

Leseprobe
aus organ 4/2013

© Schott Music, Mainz 2013

„... was für ein *Thier*“

Generalbasspraxis auf der Orgel 1600 bis 1800,
Teil 1: Geschichtliches, Quellen und Instrumente

Siegbert Rampe

Kein anderer Bereich der Aufführungspraxis ist mit Blick auf die Orgel in den letzten fünfzig Jahren so ignoriert worden wie das Continuospiel nach historischen Quellen. Die eigentlichen Probleme beginnen mit der Wahl des Instrumentariums und der Registrierung, setzen sich fort in der Frage, wann Akkorde in welcher Lage zu greifen sind, und münden in das weite Feld der Improvisation. Im ersten Teil des Beitrags wird es also um die historischen Quellen und das Instrumentarium gehen. Der in organ 1/2014 erscheinende zweite Teil von Siegbert Rampes Beitrag wird sich u. a. eingehend mit der Frage der historischen Registrierungspraxis befassen.

„The Charming Brute“, Karikatur von Joseph Goupy, 1745. Dargestellt ist Händel als genussüchtiger Eber offenbar an jenem Theaterpositiv, das er 1735 für seine Oratorien und Orgelkonzerte angeschafft hatte.

■ Nur wenige Musiker fühlen sich heute auf dem Terrain des Continuospiels einigermaßen stilsicher. Dies liegt auch daran, dass der Generalbass bei größeren Aufführungen häufig nicht mehr wie einst von professionellen Organisten ausgeführt wird, sondern von spezialisierten Continuospielern, die in der Lage sind, ständig zwischen Truhenorgel, Cembalo und vielleicht sogar Hammerklavier zu wechseln. Mit der organistischen Generalbasspraxis im 17. und 18. Jahrhundert, dies sei vorweggenommen, hat dies wenig zu tun.

Meine eigene Quellenrecherche im Rahmen aktueller Forschungen zur Generalbasspraxis zwischen 1600 und 1800 auf sämtlichen Continuoinstrumenten¹ ergab erstaunlicherweise, dass eine ganze Anzahl einschlägiger Texte bislang kaum oder gar nicht ausgewertet wurde, abgesehen von zwei einzelnen Aufsätzen, die sich hauptsächlich dem Continuospiel mit Pedal widmen.² Gerade der Pedaliter-Continuo erscheint heute den meisten stilistisch befremdlich; man hat noch die Aufnahmen von Karl Richter (1926-81) mit großer Orgel im Ohr. Zum gewohnheitsmäßigen Standard ist inzwischen der Klang von (sehr) kleinen Truhenorgeln geworden, der etwa die Einspielungen von Bachs Kantatenwerk durch Nikolaus Harnoncourt und Gustav Leonhardt (1928-2012), Masaaki Suzuki und John Eliot Gardiner prägt – so dieser denn überhaupt zu hören ist. Lediglich Paul McCreeh wagte vor gut zehn Jahren das „Experiment“, die reguläre Kirchenorgel wieder in die Continuogruppe zurückzuholen, und zwar auf dem „diplomatischen“ Umweg über herausragende historische Instrumente von hohem Denkmalwert. Es lässt sich indes nicht feststellen, dass sein Beispiel Schule gemacht hätte. Es erscheint wei-

terhin weitgehend unbekannt, was ein Continuo spielender Organist leisten soll, darf und muss, ohne ins musikalische Abseits abzudriften.

HISTORISCHES VERSTÄNDNIS DES GENERALBASSES

Das eigentliche Problem beginnt damit, dass wir den Generalbass heute als eine Art der musikalischen Begleitung auffassen, die sich in einer Aufführung entsprechend unterzuordnen hat und kaum je solistisch profiliert in Erscheinung treten soll – ganz so, wie es der defensive Klang der Truhenorgel suggeriert. Diese Haltung entspricht jedoch allein der Ästhetik der Frühklassik, wie sie erstmalig in der Flötenschule von Johann Joachim Quantz (1752) und im Generalbasstraktat von Carl Philipp Emanuel Bach (1762) greifbar ist. Mit dem früh- und hochbarocken Verständnis des Continuo hat dies nichts zu tun. Dieses erwuchs unmittelbar aus den Anfängen des Generalbasses, die nach heutigem Wissen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts liegen.

Damals war es üblich, dass der Organist, wenn er bei einem mehrstimmigen (Vokal-) Werk mitwirkte, sämtliche Stimmen „absetzte“, also in eine (in der Regel unkolorierte) Intavolierung übertrug – eine Praxis, die sich in Einzelfällen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts fortsetzte. Man spielte stets die gesamte Partitur ohne Unterbrechung mit, woraus übrigens der Terminus „Generalbaß“ (lat. *bassus generalis*) entstand, der erstmals 1607 nachweisbar ist.³ Er geht auf den seit 1600 verbreiteten italienischen Ausdruck *basso generale* oder *basso continuo*



zurück und wird laut Michael Praetorius (1619) „daher also genennet, weil er sich vom Anfang bis zum ende continuiert, unnd als eine GeneralStimme, die ganze Motet oder Concert in sich begreift“.⁴ In gleicher Bedeutung verwendete man im 17. Jahrhundert die Begriffe *bassus pro organum* oder *basso pro organo* (abgekürzt *basso* oder *organo*), die beweisen, dass der Generalbass zunächst einmal als eine Angelegenheit vor allem für die Orgel galt, dem anfangs und noch bis etwa 1650 am weitesten verbreiteten Continuoinstrument neben der Laute (bzw. Arciliuto, Theorbe oder Chitarrone).

Der Generalbass war ursprünglich eine pausenlos und durchgängig tiefste Stimme zu einer mehrstimmigen Komposition und hatte angesichts seiner ununterbrochenen Gestalt auch andere Partien mitzugreifen, wenn der eigentliche Bass schwieg, weshalb er sämtliche Lagen der Partitur abdeckte und Schlüsselwechsel in Generalbass-Stimmen häufig sind. Folglich stellte der Continuo bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts eben keine Begleitung, sondern das harmonische, klangliche und rhythmische Gerüst jeder Aufführung dar. Sein vollständiges Pausieren blieb absolute Ausnahme, die speziellen musikalischen Effekten vorbehalten und in der Regel vom Komponisten eigens anzugeben war. Eine wesentliche Konsequenz dieser Tradition besteht darin, dass in der geistlichen Vokalmusik des gesamten Frühbarock und Barock die Orgel fast ständig und in jedem Satz mitspielt, sogar in Bachs Kantaten, während andere akkordische Continuoinstrumente wie die Mitglieder der Lautenfamilie oder Kielklaviere (Cembalo, Spinett, Virginal) in der Regel fakultativ eingesetzt bleiben: Sie können jederzeit hinzutreten, aber vermögen die „Omnipräsenz“ der Orgel letztlich nicht zu ersetzen.

Das Absetzen einer Komposition erforderte einen enormen Aufwand seitens des Organisten, der zu jedem Werk sämtliche Stimmen in eine handschriftliche Spielpartitur zu bringen hatte. 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.“⁵

Da zum Ende der Renaissance die Produktion von Madrigalen und Motetten und vor allem deren Publikation enorm zunahm, muss man davon ausgehen, dass Organisten inzwischen einen Großteil ihrer Arbeitszeit

mit täglichem Noten- oder Tabulaturschreiben zubrachten, um den Bedarf des Repertoires überhaupt decken zu können. Denn A cappella-Aufführungen von Vokalmusik blieben im 16. und 17. Jahrhundert seltene Ausnahmen – fast immer waren eines oder mehrere Instrumente beteiligt, bevorzugt Tasteninstrumente, welche sämtliche Stimmen zu spielen vermochten. Daher nennt der italienische Komponist Agostino Agazzari (1607), von dem der älteste ausschließlich dem Generalbass gewidmete Traktat stammt,⁶ drei Gründe, Absetzungen durch eine bezifferte Continuo-Stimme zu ersetzen: „1. Wegen der jetzigen gewohnheit und styli im singen/ do man Componiret und singet/ gleichsam/ als wenn einer eine Oration daher recitirte. 2. Wegen der guten Bequemlichkeit. 3. Wegen der grossen Menge/ Varietät und Vielheit der operum und partium/ so zur Music von nöthen seyn“.⁷

Die erste Ursache bezieht sich eindeutig auf die Entwicklung des oratorischen Stils im Rahmen der Monodie seit Ende des 16. Jahrhunderts, die eine homophone Aussetzung erforderlich machte, die beiden anderen Gründe aber lassen keinen Zweifel daran, dass die schiere Quantität an Vokalmusik gerade in Italien den Organisten kaum noch eine andere Wahl gestattete, als von der individuellen Anfertigung handschriftlicher Spielpartituren abzusehen und direkt nach gedruckten Stimmen für den Instrumentalbass zu musizieren. Die Generalbasspraxis setzte sich also nicht allein aus künstlerischen Motiven durch, sondern hatte eindeutig auch pragmatische „ökonomische“ Hintergründe.

Der entscheidende Schritt, das Wesentliche der Partitur anstatt aus einer Absetzung nach einer zunächst noch unbezifferten Bassstimme zu greifen, muss allerdings bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erfolgt sein. Die älteste Quelle, welche diese Methode dokumentiert, ist der in Rom erschienene Gamben-traktat des Spaniers Diego Ortiz (1553). Es dauerte jedoch noch mehrere Jahrzehnte, bis 1594 in Venedig mit der *Spartidura delli motetto a otto voci [...] per cantar con ogni stromento* von Giovanni Croce die erste eindeutig als solche identifizierbare Continuo-Stimme gedruckt wurde. Sie enthält als älteste Symbole überhaupt Kreuz- und ♭-Vorzeichen über oder unter den Bassnoten, die notwendig geworden waren, um dem Organisten anzuzeigen, ob die Terz der Grundtonart groß oder klein ist. Hinzu kam bis zum Jahr 1600 eine Reihe von Ziffern, welche die zu greifenden Intervalle und v. a. Dissonanzen anzeigen und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts von 2 bis 18 reichen. Erst später schaffte man die unübersichtlichen zweistelligen Zahlen ab und beschränkte sich dann für lange Zeit auf die Ziffern 2 bis 9. Eine frühe Generalbassaussetzung vermutlich für Cembalo bieten die Madrigali von Frescobaldis Lehrer Luzzasco Luzzaschi (Rom, 1601),⁸ die zwar noch keine Bezifferung aufweisen, aber in mancher Hinsicht Absetzungen ähneln ...

... mehr erfahren Sie in Heft 2013_04