

# Generalbaßpraxis in der Bach-Nachfolge

## Eine wenig bekannte Berliner Handschrift mit Generalbaß-Aussetzungen

Von Jörg-Andreas Bötticher (Basel)

In der Staatsbibliothek zu Berlin verbirgt sich hinter einem Manuskript mit dem eher harmlos anmutenden Titel „*Regeln des Generalbaßes von dem Herrn Musico Heering*“<sup>1</sup> eine bis jetzt kaum beachtete Sammlung von Generalbaßregeln, nämlich ausgesetzten Kadenzen in einer didaktischen Ordnung sowie 400 Seiten ausgesetzten Generalbässen. Durchforscht man die Sekundärliteratur, so findet man diese Quelle nur bei Peter Williams erwähnt. Er bewertet den Inhalt als „... Important 4-part realizations of Corelli's Op. I trio sonatas“<sup>2</sup>. Allein diese Angabe könnte schon genügen, das Interesse zu wecken, sind doch die erhaltenen Aussetzungen zu Kompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts nicht gerade häufig. Doch scheint bis heute niemand diese Quelle hinsichtlich der Generalbaßpraxis wirklich durchgearbeitet zu haben<sup>3</sup>. Das ist um so erstaunlicher, wenn man sich deren Inhalt vor Augen führt: Triosonaten von Johann Gottlieb Graun, Carl Philipp Emanuel Bach, von Arcangelo Corelli op. I bis IV; Ouvertüren von Händel und anderen; an Werken von Johann Sebastian Bach die Johannes-Passion, die h-Moll-Ouvertüre sowie Triosonate und Kanon aus dem Musikalischen Opfer; das Stabat Mater von Pergolesi und einige kleinere Werke. Fast alle diese Stücke sind – zum Teil in mehreren Fassungen – durchgehend vierstimmig ausgesetzt und nahezu vollständig erhalten. Ziel dieses Aufsatzes ist neben einer kurzen Darstellung der Quelle hauptsächlich die Analyse und kritische Würdigung der Aussetzungen zu Werken Johann Sebastian Bachs<sup>4</sup>. Darüber hinaus soll die Stellung dieser Berliner Sammlung im Kontext anderer Quellen zur deutschen Generalbaßpraxis im 18. Jahrhundert skizziert werden.

### 1. Beschreibung der Quelle

Es handelt sich um einen braungesprenkelten Folioband (kartoniert) im Format fol. 4° (34,5 × 20,5 cm). Auf der Innenseite des Deckels befindet sich ein quadratisches Etikett mit dem Aufdruck:

„Bibliotheca Regia Berolinensis | Auspiciis | Friedrich Wilhelmi IV | Regis Augustissimi |  
Dono Viri Excellentissimi | C. O. F. Comitiss de Voss Buch | 11. 6. 1851.“

<sup>1</sup> SBB, *Mus. ms. theor.* 348.

<sup>2</sup> *Figured Bass Accompaniment*, Edinburgh 1970, Vol. I, S. 110, sowie *Basso Continuo on the Organ*, in: *Music & Letters* 50, 1969, S. 241.

<sup>3</sup> Das schließe ich aus eigenen Nachforschungen und einer freundlichen Mitteilung der SBB. Auch Williams scheint die Hs. zumindest nicht ganz eingesehen zu haben, sonst hätte er sicher mehr darüber veröffentlicht. Die Existenz der Quelle erwähnte Werner Neumann 1959 in einer Fußnote (NBA I/21 Krit. Bericht, S. 56).

<sup>4</sup> Eine umfassendere Untersuchung habe ich anlässlich eines Vortrages für das Generalbaß-Symposium der Schola Cantorum Basiliensis (März 1993) vorgenommen (Veröffentlichung vorgesehen für *Basler Jahrbuch zur historischen Musikpraxis* 18, 1994).

Daraus geht hervor, daß das Manuskript in dieser gebundenen Form 1851 in den Besitz der damaligen königlichen Bibliothek zu Berlin kam.

Die Titelseite lautet: „*Regeln des General- | Basses von dem Herrn Musico | Heering.*“ Darunter findet sich der rote Besitzstempel „*Ex Biblioth. Regiae Berolinensi.*“ Unten rechts steht der Possessoren-Vermerk in der gleichen Schrift wie der Titel: „*Otto von Voß. | 1771.*“

Es folgen 214 Blätter mit unterschiedlicher Paginierung beziehungsweise Folierung, welche in verschiedenen Lagen und eventuell zu verschiedenen Zeiten zusammengebunden wurden. Das Papier ist relativ hell mit einzelnen Stockflecken. Nur die Titelseite, wie auch die ersten Seiten der einzelnen Papierlagen sind etwas stärker gebräunt. Wahrscheinlich lagen sie vor dem Einbinden einige Zeit als die jeweils obersten Seiten offen und sind deshalb schneller nachgedunkelt. Die einzelnen Papierlagen sind nicht gleich groß, aber vom selben Material<sup>5</sup>. Die Ränder sind leicht ausgefranst beziehungsweise ganz wenig umgeknickt. Alle Seiten sind mit 12 bis 16 Systemen durchgehend rastriert, die Ränder mit senkrechten Bleistiftstrichen bestimmt (mit Ausnahme von zwei nicht rastrierten Leerblättern). Anhand der unterschiedlichen Papierlagen, der teilweise originalen Paginierung (1–59, im jetzigen Zustand auseinandergenommen), wie auch an der manchmal falschen Satzreihenfolge kann man erkennen, daß die einzelnen Stücke erst nachträglich zusammengebunden worden sind und in diesem gebundenen Zustand vielleicht nicht oder kaum mehr in der Praxis gebraucht wurden. Gelegentlich ist – wegen der Bindung – der Notentext im Falz kaum mehr lesbar.

Das Schriftbild ist in der ganzen Quelle ziemlich einheitlich. Wenn auch teilweise unterschiedliche Federdicken verwendet oder Schlüssel in anderen Formen gesetzt wurden, so ist auf Grund der Akkolade, der Noten- und Pausenform und vor allem auf Grund der zahlreich erhaltenen Textbeischriften (im gleichen Schriftzug) ein Hauptschreiber (A) zu vermuten. Der Notentext enthält viele Korrekturen. Ob diese von anderer Hand stammen, läßt sich nicht eindeutig ausmachen. Hypothetisch setze ich dafür einen Schreiber B. Gegen Ende der Quelle wird die Notenschrift sehr flüchtig und dünn. Daß sich dabei auch der Stil der Aussetzungen ändert, könnte ein Indiz für einen weiteren Schreiber (C) sein<sup>6</sup>.

Ein Vergleich zeigt, daß der Schreiber der Titelseite und der Schreiber A identisch sein müssen. Der autographe Possessorenvermerk auf der Titelseite gibt uns damit auch den Schlüssel zur Identifizierung des Hauptschreibers der Quelle *Mus. ms. theor 348*: Es ist dies Otto Carl Friedrich von Voß (1755–1823) und nicht Heering<sup>7</sup>. Mit dem Vermerk auf dem Titelblatt

<sup>5</sup> Hauptwasserzeichen Buchstaben FR (Friedericus Rex) sowie Gekreuzte Schwerter (freundliche Mitteilung von Matthias Wendt, Düsseldorf).

<sup>6</sup> Die Akkordlage ist gegen Ende der Quelle höher als am Anfang. Es werden viele weite Lagen verwendet, die oft nur mit beiden Händen realisiert werden können. Die Tenorstimme wird zuweilen sogar direkt in das Baßsystem geschrieben und deutet damit auf ein „geteiltes Akkompagnement“ (vgl. Fußnote 38).

<sup>7</sup> Das schließe ich aus dem Vergleich mit gesicherten Proben der Hs. von S. Hering wie SBB *St 2* und *St 80* sowie *6 an P 291*. Für viele Hinweise zur Schreiberidentifizierung danke ich Herrn Yoshitake Kobayashi.

(„1771“) liegt auch ein erster Anhaltspunkt zur Datierung vor. Es ist sehr wahrscheinlich, daß damit der Anfangszeitpunkt der Entstehung des Manuskripts bestimmt ist. Eine weitere grobe Eingrenzung der frühesten Abfassungszeit kann auf Grund der in der Quelle enthaltenen Kompositionen vorgenommen werden: wir finden Werke aus dem Zeitraum 1681 (Corelli, op. I) bis um 1760 (Johann Gottlieb Graun<sup>8</sup>, Carl Philipp Emanuel Bach, Triosonaten, Johann Sebastian Bach, Musikalisches Opfer, gedruckt 1747).

Der Schreiber Otto Carl Friedrich von Voß ist in der Bach-Forschung kein Unbekannter, legte er doch – wohlgerne als nichtprofessioneller Musiker – eine umfangreiche und bedeutende Musikaliensammlung an, die neben vielen anderen Werken des 16. bis 18. Jahrhunderts vor allem auch Abschriften von mehreren Kirchenwerken Johann Sebastian Bachs umfaßte<sup>9</sup>. Die „Regeln des Generalbasses“, die er im Alter von 16 Jahren begann, sind das erste Dokument dieser Kollektion. Sie wurde 1851 der Königlichen Bibliothek zu Berlin als Schenkung überlassen. Im Katalog der Schenkung<sup>10</sup> ist unsere Quelle auf S. 149 unter „Miscellanea“ verzeichnet:

„1. Ein Convoluth, enthaltend Regeln des Generalbasses vom Herrn Musico Häring“ (wohl ursprünglich „Hering“, verbessert zu „Häring“).

1901 schreibt Robert Eitner im fünften Band seines Quellenlexikons unter „Heering, Musicus“:

„Regeln des Generalbasses von dem Herrn Musico Heering (Otto von Voss 1771, der einstige Besitzer des Ms., jetzt in B. B. Ms theor. fol. 26). Enthält allerhand Tonsätze von Bach, Graun und Ungenannten. Letztere sind wohl von dem Herrn Heering.“<sup>11</sup>

Die bei der Umwandlung der Königlichen Bibliothek zur Preußischen Staatsbibliothek (1918) angelegte Karteikarte verzeichnet die Quelle unter einer neuen Signatur<sup>12</sup> mit der Anmerkung:

„Darin u. a. ausgesetzte Generalbässe zu Trios von Jo. Gottl. Graun, C. Ph. E. Bach und zu den Sonate a 3 op. 1, 2, 4, 3 von Arcangelo Corelli. Ms: Otto v. Voss 1771. Hs.: a. d. 2. Hälfte des 18. Jh. 214 Bl. 4 (34,5 × 20,5 cm).“

Es ist erstaunlich, daß offensichtlich bis dahin noch niemand die übrigen Kompositionsvorlagen zu den ausgesetzten Generalbässen bemerkt beziehungsweise erkannt hatte.

<sup>8</sup> Zur Datierung der Triosonaten Grauns siehe M. Wendt, *Die Trios der Brüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun*, Dissertation, Bonn 1983, S. 131 ff.

<sup>9</sup> Über *Die Musikaliensammlung der Familie von Voß* bereitet Bettina Faulstich (Göttingen) eine Dissertation vor. Ich verdanke der Verfasserin einige mündliche Hinweise zum Gegenstand des vorliegenden Aufsatzes (im folgenden zitiert als Diss. Faulstich).

<sup>10</sup> SBB, *Mus. ms. theor.* K 21.

<sup>11</sup> R. Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, Bd. 5, Leipzig 1901, S. 83.

<sup>12</sup> *Mus. ms. theor.* 348.

## 2. Biographisches

Um Zweck und Wert der Quelle näher einschätzen zu können, bedarf es einiger biographischer Untersuchungen zu Heering und Voß.

Der Name Heering (oder Hering, Häring) taucht im Berliner Musikleben des 18. Jahrhunderts mehrfach auf. Im Umfeld C. P. E. Bachs wird, allerdings ohne Nennung des Vornamens, häufig von einem „Musicus Hering“ oder „Herrn Musikus Hering, dem ältern in Berlin“ gesprochen<sup>13</sup>. Er war offensichtlich Musiker und Musikalienhändler und vertrieb C. P. E. Bachs Werke nach dessen Weggang nach Hamburg (1768)<sup>14</sup>. Das dafür in Frage kommende Glied der Familie Hering ist Johann Friedrich Hering. So findet sich in der Ankündigung des Nachlaßverzeichnisses von C. P. E. Bach (Hamburg 1790) die Nachricht „In Berlin nimmt der Musikus, Johann Friedrich Hering, ... Pränumeration an.“<sup>15</sup> In der Bach-Forschung spricht man andererseits seit den 1950er Jahren von einem Kopisten „Hering 1748“<sup>16</sup>, einem teilweise (fälschlich) als „Präfekt Philipp Emanuels“ bezeichneten „Hering“ (1760)<sup>17</sup> und auch von einem „S. Hering.“<sup>18</sup>. Dieser S. Hering ist als Schreiber von mehreren Stimmen und Partituren von Werken Johann Sebastian Bachs, von zwei Konzerten C. P. E. Bachs (Wq 34 und 35) sowie als Possessor bekannt<sup>19</sup>. Leider steht uns im Fall Hering nur wenig biographisches Material zur Verfügung; neuere Untersuchungen ergeben jedoch, daß die Person S. Hering („S.“ vielleicht als Senior zu deuten) und Johann Friedrich Hering („der ältere“) identisch sind<sup>20</sup>. So ziehen sich um die Person Heering (ich behalte im folgenden diese Schreibweise bei) – durch die Schreibertätigkeit, den Vertrieb, das Tradieren und nicht zuletzt auch die Benutzung von Musikalien – mehrere Überlieferungskreise. Durch den Kontakt zu C. P. E. Bach und seinem Umfeld hatte Heering unter anderem Zugang zu Werken Johann Sebastian Bachs, die Carl Philipp Emanuel von seinem Vater geerbt oder in Abschriften mitgebracht hatte<sup>21</sup>. Auch der Kontakt zu anderen Musikern ist nachweisbar.

<sup>13</sup> Vgl. E. Suchalla, *Briefe von Carl Philipp Emanuel Bach an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und Johann Nikolaus Forkel*, Tutzing 1985, S. 305, 542 u. ö.; H. G. Ottenberg, *Carl Philipp Emanuel Bach*, 2. Aufl., Leipzig 1987, S. 154, 195; R. W. Wade, *The Keyboard Concertos of C. P. E. Bach*, Ann Arbor (Mich.) 1981, S. 20, 40, 319, 326.

<sup>14</sup> Vgl. dazu eine Notiz in der *Berlinischen Musikalischen Zeitung*. *Acht und Vierzigstes Stück. Den 14ten Dezember 1793*, S. 189f., von „... Hrn. Hering dem ältern, einem musikal. Veteranen Berlins und gar sorgsamem, eifrigen Sammler und ausschließlichen Verehrer Bachischer Produkte“ (Dok III, S. 531). Als Organist bezeichnet wird Hering in *Mus. ms. theor. K. 21* (vgl. NBA VII/1 Krit. Bericht, S. 37). Vgl. außerdem BJ 1992, S. 135 (H.-J. Schulze).

<sup>15</sup> Dok III, Nr. 946.

<sup>16</sup> Identifiziert durch Unterschrift mit Datum in der Hs. SBB *Mus. ms. 30 240*.

<sup>17</sup> Faksimile seiner Hs. in NBA VII/3, S. VIII.

<sup>18</sup> Faksimile seiner Hs. in NBA I/11.2, S. XI.

<sup>19</sup> TBSt 1, S. 22; TBSt 2/3, S. 135, 144; R. W. Wade, a. a. O. (vgl. Fußnote 13), S. 319.

<sup>20</sup> Siehe Diss. Faulstich, wo näher auf die Biographie Heerings eingegangen wird.

<sup>21</sup> Vgl. Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 128 ff. (Überlieferung in Berlin). Heering wird hier allerdings nicht erwähnt.

Freundschaftliche Beziehungen bestanden aber auch zu Adelsfamilien wie der Familie von Voß, welche später viele Musikalien aus dem Heering'schen Nachlaß erwarb<sup>22</sup>.

Die ganze Anlage der Quelle *Mus. ms. theor. 348*, der pädagogische Aufbau der ersten 28 Seiten mit Übungen, die erhaltenen Aussetzungen, sowie die vielen Korrekturen deuten darauf hin, daß der Grundstock dieses Manuskripts im Rahmen des Unterrichts beziehungsweise als Hausaufgabe entstanden sein könnte. Eine nähere Schriftbeobachtung zeigt, daß zumindest auf einigen Seiten der Generalbaßregeln (S. 1–28 in der Originalpaginierung) zunächst der Baß vorgeschrieben und danach entsprechend ausgesetzt wurde. Deutlich sichtbar ist dies auf S. 2 (fol. 2r); in den letzten zwei Zeilen ist nur der Baß notiert, die Aussetzung fehlt<sup>23</sup>. Zusammen mit Yoshitake Kobayashi vorgenommene Schriftuntersuchungen zeigen hauptsächlich auf den ersten Seiten des Manuskripts einige Passagen in der Hand S. Herings. Im weiteren verliert sich das Heringtypische; der Hauptschreiber imitiert jedoch deutlich die Schrift seines Lehrers.

Wer selbst Generalbaßunterricht oder Harmonielehre erteilt, kann sich einen solchen Arbeitsprozeß leicht vorstellen: der Lehrer schreibt einige Beispiele vor und läßt den Schüler die restlichen Bässe selbst aussetzen. Vielleicht hilft er an einigen Stellen nach, setzt in einer komplizierteren Tonart wieder ein paar Kadenz vollstän dig aus; im übrigen läßt er den Schüler spielen beziehungsweise schreiben und greift, wenn nötig, unterstützend oder korrigierend ein.

Obwohl mir bis jetzt keine anderen Dokumente zur Bestätigung vorliegen, halte ich es für sehr wahrscheinlich, daß Otto von Voß bei dem Musicus (Johann Friedrich) Heering Generalbaßunterricht genommen hatte und in dieser Situation ein Großteil des Manuskripts entstanden ist<sup>24</sup>.

Otto Carl (Karl) Friedrich von Voß wurde am 8. Juni 1755 als Sohn des Friedrich Christoph Hieronymus von Voß in Berlin geboren. Er verbrachte seine Jugendzeit in Berlin und studierte ab 1773 in Frankfurt (Oder) und später in Göttingen Jura.

„Der Sohn ... spielte im preußischen Staatsdienst lange Jahre eine führende Rolle, u. a. als Oberpräsident und Staatsminister, der mit seinen sozialen Reformen dem Freiherrn vom Stein vorarbeitete, schließlich aber abgedrängt wurde und fortan zurückgezogen auf seinen Gütern seinen Neigungen lebte, unter denen die Musik einen hervorragenden Platz einnahm.“<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Vgl. eine entsprechende Notiz im Katalog der Sammlung Voß-Buch (SBB *Mus. ms. theor. K. 21*, nach Nr. 510 der Partituren); einige Erläuterungen hierzu in NBA I/21 Krit. Bericht, S. 54–59 (W. Neumann, 1959).

<sup>23</sup> So auch auf S. 25 (fol. 13v), erste Zeile; die Baßlinie gehört nicht in die auf der vorhergehenden Seite angefangene Bezifferungskategorie (Non-Quart-Vorhalt anstatt Non-Sext), wurde deshalb vielleicht auch nicht ausgesetzt und durchgestrichen.

<sup>24</sup> Einen weiteren Hinweis dazu liefert auch eine hs. Eintragung auf S. 10 der Generalbaßregeln. Zwischen der ersten und zweiten Zeile steht von anderer Hand und sehr dünn und ungenau geschrieben: *Musicus Heering*.

<sup>25</sup> NBA I/21 Krit. Bericht, S. 54f.

Ihm stand neben der umfangreichen Musiksammlung auch ein „reichhaltiges Instrumentarium“ zur Verfügung, welches, wie Werner Neumann schreibt, wahrscheinlich auf eine reiche Musikpflege mit eigener Hauskapelle hindeutet<sup>26</sup>. Die Musikaliensammlung wurde nach seinem Tod am 30. Januar 1823 von seinen Söhnen weiterbetreut und kam 1851 in den Besitz der königlichen Bibliothek zu Berlin<sup>27</sup>. Daß Otto Carl Friedrich von Voß selbst musikalisch tätig war, kann durch zwei Zitate belegt werden. Zum einen lesen wir in der „Gedächtnispredigt“ von 1823:

„Der Minister spielte sehr fertig das Klavier, kunstgerecht die Orgel, größtentheils schwere Bachsche Sachen, und hatte Kenntniss vom Generalbaß.“<sup>28</sup>

Zum anderen heißt es im Neuen Nekrolog der Deutschen (1824):

„Seine einzige Erholung von den Geschäften des Tages suchte und fand er in abendlichen Stunden, in dem Genuß der Musik, die er sehr schätzte, und selbst, mit nicht geringer Fertigkeit, übte.“<sup>29</sup>

Es existieren in der Staatsbibliothek zu Berlin mehrere Kataloge seiner Musikalien-Sammlung, wovon hier nur die Signaturen genannt werden sollen: *Mus. ms. theor. Kat. 21, Kat. 26, Kat. 120, Kat. 120/1*<sup>30</sup>.

### 3. Die Generalbaßregeln (fol. 1–15)

Die Quelle umfaßt 214 Blatt, also 428 Seiten, davon nehmen die Generalbaßregeln nur gerade 28 Seiten ein<sup>31</sup>. Sie bilden jedoch die Basis für die folgenden knapp 400 Seiten Aussetzungen. Deshalb seien die wichtigsten Merkmale der Regeln hier kurz beschrieben.

- Die Beispiele sind progressiv geordnet: von einer leichten I-V-I-Kadenz in C-Dur bis zu erweiterten Kadenzbässen, Oktavharmonisierungen und Sequenzen mit Dissonanzhäufung.
- Vor jeder Beispielgruppe (Klasse) ist die zu übende Bezifferungsart notiert:

1. Nichts (Grundakkorde)

2. $\frac{6}{3} \frac{6}{6} \frac{6}{3} \frac{6}{4}$	5. $\frac{4}{8}$	8. $\frac{9}{5}$
$\frac{8}{8} \frac{3}{3} \frac{3}{3} \frac{3}{3}$	5	3
3. $\frac{6}{4}$	6. $\frac{4}{2}$	9. $\frac{9}{4}$
$\frac{8}{8}$	$\frac{6}{6}$	$\frac{4}{5}$
4. $\frac{6}{5}$	7. $\frac{7}{5} \frac{7}{3} \frac{7}{3}$	11. $\frac{9}{7}$
$\frac{3}{3}$	$\frac{3}{3} \frac{8}{8} \frac{3}{3}$	$\frac{7}{3}$

<sup>26</sup> Ebd., S. 55; vgl. das Instrumentenverzeichnis in *Mus. ms. theor. Kat. 21*, S. 3f.

<sup>27</sup> Vgl. auch ADB 40, S. 352ff.

<sup>28</sup> Zitiert nach U. Czubatynski, *Biographische Notizen zu Otto Carl Friedrich von Voß (1755–1823)*, BJ 1992, S. 119.

<sup>29</sup> *Neuer Nekrolog der Deutschen*, Jahrgang 1 (1823), Ilmenau 1824, S. 87.

<sup>30</sup> Siehe Diss. Faulstich.

<sup>31</sup> Die originale Paginierung läuft von 1 bis 59. Wir folgen jedoch der nachträglichen Bleistiftfoliierung, welche rechts bzw. links oben alle 5 Seiten angebracht ist.

- Fast alle Beispiele erscheinen in verschiedenen Lagen und (anfänglich) durch alle Tonarten.
- Die Aussetzung verläuft streng vierstimmig (oberes System für die rechte Hand dreistimmig, unteres System Baß).
- Die harmonische Bewegung verläuft meist in Vierteln, entsprechend sind die Aussetzungen rhythmisiert. Nur auf den letzten drei Seiten (26–28) ist eine Achtelbewegung in V-I-Kadenzen beziffert und ausgeschrieben.
- Die oberste Stimme (der Sopran) der Aussetzungen erstreckt sich von  $f^1$  (einmal auch  $c^1$ ) bis  $a^2$ . Das Mittel liegt um  $c^2$ .
- Die allgemeinen Stimmführungsregeln wie Gegenbewegung, Quint- und Oktavparallelen-Verbot, keine unnötigen Sprünge, eine schöne Oberstimmführung etc. können bei (fast) allen Beispielen beobachtet werden.
- Dissonanzen werden übergebunden.
- Es gibt keine Verzierungen, Baß-Oktav-Verdopplungen, Brechungen oder ähnliches.

Zur Veranschaulichung seien hier zwei Beispiele wiedergegeben, das erste aus der Beispielklasse 1, das zweite aus der Klasse 11:

Notenbeispiel 1: Heering fol. 1<sup>v</sup>

Notenbeispiel 2: Heering fol. 14<sup>v</sup>

Generalbaßbeispiele dieser einfachen Art, welche die Grundstufe repräsentieren, sind im deutschen Raum im 18. Jahrhundert keine Ausnahme. Die Lehrbücher, angefangen bei Niedt, über Heinichen, Mattheson und andere zeugen von dieser Praxis<sup>32</sup>. Gleichzeitig erinnert man sich auch an die Aussage C. P. E. Bachs über den Kompositionsunterricht seines Vaters (in einem Brief an

<sup>32</sup> Eine gute Übersicht zu den Quellen des Generalbaßspiels in Deutschland gibt E. Ulrich, *Studien zur deutschen Generalbaßpraxis in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Kassel 1932. Als wichtigste Traktate aus dem Berliner Raum in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind zu nennen: F. W. Marpurg, *Die Kunst das Clavier zu spielen, Zweyter Theil*, Berlin 1761; C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Zweyter Theil*, Berlin 1762; F. W. Marpurg, *Handbuch bei dem Generalbaß und der Composition*, 2. Aufl. Berlin 1762; J. P. Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses*, Berlin 1781.

Johann Nikolaus Forkel): „Den Anfang mussten seine Schüler mit der Erlernung des reinen 4stimmigen Generalbaßes machen“<sup>33</sup>.

Auch wenn C. P. E. Bach lehrt, „das Accompagnement kann ein- zwey- drey- vier- und mehrstimmig seyn“<sup>34</sup> und diese Aussage den Beginn einer neuen, besser gesagt der letzten Continuoepoche markiert, so bildet der vierstimmige Satz doch noch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts – und in den Harmonieübungen bis heute – die Basis zur Erlernung eines soliden Generalbaßspiels. Interessanter wird es gleichermaßen für Theorie und Praxis dort, wo diese „Regeln“ auf die Generalbässe von erhaltenen Kompositionen angewendet werden (fol. 16<sup>v</sup> bis 214<sup>v</sup>). Allein schon in bezug auf die Quantität dieser Aussetzungen kann die vorliegende Handschrift Einzigartigkeit beanspruchen, da bis jetzt – außer Antonio Tonellis Aussetzungen zu Corellis op. V und einigen kleineren Werken keine vergleichbaren Sammlungen von Continuo-Aussetzungen bekannt sind<sup>35</sup>.

#### 4. Beobachtungen zum Stil der ausgesetzten Stücke

Fast alle ausgesetzten Stücke tragen eine Überschrift, die sie als originales Stimmenmaterial zu erkennen gibt: „Trio No...“, „Basso“ oder „Cembalo“ sind die vorkommenden Bezeichnungen. Auf den ersten Blick erscheint es seltsam, eine so umfangreiche Sammlung von ausgeschriebenen Aussetzungen als Stimmenmaterial vorliegen zu haben. Vergewärtigen wir uns aber die relativ späte Abfassungszeit (nach 1771), den Autor (ein fähiger Dilettant) und den Stilwandel in der Musik (weg vom Generalbaß, hin zum ausgeschriebenen Klavierakkompagnement), so haben wir hier ein wertvolles Dokument dieser bis jetzt schwer faßbaren „Übergangszeit“<sup>36</sup>. Um so mehr stellt sich die Frage nach dem Stil der Aussetzungen.

Entsprechend den „Regeln“ verlaufen auch die Aussetzungen im allgemeinen als vierstimmiger Satz. Teilweise gibt es in der rechten Hand einige vierstimmige Akkorde, jedoch meist aus harmonischen Gründen (mehrere Dissonanzen übereinander) oder wegen Stimmführungsregeln; sicher nicht aus Gründen der

<sup>33</sup> Dok III, Nr. 803.

<sup>34</sup> Versuch ... (vgl. Fußnote 32), Teil II, S. 5.

<sup>35</sup> A. Tonelli, *Realizzazione del Basso Continuo dell' opera Quinta di A. Corelli*, Modena, Biblioteca Estense, *Mus. F. 1174*; H. N. Gerbers Aussetzung der Sonata VI a-Moll von Albinoni mit Korrekturen J. S. Bachs, *SBB Mus. ms. 455*, wiedergegeben in Spitta I, Beilage 1; G. P. Telemann, *Singe-, Spiel- und Generalbaß-Übungen*, Hamburg 1733/34; verschiedene Aussetzungen aus dem Kirnberger-Kreis zu Bachs Triosonate aus dem Musikalischen Opfer; Aussetzungen zur e-Moll-Sonate BWV 1034, geschrieben von Carl Otto Friedrich von Voß, *SBB P 619*; Aussetzung derselben Sonate, *SBB St 432*; Fragmentarische Aussetzung zur E-Dur-Sonate BWV 1035, *SBB P 621*; Fragment einer Aussetzung zu BWV 3 Satz 3, Faksimile im Versteigerungskatalog 60 von L. Liepmannsohn, Berlin, 1930, wiedergegeben in moderner Übertragung in *MGG 4*, Sp. 1727, sowie bei F. Oberdörfler, *Über die Generalbaßbegleitung zu Kammermusikwerken Bachs und des Spätbarocks*, Mf 10, 1957, S. 61; diskutiert auch bei P. Williams, *Basso Continuo ...*, a. a. O. (vgl. Fußnote 2), S. 242f.

<sup>36</sup> Vgl. dazu F. Oberdörfler, *Der Generalbaß in der Instrumentalmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Kassel 1939.



Dynamik. Manche sind allerdings in dreistimmige korrigiert, zum Teil mit der Beischrift „dreystimmig“. Es treten auch *tasto-solo-* und *unisono-*Vermerke auf, entsprechend ist die Aussetzung weggelassen oder verläuft in Oktaven<sup>37</sup>. Im allgemeinen werden die Akkorde nur im oberen System notiert und entsprechend mit der rechten Hand gespielt, das Akkompagnement ist also nicht geteilt. Das entspricht den Anweisungen in den Generalbaßtraktaten, etwa bei Daniel Speer, der schon 1687 die neue von der alten Manier dahingehend unterscheidet, daß

„mit der linken Hand bloß nur die befindliche Not im Bass gegriffen [wird] / und mit der rechten Hand bloß die darüber stehenden Ziffern tractiret“ werden<sup>38</sup>.

Die Akkordlage wird zumeist nicht nach der Position der Melodiestimme, sondern hauptsächlich nach dem bezifferten Baß und einer beabsichtigten schönen Stimmführung gewählt. Hohe und auch weite Lagen werden nicht gescheut. Der Akkordrhythmus folgt im wesentlichen dem Baß, unter Verwendung von Komplementärrhythmen und regelmäßigen Repetitionen bei langsamen Sätzen beziehungsweise bei langen Baßnoten. Dieses Wiederholen basiert in der Regel auf dem Zählwert des Taktes (beispielsweise Achtel in einem mit C bezeichneten Adagio) und wird durch die Aussagen mehrerer Theoretiker, allen voran Johann David Heinichen, bestens bestätigt.

Dazu ein Beispiel aus dem Anfang einer Triosonate in F-Dur von Johann Gottlieb Graun („*Trio: No: 12. di Sign. Graun*“)<sup>39</sup>.

Notenbeispiel 3: Heering fol. 24'

Damit sind wir bei der Frage angelangt, für welches Instrument diese Sammlung von Aussetzungen gedacht ist, ob für Orgel, Cembalo, Clavichord oder Fortepiano. Auf der Orgel hätte man die konsonanten Akkordtöne liegengelassen oder allerhöchstens jedes Viertel neu angeschlagen.

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

<sup>37</sup> Einige Beispiele dazu a) „dreystimmig“: fol. 16<sup>v</sup>, b) „tasto solo“: fol. 48<sup>r</sup>, 49<sup>r</sup>, 59<sup>v</sup>, 62<sup>r</sup>, 63<sup>v</sup>; c) „unisono“: fol. 50<sup>r</sup>, 51<sup>r</sup>.

<sup>38</sup> D. Speer, *Grund-richtiger Unterricht ...*, Ulm 1687, S. 55; vgl. auch J. D. Heinichen, *Der Generalbaß in der Composition*, Dresden 1728, S. 130 f.; auch H. C. Koch (*Musikalisches Lexikon*, Frankfurt 1802) spricht noch vom „getheilten Akkompagnement“, was „ausgebildete Generalbaßspieler bey verschiedenen Sätzen“ anwenden (Artikel *Generalbaß*, S. 655).

<sup>39</sup> Vgl. M. Wendt, a. a. O. (Fußnote 8), S. 313, Nr. 112.

wie Heinichen empfiehlt<sup>40</sup>. Von dieser instrumentenspezifischen Continuo-Praxis zeugen auch Aussagen wie Nietds Bitte an die Organisten, daß,

„wenn geschwänzte Noten stehen/ ... sie nicht zu jeder Note mit der rechten Hand in dem sogenannten Discante mit darzuhacken und dreschen wollen.“<sup>41</sup>

So erscheint denn in der Quelle auch mehrmals die Überschrift „Cembalo“ im Titel eines Stückes, jedoch nie Orgel oder etwas anderes<sup>42</sup>. Allerdings sind die Sonate da chiesa à tre von Corelli (op. I und III) ursprünglich sicher eher für Orgel bestimmt gewesen<sup>43</sup>, während die Sonate da camera (op. II und IV) im Titel Cembalo angeben.

Da die Aussetzungen nach und nach entstanden sind, und der Inhalt nicht chronologisch geordnet ist, ist es auch sehr gut denkbar, daß Voß oder Heering für verschiedene Stücke unterschiedliche Continuo-Instrumente verwendet haben<sup>44</sup>. Vortragszeichnungen wie Verzierungen, Artikulationszeichen oder dynamische Angaben gibt es sehr wenige.

Zu fragen ist, ob diese Sammlung überhaupt für die Praxis im Sinn von privaten oder (halb-)öffentlichen Aufführungen bestimmt war oder reinen Übungszwecken diene. Neben den oben erwähnten Stimmenbezeichnungen eröffnen zwei handschriftliche Eintragungen (Otto von Voß) einen interessanten Einblick in die damalige Situation: Über der ersten Zeile der betreffenden Stücke („Trio No. 13.: dell Sign: Graun“ und „Trio No: 18.“) steht: „So wie es muß accompagnirt werden und ich es habe spielen müssen“ (fol. 32<sup>v</sup>) und „So wie ich es habe spielen müssen“ (fol. 68<sup>r</sup>). Dieses „ich“ (Otto von Voß) ordnet sich einer Autorität (etwa: einem Lehrer, Heering, einem Kapellmeister) unter und drückt damit aus: diese Niederschrift sei die wahre Art zu akkompagnieren, und er habe diese Stücke nicht nur so schreiben, sondern in der Praxis auch so spielen müssen. Die beiden Stücke tragen auffallend wenig Korrekturen, sie könnten als Reinschrift betrachtet werden<sup>45</sup>.

Von da aus ist es nur noch ein kleiner Schritt zu der Annahme, daß die betreffenden Triosonaten auch wirklich mit dieser Begleitung erklingen sind. Offen bleibt die Frage, warum manche anderen Stücke mittendrin plötzlich abbrechen und Fragmente bleiben. In einigen Fällen sind die Blätter einfach falsch zusammengebunden (so teilweise in Corellis op. I–IV und in Bachs h-Moll-Ouvertüre); in anderen fehlen vielleicht Einlageblätter (so zur Johannes-Passion); einige weitere Stellen wurden nicht zu Ende geschrieben und waren

<sup>40</sup> J. D. Heinichen, a. a. O. (Fußnote 38), S. 264f.

<sup>41</sup> So beispielsweise F. E. Nietd, *Musicalische Handleitung*, Teil III, Hamburg 1717, S. 41; J. Mattheson, *Große Generalbaß-Schule*, Hamburg 1731, S. 237, 423.

<sup>42</sup> Heering, fol. 64<sup>r</sup>, 68<sup>r</sup>, 84<sup>r</sup>, 89<sup>r</sup>, 107<sup>r</sup>.

<sup>43</sup> Der Originaltitel lautet *Sonate a trè, due Violini, e Violone, ò Tiorba, col Basso per l'Organo*.

<sup>44</sup> Auch Clavichord oder Fortepiano können nicht ausgeschlossen werden, vgl. C. P. E. Bach (Fußnote 32), a. a. O., Einleitung, § 1: „Die Orgel, der Flügel, das Fortepiano und das Clavichord sind die gebräuchlichsten Clavierinstrumente zum Accompagnement.“

<sup>45</sup> Das Trio auf fol. 68 (Nr. 18) liegt sogar in drei Fassungen vor, wovon diese die Endfassung sein könnte.

folglich auch in einer Aufführung gar nicht spielbar. Allerdings spricht die in der Quelle durchgehende Numerierung der Triosonaten und Ouvertüren für eine Verwendung in der Praxis, wie im Repertoire einer häuslichen Musikkapelle; dabei zeigen die Abbrüche und Fragmente den schriftlichen Arbeitsprozeß; die Entstehung der Aussetzung kann bis zu einem gewissen Punkt von uns nachvollzogen werden.

Hinsichtlich der praktischen Benutzung der Handschrift sollte man die Möglichkeit des „manierlichen Generalbaßspiels“, wie Heinichen es nennt, nicht außer acht lassen, das heißt: eine solche vierstimmige Aussetzung bietet in der Interpretation die Basis für die Anwendung von Manieren, wie Verzierungen, freien und rhythmisierten Arpeggi und ähnlichem<sup>46</sup>. Es war meist eine Ausnahme, wenn diese Manieren – wie auch die Verzierungen und Artikulationszeichen in den Melodiestimmen – ausgeschrieben wurden; wir haben aber genügend Anhaltspunkte dafür, daß sie in der Praxis doch häufig eingesetzt wurden<sup>47</sup>.

##### 5. Die Aussetzungen zu Werken Johann Sebastian Bachs

In der Quelle *Mus. ms. theor.* 348 finden sich Aussetzungen zu folgenden Werken Johann Sebastian Bachs:

- a) Johannes-Passion BWV 245 Nr. 1–25 b, ohne Nr. 19 (fol. 177<sup>r</sup>–190<sup>r</sup>)
- b) h-Moll-Ouvertüre BWV 1067 (fol. 191<sup>v</sup>–205<sup>r</sup>)
- c) Triosonate aus dem Musikalischen Opfer BWV 1079 (fol. 205<sup>v</sup>–210<sup>v</sup>)
- d) Canon Perpetuus Nr. 8 aus BWV 1079 (fol. 210<sup>v</sup>–211<sup>r</sup>)

Welche (Baß-)Stimmen dem Schreiber der Aussetzungen als Vorlage gedient haben und wie diese Stimmen in den Besitz von Heering oder Voß gekommen sind, soll – mit Ausnahme der Johannes-Passion – an dieser Stelle nicht näher untersucht werden<sup>48</sup>.

Zu a. Die Johannes-Passion beginnt unvermittelt auf fol. 177<sup>r</sup> auf einer neuen Papierlage mit etwas hellerer Rastrierung. Einzig die Überschrift „Choro“ hebt diese Aussetzung von den vorhergehenden Aussetzungen reiner Instrumentalmusik ab. Daneben steht schwach mit Bleistift notiert: „Bach Joh“ (= Schreiber der Bleistiftpaginierung?). Wer hätte dieses Werk in einer solchen Übungsammlung von Generalbaßregeln und Aussetzungen vermutet? Die Passion ist

<sup>46</sup> Siehe dazu das VI. Kapitel bei Heinichen 1728 (Fußnote 38), S. 521 ff. und die Anweisungen bei Mattheson, a. a. O. (Fußnote 41); nicht zu vergessen ist, daß Voß kein Berufsmusiker, sondern hauptsächlich Politiker war, vgl. Fußnote 28. Die Aussetzungen in der Hs., besonders die schnellen Sätze, verlangen auch in dieser Fassung ohne Manieren dem Spieler einiges ab.

<sup>47</sup> Vgl. den „Aussetzungs-Stil“ in den Sonaten für eine Melodiestimme und obligates Cembalo von J. S. Bach; dazu den Aufsatz von J. B. Christensen, *Zur Generalbaßpraxis bei Händel und Bach*, in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 9, 1985, S. 39–88; Heinichen (Fußnote 38), a. a. O., S. 521 ff.

<sup>48</sup> Vgl. dazu die Quellennachweise (Voß-Buch-Sammlung) in NBA II/4, VII/1 und VIII/1 (jeweils Krit. Bericht). Im oben erwähnten Katalog der Sammlung (*Mus. ms. theor. Kat. 21*) ist die Johannes-Passion unter den Partituren als Nr. 517 verzeichnet. Siehe auch Diss. Faulstich.

durchlaufend notiert, mit Textbeischriften wie *Choro – Recit. – Tutti – Choral*, aber ohne Rezitativ- oder Choraltext. Der Beginn des zweiten Teiles ist nicht als solcher erkennbar. Nach dem Rezitativ Nr. 18 (Numerierung nach NBA) geht es – nur mit Doppelstrich und ohne Tacet-Vermerk für Nr. 19 – direkt weiter mit Nr. 20. Nach fol. 188<sup>v</sup> ist ein Blatt (Fragment?) mit nicht zur Johannes-Passion gehörigen Aussetzungen eingeschoben: die „Eilt“-Arie (Nr. 24) wird auf fol. 190<sup>r</sup> fortgesetzt. Die Aussetzung bricht dann unten auf fol. 190<sup>r</sup> ab mit dem Chor „Schreibe nicht“ (Nr. 25 b).

Auch hier drängt sich wieder die Frage auf, für welches Instrument diese Aussetzung gedacht war. Ein Kriterium ist die Tonhöhe: Wäre diese Fassung transponiert geschrieben, könnte man mit größerer Wahrscheinlichkeit die Orgel als bevorzugtes Instrument annehmen, als in diesem Fall, wo alles in Originaltonhöhe (g-Moll) geschrieben ist. Ein anderes Kriterium ist die Baßstimme: In der unvollendeten Revision (BC: D 2e) teilt Bach im Eingangschor die Continuostimme: Organo e Violone spielen am Anfang Viertelnoten und Pausen, die übrigen Continuoinstrumente (Violoncelli e Bassoni) haben durchgehende Achtelnoten<sup>49</sup>. Auch in unserer Quelle hat der Baß vom Beginn an eine Achtelbewegung.



Notenbeispiel 4: Heering fol. 177<sup>r</sup>

Die Achtelbewegung im Baß sowie die Wiederholung der gleichbleibenden Akkorde in der rechten Hand spiegelt trotz der später auftretenden Überbindungen von Dissonanzen eher den Stil einer Cembaloaussetzung. Eine genaue Analyse der gesamten zur Johannes-Passion gehörigen Aussetzung würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen. Deswegen folgen an dieser Stelle nur ein paar allgemeine Bemerkungen:

- Die Aussetzung verläuft vier- bis fünfstimmig.
- Die Art der Aussetzung ist nicht von der Textur (Besetzung) abhängig. Man kann die gleichen Beobachtungen an einem Tutti-Satz (Choro) wie an einer Arie machen (beispielsweise Nr. 9).
- Es sind keine dynamischen Angaben (außer: Tutti) verzeichnet.
- Die Choräle sind nur nach der Bezifferung des Basses ausgesetzt und richten sich mit der Lage oder Melodieführung der Oberstimmen nicht nach der Chormelodie. Die Mittelstimmen folgen nicht dem vierstimmigen Satz Bachs.
- Die Rezitative sind in vollen Notenwerten ausgeschrieben. Nahezu jede Bezifferung (Durchgänge, Harmoniewechsel auf Orgelpunkten und ähn-

<sup>49</sup> Siehe BC I.3, S. 993 ff. (D 2e); so auch in *P 29* und *St III* (Stimme B 23); vgl. NBA II/4 Krit. Bericht.

liches) ist in der Aussetzung realisiert. Damit ist jedoch die kurze Spielweise der Akkorde nicht zwangsläufig ausgeschlossen<sup>50</sup>.

- Die Aussetzung ist schlicht, ohne Manieren wie Verzierungen, Imitationen und ähnliches.

Die Faksimile-Beigaben 1 und 2 (fol. 181<sup>v</sup>–182<sup>r</sup>) zeigen Aussetzungsbeispiele zu allen in der Johannes-Passion auftretenden Gattungen: Choral (Nr. 11: „Wer hat dich so geschlagen“), Rezitativ (Nr. 12a: „Und Hannas...“), Chorus (Nr. 12b: „Bist du nicht“) und Aria (Nr. 13: „Ach, mein Sinn“).

Im Vergleich mit der Partiturnachdruck *P 29* (in NBA II/4: Quelle C<sup>51</sup>) aus der Voß-Buch-Sammlung (*Mus. ms. theor. Kat. 21*: „Partituren“, Nr. 517) machen wir folgende Haupt-Beobachtung: Die Bezifferung unterscheidet sich in mehreren Fällen von dieser Fassung, so daß es nicht sehr wahrscheinlich ist, daß die Quelle C als Vorlage für die Continuo-Abschrift beziehungsweise die Aussetzung gedient hat. Die Unterschiede in der Bezifferung sind zu groß, als daß sie mit unterschiedlichen Schreibergewohnheiten erklärt werden könnten (wie zum Beispiel die vereinfachte Akkordschreibweise 4 statt  $\frac{4}{2}$ ). Bereits in T. 4 des Eingangschors haben wir in der Quelle Heering den Akkord  $\frac{4}{2}b$ , während in der Quelle C der volle Akkord mit  $9b/8/6/4$  beziffert ist. Im Choral Nr. 3 („O große Lieb“) folgt der bezifferte Baß in unserem Manuskript in T. 8–9 gar dem Chorbaß und springt nicht in die tiefe Oktave. Besonders augenfällig sind die Unterschiede in der Arie Nr. 7. Alle diese Beobachtungen lassen sich dahingehend deuten, daß vermutlich eine (heute verschollene?) weitere Quelle als Vorlage für die Fassung der Johannes-Passion in *Mus. ms. theor. 348* gedient hat. Dieser Frage müßte in einer Einzeluntersuchung nachgegangen werden.

Ebenfalls interessant sind die Bezifferungsunterschiede im Vergleich zu der in der NBA mitgeteilten Lesart, auch wenn es sich in der NBA um ein Konglomerat von verschiedenen Fassungen handelt.

Nr. 11 (Choral): alle Achteldurchgänge fehlen. In T. 4 wurde die Bezifferung auf das 2. Viertel nicht als Querstrich wiedergegeben, sondern noch einmal ausgeschrieben (allerdings ohne *his* im Baß).

Nr. 12a: T. 1–2 Dreimaliges Wiederholen des Sextakkordes über der Baßnote *eis*, keine Akkordänderung (gemäß der Singstimme) in 5 und  $\frac{7}{5}$ .

Nr. 12c: ab T. 33 ist die Bezifferung viel genauer als die in der NBA mitgeteilte; sie folgt der Stimmführung des Evangelisten.

Nr. 13: T. 11 Bezifferung 9–8 (statt 7), entspricht dem *a* in Violino II. Wie die vielen Korrekturen zeigen, hatte der Schreiber mit dieser Arie seine liebe Mühe. Bemerkenswert ist, daß in der rechten Hand die Dreistimmigkeit konsequent beibehalten wird. Dabei leistet der Terz-Quart-Sext-Akkord in bestimmten Baßschritten, auch wenn er nur als Sextakkord beziffert ist, seine guten Dienste: so in T. 13 auf das vierte Achtel; T. 14 auf das sechste Achtel<sup>52</sup>.

<sup>50</sup> Vgl. die Quellenzusammenstellung zum Rezitativspiel von G. Darmstadt, *Kurz oder lang?*, in: *Musik und Kirche* 50, 1980, S. 130–134; F. Neumann, *Die Theorie des Rezitativs*, Dissertation, Göttingen 1955, S. 333 ff.

<sup>51</sup> NBA II/4 Krit. Bericht (A. Mendel, 1974), S. 61.

<sup>52</sup> Vgl. dazu die Bemerkungen Telemanns in den *Singe-, Spiel- und Generalbaß-Übungen*, 1733/34, zu No. 1, 2, 6.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for piano and voice. The page is filled with musical staves and includes several sections:

- Top Section:** Features a piano introduction with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes a double bar line and a repeat sign.
- Choral Section:** Labeled "Choral" in cursive, this section consists of a vocal line with a treble clef and a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature remains one sharp.
- Recitativo Section:** Labeled "Recit." in cursive, this section features a vocal line with a treble clef and a piano accompaniment with a grand staff. The key signature changes to two sharps (F# and C#).
- Final Section:** Another section labeled "Recit." in cursive, continuing the vocal and piano parts in the two-sharp key signature.

The handwriting is in dark ink on aged paper. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. The overall structure suggests a multi-measure rest or a specific rhythmic pattern in the piano accompaniment during the recitativo sections.

This page contains a handwritten musical score for Generalbass practice. It consists of eight systems of music, each with a treble and bass staff. The first system is a prelude in G major, 4/4 time, with a key signature of one sharp and a common time signature. The second system continues the prelude. The third system is labeled 'Cria' and begins with a new key signature of two sharps (D major) and a 3/4 time signature. The remaining systems continue the 'Cria' piece with various musical notations, including accidentals, dynamics, and articulation marks. The handwriting is in dark ink on aged paper.

Alle Auftaktfiguren werden ausharmonisiert und neu angeschlagen. Sogar wenn nur eine dissonante Stimme sich auflöst (wie in T. 12 Zählzeit 1), wird der ganze Akkord wiederholt.

Man vergleiche dazu das Aussetzungsfragment zu BWV 3<sup>53</sup>: Die Aussetzung ist ebenfalls rein akkordisch, ohne Figurationen. Die Harmoniewechsel verlaufen in Vierteln; dem entspricht die Aussetzung auf Viertel-Basis. Die Baßmelodie macht große Sprünge („Höllenangst“): Terzen im Akkord werden deshalb ab und an ausgewechselt. Die Akkordlage ist – entsprechend der Lage des Sängers (Baß) – allgemein tiefer.

Zu b. Die h-Moll-Suite BWV 1067 folgt auf fol. 191<sup>v</sup> unmittelbar nach einer Fuge von Wilhelm Friedemann Bach<sup>54</sup>. Sie ist bezeichnet mit „Ouverture“. Der erste Satz trägt mehr Vortragsbezeichnungen als die anderen:

- Dynamische Angaben: T. 78 „*for*“ (wie auch in NBA)
- Verzierungen: T. 2, 4, 6, 8, 20, 209 „*tr*“ über dem 2. Baßviertel
- Andere Angaben: T. 140, 198 „*t. s.*“

Dies könnte ein weiteres Indiz dafür sein, daß diese Aussetzung für die Praxis gedacht war und auch wirklich im Umkreis von Voß erklingen ist. Warum sollten Forte-Angaben und Triller notiert werden, wenn es sich nur um harmonische Übungsbeispiele handelt?<sup>55</sup> Vortragsbezeichnungen in den anderen Sätzen sind:

- Rondeau: T. 44 „Da Capo“
- Sarabande: keine kleinen Vorhaltsnoten im Thema
- Polonaise: keine Staccato-Punkte
- Menuett: Bogen über den ersten drei Achteln in T. 2, 16 (dort auch über den letzten drei Achteln) und 18; eine kleine Vorhaltsnote in T. 3 vor der ersten Halben.

Merkwürdig ist, daß das Menuett hier in einer Kurzform überliefert ist: T. 6 springt direkt zu T. 15, die Takte 7–14 und damit auch der formbestimmende Halbschluß des ersten Teils auf Fis-Dur fehlen. Das dürfte ein Versehen des Schreibers sein. Das Menuett bricht in der Quelle unvermutet ab (fol. 194<sup>v</sup>) und wird erst auf fol. 205<sup>r</sup> fortgesetzt. Dafür findet man jedoch leicht in der (falschen) späteren Bindung eine Erklärung.

Einzelbeobachtungen zum Continuo:

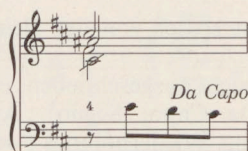
- Vorschlag der rechten Hand auf Pausen im Baß. Zwei schöne Beispiele dafür finden sich
- a) im Rondeau T. 44 beim Wiedereintritt des Basses. Die Ziffern stehen über der Pause:

<sup>53</sup> Siehe Fußnote 35.

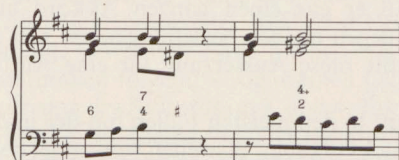
<sup>54</sup> Aus: Sinfonie in d-Moll für Streichquartett, 2 Flöten und Basso continuo; vgl. M. Falck, *Wilhelm Friedemann Bach*, 2. Aufl., Leipzig 1919, S. 123 und Anhang 15.

<sup>55</sup> Man könnte allerdings argumentieren, daß der Baß und die Vortragsbezeichnungen einfach ohne viel Überlegung von der entsprechenden Vorlage kopiert worden sind.



Notensbeispiel 5: Heering fol. 193<sup>v</sup>

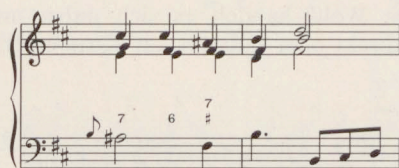
b) in der Sarabande T. 8. Hier steht keine Ziffer über der Pause, da der Grundakkord gemeint ist. Durch das Vorschlagen wird der Takt erhalten und der folgende Sekundakkord besser vorbereitet.

Notensbeispiel 6: Heering fol. 194<sup>r</sup>

Darüber schreibt Telemann in den „Singe-, Spiel- und Generalbaß-Übungen“, diese Art sei „bey zärtlichen ausdrückungen und zu unterhaltung des tactes die beste.“<sup>56</sup>

Der Moll-Schluß des ersten Teils des Sarabande folgt getreu der (auch in der NBA) fehlenden Bezifferung. Ob der Spieler im Moment ergänzt und korrigiert hat?

– Trotz des fehlerhaften Zeilensprungs gibt es im Menuett auch eine rhythmische Schönheit in der Aussetzung: in T. 4 wird auf den zweiten Schlag die Lage gewechselt und damit gleichzeitig die Leere in der Baß-Punktierung überbrückt.

Notensbeispiel 7: Heering fol. 194<sup>r</sup>

Diese Praxis kennen wir schon aus den ersten Generalbaßquellen des 17. Jahrhunderts<sup>57</sup>.

Zu c. Die Triosonate mit Canon aus dem Musikalischen Opfer beginnt unmittelbar im Anschluß an die „Battinerie“ der h-Moll-Ouvertüre auf fol. 205<sup>v</sup>.

<sup>56</sup> Telemann (Fußnote 52), a. a. O., zu No 21; vgl. auch D. Kellner, *Treulichler Unterricht im General-Baß*, Hamburg 1732, S. 11; J. Mattheson, *Kleine Generalbaß-Schule*, Hamburg 1735, S. 237.

<sup>57</sup> A. Agazzari, *Del Sonare sopra 'l Basso*, Siena 1607, Beispiel 7; M. Praetorius, *Syntagma Musicum III*, Wolfenbüttel 1619, S. 144; vgl. auch einen ähnlichen Lagenwechsel im Allegro des folgenden Trios, T. 63 (fol. 209<sup>v</sup>).

Links oben auf der Seite ist später von der gleichen Hand „Trio“ ergänzt worden.

Das Da Capo des Largo ist nicht ausgeschrieben; es findet sich aber auch kein entsprechendes Zeichen (Da Capo, Segno). Auch der folgende Canon (BWV 1079<sup>III</sup>, 8) bricht ohne Wiederholungs- oder Da-Capo-Zeichen einfach ab (wie im Originaldruck). Im zweiten, dritten und vierten Satz des Trios sind vereinzelt Artikulationsbögen im Baß vorhanden. Verzierungen sind nur selten eingezeichnet. Der Aussetzung des Canons scheint der Verfasser nicht mehr so viel Aufmerksamkeit geschenkt zu haben: die Notenschrift wird vor allem auf fol. 211<sup>r</sup> kleiner und flüchtiger. In der 5. Zeile, T. 2 (NBA: T. 26) vergaß er gar einen ganzen Akkord auszuschreiben (einen Sextakkord, welcher liegen bleiben beziehungsweise neu angeschlagen werden kann). Vielleicht mußte diese Aussetzung für eine Aufführung noch schnell fertig werden<sup>58</sup>.

Die Bezifferung stimmt in den meisten Fällen mit der in der NBA mitgeteilten Lesart des Originaldrucks überein. Bisweilen verwendet der Schreiber in unserer Quelle synonyme Zeichen (etwa 6 statt 6#).

An der Aussetzung lassen sich, obwohl nur eine Trio-Besetzung, die gleichen Prinzipien wie für die Johannes-Passion oder die h-Moll-Ouvertüre beobachten.

Es liegt nahe, diese Quelle mit den im Umfeld Johann Philipp Kirnbergers entstandenen Aussetzungen des gleichen Stücks zu vergleichen.<sup>59</sup> Heering und Kirnberger gehen für die rechte Hand von einer dreistimmigen Basis aus, welche sie gelegentlich zur Vierstimmigkeit erweitern. Es scheint mir am sinnvollsten, die Vergleiche anhand des Andante-Satzes vorzunehmen, da dieser in Kirnbergers „Grundsätzen“ 1781 eindeutig als von Kirnberger stammend nachgewiesen ist. Die anderen Fassungen, vor allem die in BG 31/2 mitgeteilte, sind jedoch nicht weniger interessant; nach Christoph Wolff handelt es sich dabei um eine geschlossene Quellengruppe, die „direkt oder indirekt auf Kirnbergers Unterrichtspraxis“ zurückgeht<sup>60</sup>.

Notenbeispiel 8 a: Heering, fol. 208<sup>r</sup>: Andante T. 1–3

<sup>58</sup> Vgl. auch andere Schreiberversehen; im Allegro fehlt T. 16 und im Andante T. 8.

<sup>59</sup> Kirnbergers Aussetzung des Andante, in: *Grundsätze des Generalbasses*, Berlin 1781, Figur LI (S. 14f.); die Aussetzung der ganzen Sonate in BG 31/2, S. 52–58; dazu C. Wolff in NBA VIII/1 Krit. Bericht, S. 79 ff. (Quellen C 18, 26–28, 42, 50, D 3).

<sup>60</sup> C. Wolff, a. a. O., S. 18 ff.

Notenbeispiel 8 b: Kirnberger 1781, S. 14: Andante T. 1–3

Die für den Kirnberger-Kreis<sup>61</sup> charakteristische Vorwegnahme, das Vorschlagen der Dissonanz fehlt bei Heering völlig, das heißt, die Dissonanz im ersten Takt auf Zählzeit 3 wird nicht vorbereitet. Während Heering schulmäßig und ordentlich in der anfangs gewählten Lage bleibt<sup>62</sup>, wagt Kirnberger – dem Ambitus der Melodiestimmen folgend – sogar einen Oktavsprung im zweiten Takt. Durch die Verkürzung des Akkords im 3. und 4. Takt auf ein Achtel macht Kirnberger den Weg für das Baßthema frei. Der Hauptschreiber unserer Quelle könnte ursprünglich auch eine solche Idee gehabt haben; er verlängert aber in der Korrektur den ersten Viertel-Akkord des 3. Taktes in eine Halbe. Obwohl schon in den ersten drei Takten bei Kirnberger eine größere Raffinesse gegenüber der Aussetzung von Heering sichtbar wird, gibt es doch verblüffende Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen.

Notenbeispiel 9 a: Heering, fol. 208<sup>v</sup> <sup>63</sup>

Notenbeispiel 9 b: Kirnberger 1781, T. 16 (mit Auftakt) bis 18

<sup>61</sup> Hier nur betreffend der verschiedenen Aussetzungen so genannt; vgl. die anderen bei C. Wolff mitgeteilten Aussetzungen, a. a. O., S. 81.

<sup>62</sup> Vgl. Telemann (Fußnote 52), a. a. O., zu No 1: „Um gemächlich zu spielen, ist die rechte Hand, so viel es seyn kann, in der gleich anfangs genommenen accordlage zu erhalten...“.

<sup>63</sup> Zur Taktzählung: in Heering fehlt T. 8. Das spricht nicht gerade für eine Aufführung aus diesem Material.

Beide haben die gleiche Lage gewählt und setzen die Baßlinie bis zur Kadenz nach Es-Dur fast identisch aus. Auch ein paar Takte später (T. 24) finden wir in beiden Quellen die gleiche Lage und Aussetzung. Nehmen wir die übrigen Sätze des Trios zu unserem Vergleich hinzu, so bekräftigt sich die Hypothese, daß diese Aussetzungen im weiteren Sinne aus einer gleichen Schule stammen müssen. Die – wiewohl erkennbaren – Unterschiede sind zu klein, als daß man ihnen zwei völlig verschiedene Prinzipien der Generalbaßtheorie zugrunde legen könnte. Sicher ist Kirnbergers Aussetzung, seiner Profession und dem Zweck seiner Publikation entsprechend, kunstvoller, raffinierter; sie ist jedoch nicht grundverschieden. Man kann argumentieren, daß es in Generalbaß-Aussetzungen aus ungefähr der gleichen Zeit und dem gleichen Umfeld (Berlin 1770 bis 1790) immer wieder Übereinstimmungen dieser Art geben wird. Damit würde aber gerade die These bestätigt, daß auch noch zwanzig Jahre nach dem in C. P. E. Bachs Versuch beschriebenen neuen, variablen, an Größe, Besetzung, Dynamik und Instrument angepaßten Continuostil in gewissen Kreisen das vierstimmige Generalbaßspiel dieser Art praktiziert wurde. So schreibt Kirnberger im Kommentar zu Bachs Andante-Beispiel:

„Um endlich einen überzeugenden Beweis von der Nothwendigkeit der Kenntniß der verschiedenen Bezifferungen zu haben, habe ich Fig. LI. ein Exempel von Johann Sebastian Bach aus einem Trio beigefüget, welches, ohngeachtet es nur ein Trio ist, dennoch vierstimmig accompagnirt werden muß, und kann dieses zur Widerlegung der gemeinen Meinung dienen, als müßten Trios, Sonaten, für eine concertirende Stimme und dem Baß; imgleichen Cantaten, die nur von einem Flügel begleitet werden, nicht vierstimmig accompagniret werden.“<sup>64</sup>

Kirnberger hätte dieses Exempel allerdings nicht beizufügen brauchen, wenn das vierstimmige Spiel zu der Zeit noch allgemein üblich war. Er will ja die „gemeine Meinung“ widerlegen, und bleibt dabei im Stil der älteren (Generalbaß-)Schulen.

Als Vertreter des neuen Continuostils (nach 1750) darf natürlich Johann Joachim Quantz nicht unerwähnt bleiben<sup>65</sup>. Auch er geht von der Vierstimmigkeit als „allgemeiner Regel“ aus.

„Wenn man aber recht gut accompagniren will, thut es oft bessere Wirkung, wenn man sich nicht so genau hieran bindet.“<sup>66</sup>

Im weiteren Verlauf beschreibt er – allerdings ohne Musikbeispiele – den von ihm geforderten Continuostil sehr detailliert. Auf Tafel XXIV fügt er ein „Affettuoso di molto“ als Exempel des dynamischen Continuos bei (Baß und Oberstimme); dieses ist von einem jüngeren Zeitgenossen, Johann Caspar Heck, ausgesetzt und etwa 1767 als Anhang zu einer Generalbaßschule veröffentlicht

<sup>64</sup> Kirnberger (vgl. Fußnote 59), a. a. O., S. 87; so auch D. G. Türk, *Anweisung zum Generalbaßspielen*, 2. Aufl., Halle und Leipzig 1800, S. 108 f.: „Am gewöhnlichsten wählt man die vierstimmige Begleitung“; dazu auch F. Oberdörffer (Fußnote 36), a. a. O., S. 106 ff.

<sup>65</sup> J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, 3. Aufl. Breslau 1789, XVII. Hauptstück, VI. Abschnitt, „Von dem Clavieristen insbesondere“.

<sup>66</sup> Ebd., S. 223.

worden; die Aussetzung verläuft nach Prinzipien, die den von Quantz beschriebenen sehr ähnlich sind<sup>67</sup>.

Um die Bedeutung dieser Aussetzungen Bachscher Werke über den Heering/Voß-Kreis hinaus abschätzen zu können, seien hier die wichtigsten Stilelemente noch einmal kurz zusammengefaßt.

- Die Aussetzungen tragen keine Autorenvermerke.
- Sie folgen nicht dem Verlauf der Melodiestimmen, sondern allein dem Baß und seiner Bezifferung.
- Es gibt keine zusätzlichen Dissonanzen oder nicht bezifferte Durchgangsnoten.
- Jede Bezifferung findet ihren Niederschlag in der Aussetzung.
- Die Akkordlage ist selten tief; die durchschnittliche Position der Oberstimme liegt um d''(+/- 2 Ganztöne).
- Der anfangs gewählte Akkordrhythmus wird meist beibehalten.
- Das Vorschlagen eines Akkordes auf eine Pause des Basses kommt nicht selten vor.
- Häufige Repetition des ganzen Akkordes bei gleichbleibenden Harmonien wie auch bei Dissonanzauflösungen in nur einer Stimme.
- Auch wenn nur 6 beziffert ist, wird bei entsprechenden Baßverbindungen der Terz-Quart-Sext-Akkord standardmäßig verwendet.
- Fast alle Sätze tragen Korrekturen.

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

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

<sup>67</sup> J. C. Heck, *The Art of Playing Thorough Bass*, London ca. 1767; wiedergegeben in einem Aufsatz von E. R. Reilly, *A Realization by J. C. Heck*, in: *Notation and Editions. A Book in Honour of Louise Cuyler*. Ed. by Edith Borroff, Dubuque (Iowa) 1974, S. 154–162; zum späten Generalbaß-Stil vgl. Oberdörffer (Fußnote 36), a. a. O., S. 99 ff.

letzte Art, aus den vorhergehenden entspringen, und nur wegen einiger Verschiedenheit abgesondert ist.“<sup>68</sup>

Leider bringt Daube keine Notenbeispiele als Illustration zu den verschiedenen Arten des Continuo-Spiels. Seine Worte beschreiben aber genauestens diesen Stil, den wir in der vorliegenden Quelle beobachtet haben. Georg Simon Löhlein übernimmt die Einteilung in die verschiedenen Generalbaß-Spielarten und bestätigt gewissermaßen den unfigurierten, simplen Aussetzungsstil in unserer Quelle, wenn er in der 4. Auflage zu seiner Clavierschule 1785 schreibt:

„Das künstliche oder geschmückte Accompagnement, da nämlich die rechte Hand einigermaßen eine Melodie führet und Manieren, auch Nachahmungen anbringt, ist für diejenigen, die dem simplen schon gewachsen sind, und erfordert große Behutsamkeit und Einsicht in die Composition. Herr Mattheson in seiner Organistenprobe hat viele Beispiele davon gegeben. Da aber dergleichen schöne Zierrathen mehr verderben als gut machen, so sind sie mit Recht nicht mehr in Mode.“<sup>69</sup>

Es gibt dazu – abgesehen von den Beispielen in anderen Lehrbüchern (beispielsweise Heinichen 1728 und Mattheson 1731) – mehrere Beispiele aus dem Umkreis Johann Sebastian Bachs, welche ebenfalls diese erste Art des rein akkordischen Spiels repräsentieren:

- a) Georg Philipp Telemanns „Singe-, Spiel- und Generalbaßübungen“ 1733/34
- b) Einige Passagen in Johann Sebastian Bachs Sonaten für Violine beziehungsweise Flöte und obligates Cembalo<sup>70</sup>.

Diese Aussetzungen sind zwar nur für eine Stimme/Instrument und (obligaten) Continuo, aber gemäß den Aussagen Daubes wird diese Art „bey Solo, Trio, Concerto, Arien etc. gebraucht.“<sup>71</sup> Deswegen muß es uns nicht verwundern, wenn sich der Aussetzungsstil auch in der vorliegenden Quelle nicht oder kaum ändert, sei es nun ein Coro-Satz, eine Soloarie oder eine Triosonate.

Was den Continuo-Stil Johann Sebastian Bachs anbelangt, von dem Daube sagt, „der vortreffliche Bach besaß diese dritte Art im höchsten Grad“, so verweise ich auf die momentan beste Beschreibung dieses Stils in einem Aufsatz von Jesper Boje Christensen.<sup>71</sup> Er analysiert auch die Gerbersche Aussetzung einer Violinsonate von Albinoni (mit Korrekturen von Johann Sebastian Bach), welche meines Erachtens die vielleicht schönste Ausformung der „natürlichen“ (zweiten) Continuo-Spielart repräsentiert<sup>72</sup>.

<sup>68</sup> J. F. Daube, *General-Baß in drey Accorden*, Leipzig 1756, S. 195 ff.

<sup>69</sup> G. S. Löhlein, *Clavier-Schule*, Leipzig 1765; hier zit. nach der 4. Aufl., Leipzig 1785, S. 76.

<sup>70</sup> Besonders deutlich im Presto der Sonata BWV 1030, T. 84–87, und im Adagio ma non tanto der Sonata BWV 1016, T. 1–12.

<sup>71</sup> Siehe Fußnote 47; dazu auch M. Schneider, *Der Generalbaß Johann Sebastian Bachs*, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 21/22, 1914/15, S. 27–42.

<sup>72</sup> SBB, *Mus. ms. 455*; siehe Fußnote 35; dazu J. B. Christensen (Fußnote 47), a. a. O., S. 73 ff. Aufgrund ihrer Schönheit und Komplexität könnte diese Aussetzung „a quattro“ allerdings auch schon zu der dritten, der „künstlichen oder zusammengesetzten“ Art gezählt werden. Doch ist hier nicht das Einordnen wichtig, sondern das Erkennen des Schönen.

\*

Die Quelle *Mus. ms. theor. 348* ist auf Grund der gemachten Beobachtungen eine für uns Heutige nicht hoch genug einzuschätzende Niederschrift einer aus dem Unterricht entstandenen Generalbaßpraxis. Sie scheint bis jetzt die größte Sammlung ausgeschriebener Generalbässe in Deutschland zu sein. Dabei handelt es sich jedoch nicht um bloße Generalbaß-Übungen eines musikliebenden Grafen, sondern um originales Stimmenmaterial einer häuslichen Musikkapelle. Es ist sehr wahrscheinlich, daß diese Stücke von Otto von Voß oder anderen wirklich in privaten beziehungsweise halböffentlichen Aufführungen gespielt wurden. Die Aussetzungen reflektieren jedenfalls einen Stil, welcher in Deutschland das ganze 18. Jahrhundert hindurch als Basis-Continuostil in den Traktaten gelehrt und von einigen wichtigen erhaltenen Musikbeispielen bestätigt wird. Im Bewußtsein der Tatsache, daß qualifizierte Aussetzungen der nach Daube „künstlichen oder zusammengesetzten“ dritten Art der Generalbaß-Ausübung äußerst selten wirklich notiert, sondern viel eher den „Practicis“ überlassen wurden, erhält zweifellos eine solche Sammlung von Basis-Aussetzungen eine außerordentliche Wichtigkeit. Die Direktheit der Überlieferungslinien Voß – Heering – C. P. E. Bach – Johann Sebastian Bach rückt die in diesem Aufsatz besprochenen Aussetzungen Bachscher Werke von der Anonymität eines Unterrichtswerkes beziehungsweise einer häuslichen Musizierpraxis in das Umfeld der Generalbaßpraxis bei Johann Sebastian Bach. Obwohl erst gegen Ende des „Generalbaß-Zeitalters“ entstanden, kann uns die Quelle durchaus einen Einblick in das geben, was – auch im Umkreis Johann Sebastian Bachs – ein „Durchschnittskantor“, wenn es ihn denn je gegeben hat, oder ein „Clavier“ spielender „Liebhaber“ im Generalbaß normalerweise realisierte. Die häufig vorkommenden Korrekturen lassen den Lern- und Schreibprozeß einer Aussetzung besser nachvollziehen und bieten Anhaltspunkte für viele weitere Einzelanalysen. Der vermeintliche „Heering“ entpuppt sich also mitsamt der „Regeln“ als eine wahre Fundgrube, nicht zuletzt auch für die heutige Generalbaßpraxis.

Anm. der Redaktion: Aus technischen Gründen konnten in den Notenbeispielen des vorliegenden Beitrags einige Korrekturen nicht mehr ausgeführt werden.

- Nb. 2 (S. 109) T. 1 ergänze Bogen von a'' nach a'  
 Nb. 4 (S. 114) T. 2 ergänze durchstrichene 7 zur 2. Zifferngruppe  
 Nb. 8a (S. 120) T. 3 punktierte Viertelnote e' durchstrichen  
 Nb. 9a (S. 121) Auftakt Bezifferung zur 1. Note  
                   T. 1 Baß 1.–2. Note ohne Bogen  
                   T. 1/2 ergänze Bogen von as' nach as'  
 Nb. 9b (S. 121) T. 1 Bezifferung 6 5 statt 5 6