

## Die Anfänge des Generalbassspiels

Generalbassspielen besteht darin, über einer bezifferten oder unbezifferten Bassstimme einen akkordischen Satz zu improvisieren. Wann genau mit dieser Methode begonnen wurde, lässt sich nicht sagen, weil ein hinreichender Bestand an Quellen aus der Frühzeit des Basso continuo fehlt und weil der Übergang von Partiturspiel, Absetzung bzw. Intavolierung und Generalbass fließend gewesen sein dürfte.

Spätestens seit dem Mittelalter war es üblich, Vokalmusik mit Instrumenten begleiten zu lassen, die eine oder mehrere Stimmen einer Komposition vortrugen. Da Tasten-, Lauten- und Harfeninstrumente stets mehrere Stimmen zugleich auszuführen imstande sind, wurde Vokalmusik bevorzugt von diesen begleitet, indem der Instrumentalist einige oder sämtliche Partien in eine Clavierpartitur auf zwei Systemen oder in Buchstaben- bzw. Zahlentabulatur »absetzte«. D. h. es entstanden handschriftliche Partiturauszüge, die den wesentlichen Verlauf des Partiturbilds nachzeichneten, – also eine Art von Partiturspiel, das den technischen Möglichkeiten des jeweiligen Instruments angepasst wurde. Wie man dabei vorging, beschreibt Girolamo Diruta im ersten Band seines *Transilvano* (1593): »Man theilt erst jede einzelne Stimme durch Striche in Takte von je zwei Semibreven (battute [= Ganzenoten]); dann nimmt man liniirtes Papier, welches oben fünf, unten acht Linien im System hat [= italienische Tabulatur], und überträgt zuerst den Sopran auf das Fünfliniensystem, und dann den Baß auf das achtlinige. Dabei achte man darauf, daß die Hälse der Noten (le gambe delle Note) des Soprans nach oben, der des Basses nach unten gestrichen sind. Danach werden die Mittelstimmen eingesetzt, der Tenor auf das Achtliniensystem über den Baß, einzelne Noten, die eine Oktave über den Baß hinausgehen, nach oben auf die fünf Linien, und so fort. Im allgemeinen werden die Mittelstimmen, Tenor und Alt, nach Belieben auf das Acht- oder Fünfliniensystem vertheilt, wie es am bequemsten [...] ist.«<sup>1</sup> Von solchen Absetzungen weiß man hauptsächlich durch Textdokumente – Beispiele in Noten- oder Tabulaturenschrift blieben kaum erhalten.

Hingegen sind seit dem 14. Jahrhundert zahllose sogenannte »Intavolierungen« in Handschriften und Drucken überliefert, also Einrichtungen mehrstimmiger Ensemblesmusik zum Vortrag auf Akkordinstrumenten allein, die »in Tabulatur« intavoliert wurden. Sie unterscheiden sich von Absetzungen im Wesentlichen dadurch, dass sie nicht (notwendigerweise) von mehreren Musikern auszuführen sind. Dadurch war es möglich, die einzelnen Stimmen zu diminuieren (was Solisten vorbehalten blieb), während Absetzungen anscheinend grundsätzlich die kolorierten Stimmen der Vorlagen dekolorierten und rhythmisch vereinfachten, um die solistischen Figuren nicht zu verdoppeln.

Intavolierungen und Absetzungen erforderten also vom Spieler der Akkordinstrumente die Herstellung (handschriftlichen) Aufführungsmaterials – ein zusätzlicher Arbeitsaufwand, den die Generalbasspraxis, welche aus Absetzungen hervorgegangen ist, zu vermeiden sucht, indem man direkt aus der Bassstimme die zugehörigen Harmonien greift. Dies setzte wiederum die Entwicklung des modernen, am Bass – und nicht Tenor – ausgerichteten Satztypus und die Verbreitung der Homophonie voraus, welche in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts abgeschlossen waren. Seit dieser Zeit bestand also theoretisch die Möglichkeit, einen mehrstimmigen Satz allein nach einer Bassstimme zu spielen, indem man sich an den betreffenden Grundakkorden orientierte und bei Bedarf kleine und große Terz durch  $\flat$ - oder  $\sharp$ -Vorzeichen über oder unter der Stimme auswies: Hierbei handelt es sich um die ältesten Bezifferungen. Da bezifferte Bässe jedoch erst seit 1594 nachweisbar sind<sup>2</sup>, und zwar als Drucke, lässt sich freilich nicht bestimmen, wie lange man zuvor bereits aus un- oder spärlich bezifferten handschriftlichen Bassstimmen spielte, die heute verschollen sind. Um den Aufwand einer Absetzung zu vermeiden, wird dies gewiss zu einem eher früheren als späten Zeitpunkt der Fall gewesen sein.

Elemente sowohl von Absetzung als auch Generalbass enthalten die bis zu fünfstimmigen *Reçercadas* (*Ricercari*) für Gambe und »Cymbalo« (*Cembalo*), die der Spanier Diego Ortiz seinem Gamben-traktat *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en*

*la musica de violones* beifügte, welcher 1553 in Rom auf Spanisch und Italienisch erschien.<sup>3</sup> Die einzelnen Stimmen wurden separat gedruckt und bedurften also noch immer einer Intavolierung, um sie auf dem Tasteninstrument ausführen zu können. Fasst man diese Partien zusammen, so trifft man einerseits bereits auf unbezifferte Bässe zur figurierten Stimme der Viola da gamba, über denen offenkundig Akkorde zu greifen waren:

Notensbeispiel 1: D. Ortiz (1553), *Reçercada Quarta* in d, T. 1–6, für Viola da gamba und Cembalo

Andererseits bietet diese Quelle auch ausgeschriebene Aussetzungen zu vier Stimmen:

Notensbeispiel 2: D. Ortiz (1553), *Reçercada Quarta* in g, T. 1–4, für Viola da gamba und Cembalo

Und schließlich finden sich veritable Absetzungen, in denen die Oberstimme der Aussetzung fehlt, weil sie durch die Diskantpartie der Gambe ersetzt wird:

The image shows a musical score for two instruments: Viola da gamba and Cembalo. The score is written in D major and 3/4 time. The Viola da gamba part (top staff) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Cembalo part (bottom staff) begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of six measures. The Viola da gamba part features a melodic line with some chromaticism, while the Cembalo part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Notenbeispiel 3: D. Ortiz (1553), *Reçercada segunda sobre La Misma Cancion* in d, T. 1–6, für Viola da gamba und Cembalo

Demnach muss man davon ausgehen, dass die Generalbasspraxis bereits bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien existierte und zunächst nach unbezifferten Bässen im Wechsel mit Absetzungen erfolgte. Das Schwanken zwischen Continuo- und Partiturspiel zog sich freilich bis weit in das 17. Jahrhundert hinein hin. Noch 80 Jahre später, im *Ersten Theil kleiner geistlichen Concerten* (1636) von Heinrich Schütz, finden sich sowohl bezifferte Bässe als auch solche Abschnitte, in denen die übrigen drei Vokalstimmen innerhalb der »Organum«-Partie in vollständiger Partitur ohne Ziffern wiedergegeben sind. D. h. Schütz unterschied nach wie vor zwischen beiden Methoden der akkordischen Begleitung, die wohl erst bis zur zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts endgültig zu jener Technik vereinheitlicht wurden, die wir heute als Generalbasspraxis bezeichnen. Einen eher am Partiturbild orientierten oder mehr begleitenden Satz repräsentieren auch jene beiden unterschiedlichen Techniken, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Italien gelehrt wurden (siehe Kapitel I.4).

Ein Problem stellten in der Anfangszeit der Generalbasspraxis zunächst Kompositionen im polyphonen Stil dar, da man noch keinen ausreichenden Vorrat an Ziffern kannte, um den Verlauf der wichtigsten Stimmen wiederzugeben. So entschied sich Luzzasco Luzzaschi in seinen *Madrigali* für ein bis drei Soprane und Tasteninstrument, 1601 in Rom als Partitur gestochen, nicht für eine Generalbassstimme, sondern bietet eine vollständige Aussetzung, die noch deutlich Merkmale einer Absetzung erkennen lässt, um die Polyphonie angemessen zum Ausdruck zu bringen. Diese Aussetzung ist vermutlich wieder für Cembalo bestimmt:

Non sà che sia do- lo- re.

Chi

Chi da la vi- ta sua par- te e non mor- re,

da la vi- ta sua par- te e non mor-

Notenbeispiel 4: L. Luzzaschi (1601, S. 34), Madrigal »Non sà che sia dolore« für 3 Soprane und vermutlich Cembalo, T. 1–6

Erst die zunehmende Verbreitung der Monodie um 1600 in Italien verlieh der Generalbasspraxis einen enormen Auftrieb. Agostino Agazzari nennt in seinem Generalbasstraktat *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti* (Siena 1607), dem ältesten überhaupt, drei verschiedene Gründe, denen das Spiel nach bezifferten Bässen seine Einführung verdankt:<sup>4</sup>

»1. Wegen der jetzigen gewohnheit vnd styli im singen/ do man Componiret vnd singet/ gleichsam/ als wenn einer eine Oration daher recitirte.

2. Wegen der guten Bequemligkeit.

3. Wegen der grossen Menge/ Varietet vnd Vielheit der operum vnd partium/ so zur Music von nöthen seyn.«

Die erste Ursache bezieht sich eindeutig auf die Entwicklung des

oratorischen Stils im Rahmen der Monodie, die beiden anderen Gründe aber lassen keinen Zweifel daran, dass die zunehmende Ausweitung von Drucken geistlicher und weltlicher Vokalmusik gerade in Italien den Organisten kaum noch eine andere Wahl gestattete, als von der individuellen Anfertigung handschriftlicher Absetzungen abzusehen und direkt nach den gedruckten Stimmen für den Instrumentalbass zu spielen. D. h. die Generalbasspraxis setzte sich nicht allein aus künstlerischen Motiven durch, sondern hatte eindeutig auch ökonomische Hintergründe.

Es gibt jedoch noch andere sozialhistorische Aspekte, die dazu beigetragen haben werden, von der früheren Absetzung für Akkordinstrumente auf bezifferte Bässe für alle Continuospieler zusammen überzugehen. Zum einen ist dies die Tatsache, dass jede Absetzung nur auf jenem spezifischen Instrument auszuführen ist, für das sie angefertigt wurde. Eine Absetzung für Laute oder Harfe hatte stets anders auszufallen als eine solche für Tasteninstrumente, und bei letzteren mag durchaus auch ein Unterschied zwischen Saitenclavieren und Orgeln bestanden haben, zumal wenn diese mit Pedal gegriffen wurden. Aus einer bezifferten Bassstimme konnten hingegen sämtliche Instrumente spielen – auch Bassinstrumente. Dies mag für die am Ende des 16. Jahrhunderts aufkommenden großen Continuoebesetzungen einen wesentlichen Aspekt dargestellt haben. Belege dafür, dass in früheren Jahrzehnten Absetzungen für unterschiedliche Instrumente oder Instrumentengattungen gleichzeitig erklangen, gibt es indessen nicht.

Andererseits vereinfachten die handschriftliche Ausfertigung oder der Druck einer einzigen bezifferten Bassstimme die Herstellung des Aufführungsmaterials beträchtlich, so dass für verschiedene Instrumente nicht mehr gesonderte Stimmen bereitgestellt werden mussten, – eine im Zuge der Ausbreitung von Ensemblemusik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts enorme arbeitsökonomische Erleichterung.

Und drittens ist auch ein sozial-musikalischer Gesichtspunkt nicht zu ignorieren, nämlich die räumliche und klangliche Vereinheitlichung der Begleitgruppe, so dass sämtliche Continuoinstrumente aus einer

einzigsten Partie spielten und nahe beieinander waren. Damit wurde für die zunehmende Verbreitung der Homophonie eine wesentliche Bedingung geschaffen, indem nicht mehr der strenge Kontrapunkt, sondern eine Rhythmusgruppe den Kern und das Zentrum einer Aufführung bildete. Ohne diese Voraussetzung wäre die Entwicklung von Solomotette und -madrigal sowie die Entstehung von Oper, Kantate, Solosonate, Triosonate und Instrumentalkonzert im 17. Jahrhundert gar nicht denkbar gewesen, weshalb Hugo Riemann in seinem *Handbuch der Musikgeschichte* (1912) zurecht vom »Generalbaßzeitalter« sprechen konnte.<sup>5</sup>

Folglich werden es zu einem wesentlichen Teil rein praktische Gründe gewesen sein, die dem schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bekannten Generalbassspiel erst kurz vor 1600 seinen eigentlichen Aufschwung verliehen. Und aus diesen Umständen erwuchs die dominante musikalische Stellung, die der Generalbass noch bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein behielt, obgleich es – etwa bei Antonio Vivaldi oder Johann Sebastian Bach<sup>6</sup> – schon frühzeitig Versuche gegeben hatte, ihn gänzlich abzuschaffen. Viele Aspekte in Generalbassaussetzungen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts lassen sich hingegen nur aufgrund der historischen Entwicklung der Generalbasspraxis aus Absetzungen begreifen. Hierzu gehören Besetzung, Schlüsselwechsel, Stimmzahl, Satzart und Lage, das Mitspielen von Fugeneinsätzen, Dynamik und Ornamentik. Daher vermag es auch nicht zu erstaunen, dass Absetzungen noch bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts parallel zur Continuopraxis in Gebrauch blieben.

### *Anmerkungen*

- 1 G. Diruta, *Il Transilvano Dialogo Sopra Il Vero Modo Di Sonar Organi*, Venedig 1593; Faks. zusammen mit dem zweiten Band von 1609 (Bibliotheca Organologica 44), hrsg. von E.J. Soehnlein und M.C. Bradshaw, Buren 1983, S. 7. Deutsche Übersetzung nach C. Krebs, *Girolamo Diruta's Transilvano. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgel- und Klavierspiels im 16. Jahrhundert*, in: Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft 8 (1892), S. 307–388 (S. 347).

- 2 *Spartidura delli motetti a otto voci [...] per cantar con ogni stromento* (Venedig 1594) von Giovanni Croce. Vgl. O. Kinkeldey (1910), S. 196.
- 3 D. Ortiz (1553).
- 4 Deutsche Übersetzung von M. Praetorius (1619), S. 149.
- 5 H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. 2, Leipzig 1912, S. VI.
- 6 S. Rampe, *Antonio Vivaldi und seine Zeit* (Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 2010, S. 90. S. Rampe, *Saitenclaviere*, in: *Bachs Orchester- und Kammermusik. Das Handbuch* (Das Bach-Handbuch 5/1–2), hrsg. von dems., Laaber 2013, Bd. 1, S. 325–345 (S. 336ff.). Ders., *Sonaten für obligates Cembalo und Violine BWV 1014–1019a, 1022 und 1025*, in: ebenda, Bd. 2, S. 90–121 (S. 93–97).