

## Über das Ende der Generalbaßpraxis

Von Rudolf Stephan (Göttingen)

In seiner „Aufführungspraxis“ (1931) schreibt Robert Haas S. 199:

Bei der Neubelebung der Bachschen Chormusik im 19. Jahrhundert war die Erinnerung an den Generalbaß dem Bewußtsein der Musiker bereits so völlig geschwunden, daß man jahrzehntelang den bloßen Baß ohne jede harmonische Ausfüllung spielte, bis erst mit dem Erscheinen der Gesamtausgabe die Sache geklärt wurde.

Hier gehen drei Fragen zusammen: 1. Wie wurden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die großen Werke Bachs aufgeführt? 2. Wie war das Verhältnis zur Generalbaßtheorie? 3. Wie war das zur Generalbaßpraxis? Für die erste Frage, die Haas völlig zutreffend beantwortet, haben wir u. a. auch das Zeugnis von Robert Franz. Er schrieb (Ges. Schr. hrsg. von Bethge, 1910, S. 46):

Neigung, vielleicht auch natürliche Anlage, zogen mich seit Jahren zu Bachs und Händels Musik. Mein bescheidener Wirkungskreis in Halle war diesen Bestrebungen nicht ganz ungünstig – sie wurden bald der Mittelpunkt der von mir geleiteten Singakademie. Damals, ich rede von den vierziger Jahren, mußte man sich zu behelfen suchen, wie es die Verhältnisse gerade mit sich brachten. Händels Oratorien beschränkten sich auf die von Mozart und Mosel bearbeiteten – Bachs Kantaten und Messen auf die von Marx besorgten Ausgaben. Wir führten die Sachen auf, wie sie die Vorlagen darboten, und nahmen naiv genug an, daß mit ihnen der Inhalt jener Kunstwerke völlig erschöpft sei. Zwar machte das Publikum zuweilen große Augen, wenn ihm in einer Bachschen Kantate ein seltsames Zwiegespräch zwischen Flöte und Kontrabaß vorgetragen wurde oder wenn gar der Continuo einen langen, grämlichen Monolog zum besten gab – dergleichen focht uns aber weiter nicht an und kam auf die Rechnung der guten, alten Zeit, die man hinnehmen zu müssen glaubte, wie sie eben war.

Franz berichtet dann weiter von der Erlösung, die die Bezifferung in der Gesamtausgabe bewirkte, und von der damals üblichen Praxis, radikale Striche vorzunehmen.

Ein Blick in die Erstausgabe der Matthäus-Passion (hrsg. von B. A. Marx, Berlin, 1830, Schlesinger) zeigt dann auch das gänzliche Fehlen der Bezifferung. Ein Bild der Praxis läßt sich aber wohl besser am Klavierauszug, der zugleich im gleichen Verlag erschien, ermitteln. Hier zeigt sich, daß in den Rezitativen eine Aussetzung des Basses stattfand, während bei den anderen Nummern keine Aussetzung des Continuo vorhanden ist. Inwiefern bei den Rezitativen die originale Bezifferung herangezogen wurde, wäre noch zu ermitteln. (Es ist allerdings wenig wahrscheinlich). Als Beispiel diene hier ein Ausschnitt aus einer frühen Ausgabe der *b*-moll-Messe, aus der Arie Nr. 5. Das Beispiel ist entnommen der „Sammlung von Oratorien im Klavier-Auszuge mit Text, in einzelnen Nummern und in Chorstimmen (auf Schreibpapier)“, Verlag Ed. Bote & G. Bock. Der Abdruck ist diplomatisch mit der einzigen Ausnahme, daß hier nur zwei Systeme verwendet sind.

## Beispiel 1:

1

etc.

a - do - ra - - muste, glo - ri - fi - ca - - - muste, glo

ri - fi - ca - muste, glo - ri - fi - ca - - -

- mus te, etc.

Wie es zur Weglassung der Generalbaßbezeichnung kam, ist recht leicht zu erklären: Man benutzte zur Herausgabe nur die Partitur des betreffenden Werkes, die bekanntlich keine oder doch nur sehr selten Bezeichnung aufwies. Diese war meist nur in der entsprechenden Instrumentalstimme eingetragen. Immerhin wäre auch aus den gelegentlichen Ziffern in den Partituren die Mitwirkung des Continuoinstrumentes in den nichtrezitativen Teilen zu ersehen gewesen. Man betrachte nur die zahlreichen bisher veröffentlichten Faksimilia, z. B. bei G. Schünemann, *Musikerhandschriften* (1936), 1, 3 und 5, J. S. Bach, *Documenta*, hrsg. von W. M. Luther (1950), S. 103. Wie es möglich war, daß so umfassend gebildete Musiker wie Zelter, Mendelssohn, Marx u. a. aus den Bachschen Manuskripten die richtige Aufführungspraxis nicht herauslesen konnten, zumal doch die Mozartschen und Moselschen Händelbearbeitungen dies nahe genug legten, bleibt rätselhaft.

Für die Generalbaßtheorie läßt sich die Haassche These ganz gewiß nicht aufrechterhalten. Alle Harmonielehren zwischen Gottfried Weber und

Moritz Hauptmann, ja sogar die Schriften von Hegel und Schopenhauer verraten eine gute Kenntnis des Generalbasses. Auch waren in dieser Zeit die Bücher von Kirnberger und seinen Zeitgenossen keineswegs so völlig vergessen, wie dies vielleicht den Anschein haben könnte. Ja, A. B. Marx schrieb in G. Schillings *Encyclopädie* . . . III, 1863, S. 185–187, über den Generalbaß, doch bedarf es dieses Zeugnisses gar nicht, behandelt er doch stets den Generalbaß in seinen theoretischen Schriften ziemlich ausführlich. Er wendet sich zwar, zumal in seiner Schrift *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit*, Leipzig 1841, die eine ziemlich törichte Erwiderung durch G. W. Fink, *Der neumusikalische Lehrjammer*, Leipzig 1842, erfuhr, heftig gegen die alte Harmonielehre, läßt jedoch an seiner Kenntnis und völligen Beherrschung des Generalbasses schon durch souveräne Kritik an Kirnberger keinen Zweifel. In der Tat macht nun diese Schrift von Marx den Eindruck, als ob sie der Generalbaßtheorie den Todesstoß versetzt hätte.

Eine ähnlich scharf ablehnende Haltung nahm Friedrich Schneider in Dessau, der Lehrer von Robert Franz, gegenüber der Generalbaßpraxis ein. Er schreibt am Ende seiner *Orgelschule* (= *Handbuch des Organisten*, II, Halberstadt 1830) S. 107 ff.:

#### Kapitel IV.

Von der Mitwirkung der Orgel bei Kirchenmusiken, der Liturgie, Intonationen, Responsorien usw.

Die §§ 31 und 32 behandeln die Orgel als Soloinstrument bzw. notieren nur die Möglichkeit der Mitwirkung.

#### § 33.

Insofern aber die Orgel nicht als Soloinstrument auftreten, sondern nur zur Verstärkung dienen soll, wird dem Organisten in der Regel nur eine Baßstimme mit sogenannter Bezifferung vorgelegt, diese bezifferte Stimme heißt:

Generalbaßstimme. Die über diesen Baßnoten befindlichen Zahlen nun deuten dem Organisten die Accorde an, welche er nächst dem Baß, den er auf dem Pedal oder auf dem Manual mit der linken Hand ausführen soll, mit der rechten Hand zu spielen hat. Daß diese Bezeichnung als unzuverlässig und dem Organisten, selbst dem tüchtigsten, das Unmögliche zugemuthet ist (wenn nämlich die Orgelbegleitung ihren vollen Zweck erfüllen soll), soll später entwickelt werden; vorher wird es aber doch nöthig sein, auf eine kurze Beschreibung dieser Generalbaßschrift einzugehen.

§ 34 bringt eine Erklärung der Ziffern, § 35 beanstandet die Ungenauigkeit der Angaben betreffs Höhenlage, § 36 bringt eine Darstellung des Reformversuchs von Schicht, der zwar als im Grunde sinnvoll anerkannt, aber als im Effekt zu kompliziert abgelehnt wird. Nach Schneiders Ansicht wäre es besser, dann gleich die Noten auszuschreiben.

#### § 37.

Das letztere Mittel würde also allem Übelstand und der unabwendbaren Unzuverlässigkeit eines solchen Spiels aus so unvollkommener Zeichenschrift abhelfen. Man schriebe die Töne vollkommen aus, wie man sie zur Verstärkung an dem oder jenem Orte wünscht; denn so wie bisher sucht der geschickte vorsichtige Organist wenigstens nichts zu ver-

derben, indem er ganz schwache Register zieht, — folglich wirkt die Orgel nicht — der Ungeschickte, Unvorsichtige registriert stärker, und auf einmal schreit die Orgel auf einer Stelle, vielleicht gar in einer ganz andern höhern Region, als die Komposition sich eben bewegt, vor, und der Effekt ist verdorben; da im Gegentheil bei genauer Angabe und bei bloßer Benutzung der Orgel zur Massenverstärkung die Wirkung groß sein kann.

Schneider gibt hier ein anschauliches Bild von der damaligen Generalbaßpraxis. Immerhin können wir aber feststellen, daß sie noch existierte (§ 33), wenn auch in bedauerlicher Weise. Die Gründe, die zu einer ständigen Leistungsminderung im Organistenberuf geführt haben, sind allgemein bekannt. Generalbaßspiel, Improvisation waren wahrscheinlich auch im 18. Jahrhundert den bedeutenderen Musikern vorbehalten, aber jetzt, da kaum ein hervorragender Musiker Organist war,

macht sich hier krassester Dilettantismus Platz, der bald zum Verbot jeglichen freien Orgelspiels im Gottesdienst führt. So zitiert eine späte Orgelschule (Davin, Theoret.-prakt. Orgelschule, 1861), die sich gegen das freie auswendige Präludieren wendet, zwei Erlasse von obersten Behörden: 1. Ausschreiben des Großh. Ministeriums des Innern in Baden vom 20. Juni 1836: „Ist den Organisten zur besonderen Pflicht gemacht, . . . nur allein die im Anfang des Choralbuchs vorgeschriebenen Vor- und Nachspiele zu spielen.“ Ausnahmsweise ist nur „solchen ausgezeichneten Organisten, welche bereits diese Tonstücke innehaben, auf ihr besonderes Ansuchen und auf zuverlässige Nachweisung ihrer vorzüglichen Befähigung, oder auf eine deshalb anzuordnende Prüfung gestattet, sich auch noch anderer im reinen Kirchenstil komponierter anerkannt trefflicher Orgelstücke . . . zu bedienen“. 2. Erlaß vom bayerischen Oberkonsistorium, 4. Nov. (1859?): „Vor-, Zwischen- und Nachspiele dürfen von keinem Organisten . . . extemporiert werden.“ (Michael Schneider, Die Orgelspieltechnik des frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland, 1941, S. 19.)

Dennoch haben manche Komponisten, trotz der Reformversuche der Zeit — was die Generalbaßtheorie betrifft, so wäre vor allem noch G. Weber zu nennen (vgl. Riemann, Gesch. d. Musiktheorie, 2. A. 1920, S. 509 ff.) — noch die Generalbaßschrift verwandt. Freilich sind es nach Mozarts Requiem, das noch Bezifferung aufweist, nur noch Einzelfälle, so Franz Schubert in einigen kleineren Kirchenwerken zwischen 1814 und 1816 und im *Tantum ergo op. 45* (1822), (GA. Ser. XIV), sowie der *Messe in C-dur*. Das späteste Beispiel ist das *Requiem* von 1849 (GA. XV, 1931) von Anton Bruckner. Bemerkenswert ist hier, daß Bruckner nicht nur in den Tutti-passagen die Orgel mitwirken läßt, sondern sich tatsächlich noch Spuren der alten Selbständigkeit zeigen, andererseits aber auch die Tonhöhe genau fixiert wird. Hier ein charakteristisches Beispiel: Takt 168 der *Sequenz* zeigt Selbständigkeit des Continuo, in Takt 169—170 (Tutti) ist die Tonhöhe ziemlich gleichgültig, Takt 172 ff. ist die Tonhöhe festgelegt, da die Orgel den zweistimmigen Satz der beiden Frauenstimmen und Violinen mitspielen soll. (Beispiel 2, s. S. 84.)

Eine Stelle relativer Selbständigkeit ist auch der Beginn des *Fugatos* aus dem gleichen Satz. (Beispiel 3, s. S. 84.)

Dieses Werk, die erste bemerkenswerte Komposition Bruckners, entstammt noch seiner Organistenzeit in Sankt Florian. So wenig es zweifelhaft ist,

Beispiel 2:

Violino I  
Violino II

Viola

Solo und Chor  
Chor und Baß

Violoncello  
Kontrabaß

Orgel

zus. *b*

(f)

sup - pli - can - ti par - ce De - us!

6 5 4 3 (f) (Pedal) 6 6

170

Viol. I

Viola *tacet*

Sopr. (P)

Soli

Alt

Qui Ma - ri - am ab - sol - vi - - sti

Qui Ma - ri - am ab - sol - vi - - sti

(P)

6 3b 6b 4 5 3 8 (Tasto) 4 3 - 4 6 b - 6 8 10 5b 8b 7 5 3

Beispiel 3:

Alt  
(Chor)  
mit Viol. 2

O - ro sup - - plex et

Vcl., Kb.  
Orgel

*p*

6 4 3 7 5# 3# 6

daß Bruckner nach einer Bezifferung durchaus zuverlässig spielen konnte — eben das, was Friedrich Schneider für unmöglich hielt —, so war dies doch gewiß eine Ausnahme. Dennoch ist dieses Requiem ein „provinzielles“ Werk, wenn es auch schon gewisse persönliche Züge aufweist. Bruckner ist dann in seiner späteren Kirchenmusik, den drei großen Messen, dem Tedeum und dem 150. Psalm ganz andere Wege, neudeutsche, gegangen, so daß für den alten Generalbaß kein Platz mehr war. In dem Augenblick, wo Bruckner sich anschickte, ein bedeutender Komponist zu werden, und dies geschah durch die Aufnahme der Musik Liszts und Wagners, war für ihn der Generalbaß nicht mehr verwendbar. Vielleicht hatte sich schon bei Schubert dreißig Jahre früher ein ähnlicher Prozeß abgespielt. W. Vetter bringt in plausibler Weise die Generalbaßbegleitung in der Messe mit der Schnelligkeit der Herstellung des Werks in Zusammenhang (Der Klassiker Schubert, 1953, Bd. 1, S. 205 f., ohne Erwähnung der anderen Werke). Aber selbst in der Epigonemusik der ersten Jahrhunderthälfte scheint der Generalbaß keine bedeutsame Rolle mehr gespielt zu haben. Wenigstens geht z. B. aus der Dissertation von F. W. Donat (Ch. H. Rinck, Heidelberg 1933, bes. S. 104) nichts Gegenteiliges hervor. Indessen bedürfte diese Frage noch eingehenderer Untersuchungen.

Leider steht im Augenblick wenig Kirchenmusik dieser Zeit zur Verfügung, und so kann nicht endgültig entschieden werden, ob es sich bei Bruckner tatsächlich um einen singulären Fall handelt. Einzig sei hier festgestellt, daß weder Mendelssohn (in seinen beiden Oratorien und anderen Werken), noch Schumann (Requiem, Messe), Cherubini (Requiem f. gem. Chor), noch selbstverständlich Friedrich Schneider (Weltgericht) Generalbaßbezifferung irgendwie verwenden.

Wir müssen hier daran erinnern, daß im 18. Jahrhundert nicht nur Klavier- und Zupfinstrumente zum Generalbaß herangezogen wurden, sondern auch das Violoncello (vgl. R. Haas, a. a. O., S. 254 ff., und Arnold Schering, Bachs Leipziger Kirchenmusik, 1936, S. 106 ff. und 196 ff.). Auch davon hat sich noch etwas ins 19. Jahrhundert hinübergerettet. So entsprechen die Anweisungen in J. J. F. Dotzauers *Violoncelloschule op. 165*, Mainz o. J., nach MGG III, 705: 1832 — sie wurde vielfach nachgedruckt — noch genau denen der *Méthode du Conservatoire*, die auch schon wieder auf ältere Vorlagen zurückgeht (vgl. Schering a. a. O., S. 109). So sagt der Übersetzer der Dotzauerschen Schule, der selbst ein Schüler Dotzauers war, daß die Schule die Technik B. Rombergs vermittele. Auch sagt er, daß sie auf älteren Werken, nämlich Rousseau (Dictionnaire), Duport und der „Méthode“ basiere. So wurde dem ganzen 19. Jahrhundert — das doch weithin die Dotzauersche Schule gebrauchte — Kenntnis des Generalbaßspiels auf dem Violoncello vermittelt. In G. Meyerbeers Oper *Les Huguenots* finden wir eine bezifferte Kontrabaßstimme. Ich teile hier einige Takte mit (S. 86).

Eine besonders instruktive Stelle ist III/18: Das das Rezitativ begleitende Streichorchester bricht ab, und einzig ein Solokontrabaß und ein Solocello bleiben übrig. Dieses ist ausschließlich mit der Ausführung der Akkorde

## Beispiel 4:

I/3

Marcel

Sir Ra-oul Ciel! à ta-ble a-vec eux? a mon maître

Vcl.

Kb.

I/4

Vcl.

Kb.

später 6b

II/11

Vcl.

Kb.

III/18

Vcl.

Kb.

später 6 6 5 5

III 19  
Recit.

Marcel

Ciel! C'est lui et Ju-das

Vcl.

Kb.

beauftragt, während nicht mehr zu ermitteln ist, was eigentlich die Bezifferung soll. Auf jeden Fall kommt diese Art des Generalbasses in dieser Oper nur im Zusammenhang mit der Figur Marcells vor, und es kann kaum einem Zweifel unterliegen, daß hier eine tonpoetische Absicht vorliegt, die sich dieser alten Technik bedient. In anderen Opern der Zeit (Spontini, Weber, Spohr, Marschner, Boieldieu) konnte nichts Ähnliches gefunden werden. Daß gerade Marcel in Meyerbeers Oper auf so merkwürdige Weise begleitet wird, hat seinen Grund in der Schwierigkeit, eine tiefe Männerstimme charakteristisch und doch nicht aufdringlich zu begleiten. Fraglos hat diese Meyerbeer-Stelle Wagner beeindruckt, denn bei ihm finden wir (noch?) im *Rheingold* ein ähnliches kompositorisches Verfahren, ohne daß freilich noch von richtigem Generalbaß gesprochen werden könnte. Die Begleitung einiger Wotan-Rezitative in der zweiten Szene zeigt ein Akkordspiel der (reduzierten) tiefen Streicher, Bratschen und Celli, freilich ohne jede Bezifferung. Die Stelle ist auskomponiert und die Generalbaßbezeichnung von mir hinzugefügt.

Beispiel 5:

2. Scene

Wotan  
Seid ihr bei Sinn? Was ich nicht be - sit - ze, soll ich euch

Va.  
Vcl.  
Kb.

Va. zu 6  
Vcl. geteilt zu 6  
Kb. nur 4 (6) (6b)

Scham - lo - sen schen-ken?

Kein Zweifel, daß wir es hier mit dem letzten Ausläufer der alten Generalbaßtradition zu tun haben. Wagner hat einfach die bei Meyerbeer schon überflüssige Bezifferung weggelassen. Er konnte — seines riesigen Orchesterapparates wegen — nicht mehr nur ein Solocello mit der Ausführung der Begleitakkorde beauftragen, sondern bedurfte eines größeren Ensembles,

das sich aber immer noch deutlich vom Tutti unterschied. Das folgende Beispiel aus derselben Szene zeigt dann schließlich auch die Aufhebung der quasi-solistischen Besetzung: Sie wird von allen Bratschen und Celli begleitet. Ich lasse sie hier weg und gebe nur die Hauptstimmen und die virtuell vorhandene Bezifferung.

Beispiel 6:

2. Scene

Wotan

Für euch müht' ich mich um den Al-ben? Für euch fing ich den

Kb.

Feind? Un-verschämt und ü-ber-be-gehr-lich macht euch Dumme mein Dank.

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

In der *Walküre*, besonders in I/1 und II/1 lassen sich noch ähnliche Stellen finden, doch entfernt sich hier Wagner schon weit von seinem Vorbild und erreicht bereits fast seinen „Normalstil“.