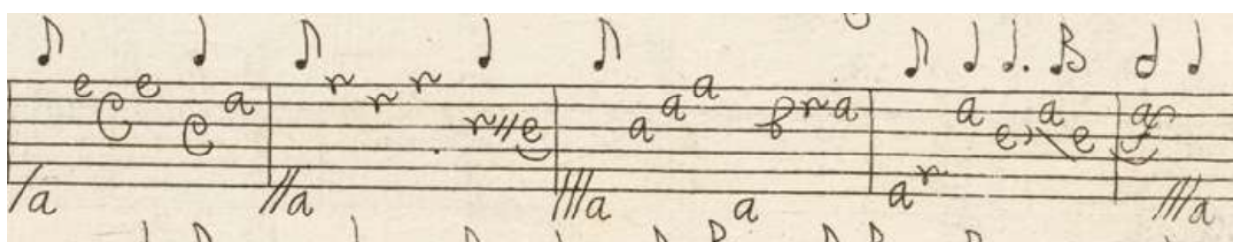
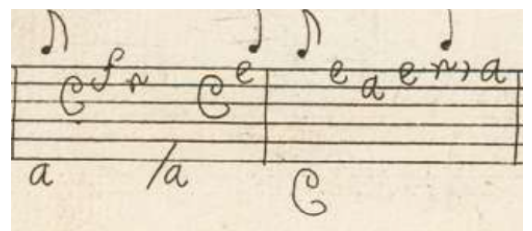
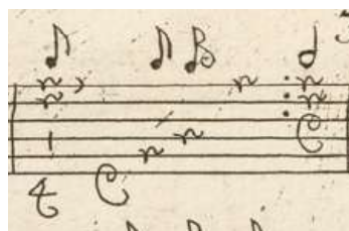
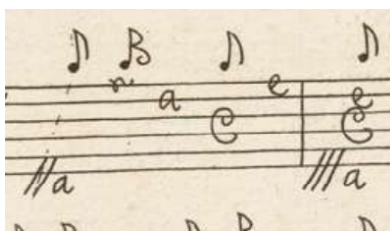
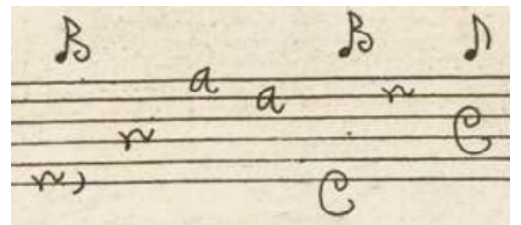
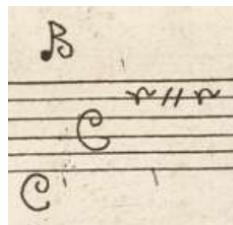
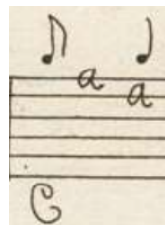
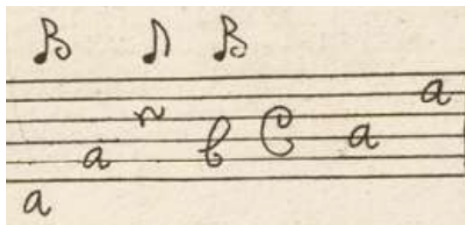
a) Wenzel Ludwig von Radolt: Die aller treueste Freindin ⁵⁴

Diese zwölf *Concerti* für Laute(n) und Streicher sind eine erstaunliche Spezialität der österreichischen Lautenkunst. Ein vollständiger Streichersatz wird von einer Laute gewissermaßen intavoliert. Auch hier tritt das französische Vorbild deutlich zu Tage, schreibt Radolt doch in seinem Vorwort über Dufault: *Die Manier aber und Art des Du Faut, sovill möglich, nachgefolget, dann dieser büllich der vornembste und beste Meister der Lautten kan genennet werden.*

Für die Betrachtung der Arpeggi in seinem Werk ist es wichtig zu wissen, dass er den Ringfinger der rechten Hand, anders als die Franzosen, gebraucht: *...man solte sich auch öffters der ersten drei Finger alß deß Straiffen (tirer) gebrauch, weillen man vill klärer die Consonanten oder Dissonanten der Mittel Stimm vernemben kan.*

Trotzdem weist er zum inegalen Spiel an: *Man muß auch jegliche Notten nicht so glatt wohl schlagen, sondern allezeit alß wenn sie punctieret wären, stossen.*

Bei diesen *Concerti* sind die Arpeggi von besonderem Interesse, da hierbei das reine Mitspielen des Satzes oftmals zugunsten von idiomatischen Akkordbrechungen aufgegeben wird, wodurch ein äußerst reizvolles Klangbild entsteht. Hier einige Beispiele für mögliche *Brechungen* aus dem *Concerto VIII*:



⁵⁴ von Radolt, Wenzel Ludwig: Die aller treueste Freindin..., Wien 1701

b) Johann Adolf Hasse: Arien ⁵⁵

In der Musikbibliothek der Stadt Leipzig liegt ein Manuskript, welches von insgesamt 14 Arien aus Hasseschen Opern einen in Tabulatur ausgeschriebenem Generalbass für eine 13-chörige Barocklaute enthält. Auch wenn diese Aussetzungen nicht für den professionellen Opernbetrieb gedacht waren, sondern eher für den adeligen Hausgebrauch, so sind sie doch eine äußerst interessante Quelle, zumal sie an einen Ausführenden nicht unerhebliche technische Anforderungen stellen. Mehr Informationen und Analysen zu dieser Quelle sind in Karl-Ernst Schröders Artikel zu finden, aus welchem auch die folgende Übersicht der Arpeggi entnommen ist. ⁵⁶ Er datiert die Handschrift im übrigen auf die frühen 1730er Jahre, was die Verwendung einer Schwanenhalslaute für diese Tabulaturen nahelegt (siehe oben).

The image displays 14 musical staves, each representing a different arpeggiated chord pattern. The patterns are labeled as follows:

- Staff 1: A, B, C
- Staff 2: A
- Staff 3: A
- Staff 4: A, D
- Staff 5: A
- Staff 6: A, B
- Staff 7: A, D
- Staff 8: C
- Staff 9: A, C
- Staff 10: A(1x), B, C
- Staff 11: A, C
- Staff 12: A(1x)
- Staff 13: B
- Staff 14: A
- Staff 15: D

⁵⁵ D-L Ms. III. 46. a.

⁵⁶ Schröder, Karl-Ernst (1958 - 2003), Generalbass-Aussetzungen für Laute zu Arien aus Johann Adolf Hasses Oper Cleofide, in Baseler Jahrbuch für historische Musikpraxis XIX, Basel 1995

c) das Kniebandl Manuskript ⁵⁷

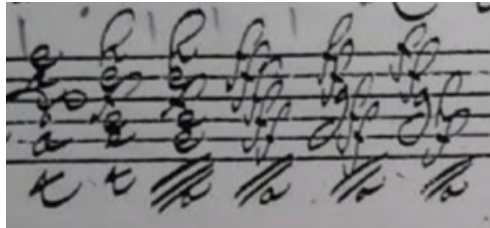
Dieses Manuskript wird auf 1730 - 1750 datiert und zeigt uns sehr konkret, dass die Deutschen im Lauf des 18. Jahrhunderts begannen, auch den Ringfinger der rechten Hand zu nutzen.

Das meiste der Anweisungen auf den ersten beide Seiten ist aus dem oben erwähnten Vorwort von Le Sage de Richée abgeschrieben. Es gibt jedoch einige interessante Ergänzungen, welche die Arpeggi betreffen:



Selbst hier zeigt sich beim Durchstreichen des Zeigefingers noch die Verwandtschaft zur französischen Technik.

Gerade die Behandlung der sechsstimmigen Akkorde ist äußerst spannend, gerade im Hinblick auf Weiss. Hier ein Beispiel deren Vorkommen in seinem Schaffen, welches mit dem Kniebandl Manuskript entschlüsselt werden könnte: ⁵⁸



Vielleicht war es diese Art des Arpeggio, die Baron anregte, in seiner *Untersuchung* bei seiner wunderbaren Beschreibung von Weiss' Spiel auch diese besonders zu würdigen: *Er ist der erste gewesen, welcher gezeigt, daß man mehr könnte auf der Lauten machen, als man sonst nicht geglaubt. (...) In denen Harpeggio hat er so eine ungemeine Vollstimmigkeit, in exprimirung derer Affecten ist er incomparable, hat eine stupende Fertigkeit, eine unerhörte Delicatesse und Cantablen Anmuth, und ist ein grosser Extemporaneus, da er im Augenblick, wenn es ihm beliebig, die schönsten Themata, ja gar Violin-Concerte von ihren Noten weg spielt, und extraordinair so wohl auf der Lauten, als Thiorba den General Bass accompagnirt.* ⁵⁹

V Zum Verhältnis von Aussetzung und Oberstimme

Die *Fundamenta* hat leider aus unserer heutigen Sicht eine strukturelle Schwäche im Hinblick auf die Ausführung eines bezifferten Basses: es ist keine Oberstimme zu den Beispielen angegeben.

Zu diesem Thema möchte ich Telemann zitieren: *Ob man diesen (den Sängern) wann sie nicht noten=fest sind, ein häufen tone anpimpfen solle, solches hätte ich fast lust mit nein zu beantworten.* ⁶⁰

Wesentlich später, aber vielleicht trotzdem interessant, äußert sich auch Johann Samuel Petri dazu: *Das Mitspielen der Melodie ist dem Organisten verboten, er soll bey seinen Akkorden bleiben...* ⁶¹

⁵⁸ Weiss, Silvius Leopold (1687 - 1750), Fantasie c-Moll aus dem Rohrau Manuskript I (A-ROI, 33r)

⁵⁹ Baron, S. 78

⁶⁰ Telemann, Georg Philipp (1681 - 1767), Singe= Spiel= und General=Bass=Übungen, zu No. 41, Hamburg 1735

⁶¹ Petri, Samuel (1738 - 1808), Anleitung zur praktischen Musik, stark erweiterte Auflage, S. 171, Leipzig 1782

Gerade die etwas spöttische Bemerkung Telemanns kann uns daran erinnern, dass sich der Generalbass zu dieser Zeit schon recht weit von seinen Ursprüngen in der Intavolierungspraxis entfernt hat. Außerdem konnte der Begleiter oft gar nicht wissen, was die Oberstimme(n) spielte(n), da er nur seine Stimme vorliegen hatte, was ein beabsichtigtes Mitspielen bereits aus rein praktischen Gründen ausschließt.

Wir sind gut damit beraten, uns an J. S. Bach zu halten:

Durch ihn (J. S. Bach) mußte die Oberstimme brillieren. Er gab ihr durch sein grundgeschicktes Accompagnieren das Leben, wenn sie keines hatte. Er wußte sie, entweder mit der rechten oder linken Hand, so geschickt nachzuahmen, oder ihr unversehens ein Gegenthema anzubringen, daß der Zuhörer schwören sollte, es wäre mit allem Fleiß so gesetzt worden. Dabei wurde das ordentliche Accompagnement sehr wenig verkürzt. Überhaupt sein Accompagniren war allezeit wie eine mit dem allergrößten Fleiße ausgearbeitete, und der Oberstimme an die Seite gesetzte concertirende Stimme, wo zu rechter Zeit die Oberstimme brilliren mußte. Dieses recht wurde sodann auch dem Basse ohne Nachtheil der Oberstimme überlassen. Genug! Wer ihn nicht gehöret, hat sehr Vieles nicht gehöret. ⁶²

VI Schlusswort

Natürlich kann eine solche Arbeit niemals eine Generalbass-Praxis von ca. 1650 - 1750 in einem so riesigen geographischen Gebiet abdecken. Die regionalen Feinheiten, sowie die Betrachtung unterschiedlicher Gattungen und Stile (Theater, Kirche, Kammer) verlangen jedes Mal wieder aufs Neue nach einer detaillierten Beschäftigung mit dem zu spielenden Repertoire und dazu passenden Quellen.

Auch wurden, um den Umfang dieses Artikels nicht noch weiter zu Sprengen, Quellen mit obligaten Lautenstimmen und deren Aussagekraft über das Generalbass-Spiel nicht mit einbezogen.

Ich hoffe jedoch, dass es mir gelungen ist, *Mittel und Wege vorschlagen*, zu einem *edlen und vortrefflichen Endzweck zu gelangen*.

⁶² Daube S. 204