

VERS UNE NOUVELLE PLASTICITE DU RYTHME

**EIN FORSCHUNGSPROJEKT DER HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN
INTERPRETATIONSFORSCHUNG**

***DER FRANZÖSISCHE GENERALBASS IM
AUSGEHENDEN 17. JAHRHUNDERT***

DIRK BÖRNER

Inhaltsverzeichnis

Einleitung

Vergleichende Analyse von vier Generalbasstraktaten

- 1) Jean Henry D'Anglebert: *Principe de l'accompagnement du clavecin*, 1689
- 2) Guillaume-Gabriele Nivers: *L'Art d'accompagner sur la basse continue. Pour l'Orgue et le Clavecin*, Paris, 1689
- 3) Denis Delair: *Traité d'Accompagnement pour le Théorbe et le Clavecin*, 1690
- 4) Michel de Saint-Lambert: *Nouveau Traité de L'Accompagnement du Clavecin, de l'orgue et des autres instruments*, Paris, 1707

unter Berücksichtigung folgender Parameter:

- a) Methodik (Aufbau und Zweck, allfällige Definitionen von *accompagnement* beziehungsweise *basse continue*)
- b) Stimmambitus der Aussetzungen
- c) Stimmanzahl (Vollstimmigkeit, Vier- oder Dreistimmigkeit)
- d) Harmonik
- e) Stimmführung
- f) Kadenzen
- g) Verzierungen (*Arpeggio, tierces coulée*, Bassverzierungen, *style luthé*)

Schlussbemerkung

Literaturverzeichnis

Notenbeispiele (Abbildungen)

Einleitung

Der folgende Artikel über den französischen Generalbass im ausgehenden 17. Jahrhundert entstand im Rahmen des Forschungsprojektes *Vers une Nouvelle Plasticité du Rythme*.

Im Zentrum dieses Forschungsprojektes steht die Erarbeitung einer Interpretation der *Pièces en Trio* von **Marin Marais**, die sich weitgehend an den historischen Quellen orientiert und die Wechselwirkung von Tanz und Musik berücksichtigt.

Der Generalbass ist hierbei ein ganz entscheidender Faktor. Im vorliegenden Artikel sollen deshalb Aussetzungsmöglichkeiten untersucht und deren Spielraum anhand historischer Quellen eingegrenzt werden.

1. Jean Henry D’Anglebert: *Principe de l’accompagnement du clavecin*, Paris, 1689

- a) D’Anglebert charakterisiert in seinem Vorwort zu den *pièces de clavecin* sein kurzes Generalbasstraktat folgendermassen: *On m’a souvent demandé quelques instruction pour l’accompagnement. J’en donne ici les principes reduits en cinq leçons qui contiennent tout ce qui me paroist necessaire a sçavoir pour être en état de se perfectionner soi même*. Es handelt sich also um eine kurze Anleitung zum Erlernen der Grundprinzipien des Generalbasses, die es dem Cembalisten ermöglichen soll sich selbständig zu vervollkommen. Das Traktat lässt sich in drei Teile gliedern:
- Eine kurze Intervallehre
 - fünf Lektionen, welche den Grunddreiklang, den Quartsextakkord, eine Kadenzformel, den Akkord der verminderten Quinte, den Tritonus- und Septakkord, sowie ein sehr interessantes *exemple générale avec les agréments* beinhalten (Abb.1-5)
 - eine Harmonisierung von allen auf- und absteigenden Intervallen im Bass (Abb.6), sowie Erklärungen zum Sekundakkord mit hinzugefügter Quarte und Quinte und dem Septakkord in der phrygischen Kadenz (Abb.7).
- b) Der Stimmambitus der Aussetzungen reicht von a bis c’’, die meisten Beispiele sind jedoch erstaunlich tief und der Sopran liegt meistens bei c’. Die bis c’’ (Abb.1) gehenden Beispiele dienen ausschliesslich dem Studium der Akkordumkehrungen. Auch in den Intervallharmonisierungen (Abb.6) sind die relativ hohen Lagen Zeichen des Bestrebens, alle Lagen zum Zuge kommen zu lassen. Überhaupt sind diese Beispiele auffallend steif im Vergleich zu den klanglich schönen Beispielen der zweiten bis fünften Lektion und des *exemple général*.
- c) Alle Beispiele mit Ausnahme der Intervallharmonisierungen sind fünf- bis siebenstimmig! Selbst die Demonstration der allerersten Grundakkorde ist mehr als vierstimmig. (Diese Beispiele erinnern erstaunlich an Gasparini¹!) Die rechte Hand übernimmt dabei meistens drei, in höheren Lagen auch vier Stimmen, während die linke

¹ F. Gasparini, *l’armonico pratico al cimbalo*, Vdg. 1708

Hand entweder (meist in tiefer Lage, um G abwärts) Oktaven greift oder alle konsonanten Intervalle zwischen Bass und der tiefsten Stimme der rechten Hand auffüllt. In diesem Zusammenhang kommt folgender Bemerkung D'Angleberts besondere Bedeutung zu: *On peut remplir des deux mains sur le clavecin quand la mesure est lente, mais non pas sur l'orgue ou il ne faut que les quatre parties*. Hierbei muss jedoch darauf geachtet werden, dass die Dissonanzen bei Vollstimmigkeit nie verdoppelt werden dürfen. Im Falle des Sekundakkordes (ungeachtet ob mit Quarte oder Tritonus) bedeutet dies, dass alle Töne mit Ausnahme des dissonanten Basstones verdoppelt werden dürfen. Letzteres stellt einen wesentlichen Unterschied zum italienischen Generalbass dar, der das Verdoppeln der Dissonanzen erlaubt.

- d) Bezüglich der Harmonik ist D'Angleberts Kompendium erstaunlich einfach. Keine der für die französische Musik typischen *accords extraordinaires*, wie wir sie bei Delair kennenlernen werden, kommen vor. Der Akkord der *petite sixte* (Terzquartsextakkord) wird nur in den letzten beiden Beispielen des Traktates bei der phrygischen Kadenz benutzt (Abb.7), jedoch nie auf der zweiten Stufe. Des Weiteren ist erwähnenswert, dass der Septakkord immer mit der Quinte zu realisieren ist. Nur im „Notfall“ - wie beispielsweise in der phrygischen Kadenz – darf man ihn mit Terzverdoppelung (*la Septième majeur avec la Tierce redoublée*) harmonisieren. Selbst in diesem Fall wird eine Alternative mit Quinte durch Hinzufügen einer Stimme aufgezeigt. Im Gegensatz dazu wird in italienischen und deutschen Traktaten des 17. Jahrhunderts die Quinte bei der Harmonisierung des Septakkordes (insbesondere bei 7-6 Sequenzen) häufig vermieden.

Bei den Intervallharmonisierungen fällt auf, dass mit Ausnahme der siebten Stufe, auf der ein Sextakkord verwendet wird, nur Grunddreiklänge vorkommen.

- e) D'Anglebert praktiziert konsequent die beiden Grundprinzipien der *harmonie bien liée à la Jean François Dandrieu*² - Gegenbewegung und Liegenlassen gemeinsamer Töne. Die Anzahl der Stimmen kann sich jedoch plötzlich verändern. Hierbei agiert fast ausschliesslich die linke Hand durch Ausfüllen der Harmonie, was entweder durch Verstärken des Basstones durch die untere Oktave oder durch Auffüllen der Konsonanzen nach oben erreicht wird.

Eine wichtige Besonderheit der Stimmführung ist in der dritten Lektion bei den Kadenz (Abb.2) zu beobachten: Befindet sich in der Penultima die Septime im Sopran, so wird entweder durch ein sich vorzustellendes Stimmkreuz oder durch Hinzufügen einer zusätzlichen Stimme bewirkt, dass die Kadenz im Sopran statt auf der Terz auf der Quinte endet.

- f) Kadenz scheinen nach D'Anglebert stets auf der Quinte oder Oktave im Sopran enden zu müssen. Sicherlich wurde die Terz als zu wenig konklusiv empfunden.

Es wird immer die vollständige Kadenzformel mit Quartsextakkord, Quartvorhalt und nachschlagender Septime verwendet.

Auffälligerweise verdoppelt die linke Hand die Konsonanzen in den Kadenz nie, sondern verstärkt den Basston mit nachschlagenden Bassoktaven. Kadenz ohne Quartvorhalt kommen nicht vor.

In der phrygischen Kadenz verwendet D'Anglebert bei der Auflösung des Septakkordes den Terzquartsextakkord.

² J. Fr. Dandrieu: *Principe de l'accompagnement du clavecin*, 1719

Bei den Kadenz mit Bassvorhalt kommt nur der 2/4/5 Akkord mit verdoppelter Sekunde, jedoch niemals der 2/4/6 Akkord vor (Abb.7).

- g) D'Angleberts *exemple général avec les agréments* (Abb.5) wird nachfolgend sorgfältig analysiert:

Alle Akkorde sind mit Arpeggiozeichen versehen, jedoch nur in der rechten Hand. Nimmt man dies ernst, (und es gibt keinen Grund an D'Angleberts minutiöser Notation zu zweifeln), bedeutet dies für die Ausführung, dass die linke Hand alle Noten gleichzeitig anschlägt während die rechte dazu simultan die Töne arpeggiert. Vermutlich sollte der jeweils tiefste Ton der arpeggierenden rechten Hand zusammen mit dem Akkord der linken Hand gespielt werden. Denn so wichtig Arpeggios für den Klang auch sind, wichtiger ist es, dass sie rhythmisch definiert sind. Das Beispiel D'Angleberts ist in Halben im *alla breve* Takt notiert, man muss also von einem *Ouvertürentempo*³ um MM=60 für die Halben ausgehen. Dies sollte man im richtigen Tempo ausprobieren, da die Wirkung der Arpeggios davon sehr abhängt. (Erstaunlich, dass die meisten Cembalisten mit den Arpeggio-Vorschriften D'Angleberts seiner *pièces de clavecin* so leichtfertig umgehen: Bedenkenlos werden Akkorde arpeggiert, die von D'Anglebert ohne Arpeggiozeichen notiert sind!)

Alle Akkorde in der rechten Hand, mit Ausnahme des Quintsextakkordes und der beiden Septakkorde, sind durch auf- oder absteigende *tièrces coulées* verziert. Hier unterscheidet sich D'Anglebert von anderen Autoren, die die *tièrces coulées* nur bei Dreiklängen einsetzen. D'Anglebert verwendet sie auch bei Sext- und Sekundakkorden und selbst beim Quartvorhalt, obwohl man bei letzterem besser von einem *port de voix* reden sollte.

Zwei sehr typische *tremblements* sollten nicht übersehen werden: Am Ende des *exemple général avec les agréments* befindet sich ein *tremblement* auf der Terz des Schlussakkordes - eine bei Muffat⁴ beschriebene Standardverzierung, die jedoch nur dann zur Anwendung kommt, wenn die zu begleitende Oberstimme sich auf der Quinte oder Oktave befindet. Der Basstriller auf der Penultima der phrygischen Kadenz (siehe letztes Beispiel des Traktates) gehört ebenfalls zu den Standardverzierungen, allerdings sollte sich dieses *tremblements* immer auf dem Sextakkord, der den Septakkordes auflöst, angebracht werden. In D'Angleberts Beispiel befindet sich das *tremblement* jedoch auf dem Septakkord! Aufgrund der eindeutigen Erklärungen von Delair und Saint-Lambert zu dieser Verzierung (siehe Kapitel 3 u. 4 g) ist davon auszugehen, dass es sich hier um einen Druckfehler handelt. Das *Tremblement*zeichen ist höchstwahrscheinlich irrtümlich auf dem ersten anstelle des zweiten f eingezeichnet worden!⁵

³ *Compte d'Ozembray: Description et usage d'un métronome ou machine pour battre la mesure et le temps de toutes sortes d'airs*, in: *Histoire de l'Académie Royale des Sciences*, Année 1732, Paris 1735: Hier wird das Tempo einer französischen Ouvertüre mit MM = 64 für die Halben vorgeschlagen.

⁴ Georg Muffat: *Florilegium Secundum*, Passau 1698

⁵ In der modernen D'Anglebertausgabe von *Pupitre* ist dieser Fehler korrigiert!

2. Guillaume-Gabriele Nivers: *L'Art d'accompagner sur la basse continue. Pour l'Orgue et le Clavecin, Paris, 1689*

- a) Nivers stellt seine Generalbassanleitung ans Ende seiner *Motets a voix seule accompagnée de la basse continue et quelques autres Motets à deux voix, propres pour les Religieuses*. Es handelt sich in erster Linie um ein Generalbasstraktat für die Orgel, obgleich das Cembalo im Titel miterwähnt wird.

Die 21 Seiten umfassende Anweisung gliedert sich in drei Teile:

- Eine theoretische Einführung, welche eine Intervallehre, Anweisungen zu Stimmanzahl, Stimmführung, Stimmverteilung, Stimmlage, Bezifferung und Dissonanzen umfasst.
- Eine hochinteressante Beispielsammlung von Generalbassaussetzungen im C-, D-, und E-Modus sowie eine Art „Generalexempel“ mit sehr bemerkenswerten Dissonanzen und Stimmführungen.
- Ein Schlusswort mit praktischen Empfehlungen für das Begleiten von Sängern.

Nivers erklärt den Generalbass anhand von Bassprogressionen (auf- und absteigende Sekunden, Terzen, Quartan, etc.) und nicht anhand von Akkorden (Grundakkord, Sextakkord, etc.).

- b) Der Stimmambitus der Aussetzungen ist erstaunlich gross, nämlich von a bis a'' und dieser Umfang wird durchaus regelmässig ausgenutzt, wenn auch die Spitzentöne seltener sind.
- c) Nivers Beispiele sind überwiegend vierstimmig, bisweilen dreistimmig und nur in der Schlusskadenz des „Generalexempels“ fünfstimmig. Dreistimmigkeit ist nur ausnahmsweise gestattet um falsche Stimmführungen zu vermeiden. Die Tatsache, dass Nivers die Vollstimmigkeit nie erwähnt, bekräftigt die Annahme, dass die Aussetzungen nur für Orgel gedacht sind.
- d) Nivers reduziert die Anzahl der Modi auf drei: den C-Modus (Dur), den D-Modus (Moll) und den E-Modus (phrygisch). Mögliche Durtonarten sind C, D, E, F, A, B, mögliche Molltonarten sind c, d, e, f, g, a, h, wobei E-Dur, f-Moll und h-Moll als „selten“ eingestuft werden.

Dissonanzen dürfen nur dort gespielt werden, wo es die Bezifferung ausdrücklich verlangt. Eindeutige Bassprogressionen wie mi-fa, aufsteigende Quartan bzw. abfallende Quinten müssen nicht beziffert werden. Trotz obiger Regel sind aber die Durchgangdissonanzen in den ausgeschriebenen Beispielen nie beziffert!

Nivers unterscheidet zwei Arten von Dissonanzen: *les dissonances ... passent par supposition en tenant les autres parties....les dissonances se pratiquent aussi par le moyen de la syncope, lesquelles sont toujours sauvées d'une consonance en descendant...* Offensichtlich bezieht er sich damit einerseits auf unbetonte und betonte Durchgangdissonanzen (Heinichen⁶ benutzt den Terminus *transitus regularis* bzw. *irregularis*) und andererseits auf unbetonte Zählzeit vorbereitete, auf betonte Zeit exponierte und auf folgende unbetonte Zeit nach unten stufenweise aufgelöste Dissonanzen.

Die von Nivers benutzten Bassprogressionen sollen nun im Detail untersucht werden:

⁶ Joh. D. Heinichen: *Der Generalbass in der Komposition*, Dresden 1728

- C, D, C (Abb.8): Nach der sich im 18. Jahrhundert allmählich etablierenden *règle d'octave* wäre auf D der Terzquartsextakkord (*petite sixte*, bzw. *petit accord*) anzuwenden. Nivers verwendet diesen Akkord aber nie! Er benutzt den Sextakkord mit Verdoppelung des Basstones oder der Terz. Eine weitere Variante ist der Grundakkord mit der Sexte als Durchgangsnote.
- C, H, C (Abb.9): Auf H befindet sich stets ein Sextakkord mit verdoppelter Terz oder Sexte, wobei die Sexte über die verminderte Quinte absteigend in die Terz geführt wird. Den Akkord der *fausse quinte* finden wir erst im Abschnitt über die *pratique de la fausse quinte* (Abb.18). Dort wird er in absteigenden modulierenden Sequenzen verwendet.
- C, D, E (Abb.10): Nivers erste Harmonisierung besteht nur aus Grundakkorden, die durch Durchgangsnoten verbunden werden und wirkt erstaunlich altmodisch. Der *règle d'octave* folgend führt er dann den Sextakkord auf D, schliesslich auf E und am Ende auf D und E ein. Die auf D und E angebrachten Septimen sind bis auf wenige Ausnahmen nur durch die Terz begleitet⁷, die Quinte fehlt an dieser Stelle; es handelt sich also klar um Septvorhalte, die man nicht als Septakkorde auffassen sollte. Auf D und E werden auch Non- und Quartvorhalte angebracht, wobei Nivers bei der kleinen None bedenkenlos die Quinte verwendet. Saint-Lambert verbietet letzteres und schlägt in diesem Fall die Septime an Stelle der Quinte vor. Verwendet Nivers den Septakkord im D-Modus der gleichen Bassprogression (also D, E, F), verdoppelt er auf E den Basston - im 18. Jahrhundert wäre dies sicherlich als Fehler empfunden worden, wirkt hier aber durch die geschickte Stimmführung sehr natürlich. Solche Verdopplungen des Leittones sind im 17. Jahrhundert in vielen italienischen und deutschen Generalbasstraktaten zu finden.
- C, E, G, E, C (Abb.11): Hier finden sich keine Überraschungen: Nivers harmonisiert zunächst mit Grunddreiklängen und benutzt auf E den Sextakkord, der die Kadenzierung auf G einleitet.
- C, F, C (Abb.12): Auf C wird der Quartvorhalt angebracht und nach F kadenziert. Zum Zurückführen von F nach C wird der Durchgang C, D, E parallel mit A, H, C benützt.
- C, G, C (Abb.13): Auch hier bedient sich Nivers des Quint- Sextdurchganges und des Quartvorhaltes.
- Durchgangsharmonien bei liegenbleibendem Basston zur Veränderung der Lage (Abb.14): Die durch parallel geführte Terzen und Sexten entstehenden Durchgangsdissonanzen wirken sehr modern und erinnern an Beispiele aus Alessandro Poglietti's⁸ Generalbasstraktat. Die Dissonanzen sind hierbei meist dominantisch und werden von Nivers nicht beziffert.
- Harmonisierung einer auf- und absteigenden C Durtonleiter in Halben (Abb.15): Nivers Aussetzung erinnert mehr an eine polyphone Fantasia über ut, re, mi, fa, sol, la als an eine *règle d'octave* wie man anhand des Basses hätte vermuten können! Die entstehenden Harmonien sind dabei eindeutig Resultat der Stimmführungen. Bei der aufsteigenden Leiter werden hauptsächlich 5–6 Durchgänge, bei der absteigenden Leiter 7-6 Vorhalte benutzt. Dreistimmig parallel geführte Sextakkorde sind ebenfalls häufig zu finden.
- Aussetzung einer auf- und absteigenden C-Dur Tonleiter in Vierteln (Abb.16): Die eine Stimme wird geschickt in parallelen Terzen geführt, während die andere möglichst

⁷ D'Anglebert, Delair und Saint-Lambert hingegen bestehen auf dem Gebrauch der Quinte beim Septakkord, wenn immer es möglich ist.

⁸ A. Poglietti: *Compendium oder Kurtzer Begriff*, 1667

stationär oder in Gegenbewegung verbleibt. Einmal mehr verwendet Nivers Dreistimmigkeit.

- Vermischte Notenwerte bei überwiegend stufenweise fortschreitendem Bass (Abb.17): Im ersten Takt kommen in der linken Hand für das 17. Jahrhundert typische Betonungsquinten vor, die durch die Pausen im Tenor jedoch „salviert“ sind (um dafür einen Ausdruck Georg Muffats⁹ zu verwenden). Im zweiten Takt kommen zwei *transiti irregulari* vor - eine häufig angewandte Methode zur Harmonisierung von Sprüngen.

- Wiederholung der gleichen Bassgänge im D- und E-Modus: Im Wesentlichen werden die gleichen Harmonisierungen verwendet, deshalb wird auf eine detaillierte Analyse verzichtet. Bemerkenswert ist allenfalls die einmalige Verwendung des Terzquartsextakkords bei der Auflösung des Septakkordes mit Quinte in der phrygischen Kadenz, wie es auch bei D'Anglebert vorkommt. Ansonsten greift Nivers auf die übliche Lösung zurück, nämlich die Terz des Septakkordes zu verdoppeln.

- Eine Art „Generalexempel“, in welchen der Akkord der *fausse quinte et de la fausse quarte ou du triton*, aber auch andere dissonanten Akkorde verwendet werden (Abb.18):

In diesem über drei Seiten langen Beispiel werden alle für die französische Musik typischen Akkorde und Bassgänge verwendet: Septakkorde, Septnonakkorde (jedoch nur mit 7 beziffert!), die typische Auflösung des Septakkord in einen Quartsextakkord, der Akkord der *Quinte superflue* (mit #5 beziffert, hier immer mit der None, niemals mit Septe kombiniert) und chromatisch absteigende Bässe, die entweder mit 6 bzw. 7-6 oder mit 2/4/6 – 5/6 beziffert werden. Mitunter klingt dieses Beispiel wie eine *durezza e ligatura*-Toccata in der italienischen Musik. Der begrenzte Umfang der Modulationen jedoch (das in d-Moll stehende Stück kommt mit den chromatischen Noten B, Es, Fis, Cis und Gis aus) ist der französischen Ästhetik mit ihrem Ideal der Mässigung und der Natürlichkeit verpflichtet.

- e) Nivers Regeln der Stimmführung sind von so grosser Bedeutung, dass sie hier zumindest in Ausschnitten zitiert werden müssen: *Pour la parfaite harmonie, il faut qu'il y ait quatre partie, deux de la main gauche et deux de la main droite...* Diese Art von Stimmverteilung sollte Heinichen in seinem *Der Generalbass in der Komposition* als typisch für die *Art der Alten* beschreiben: *...dahero wurde das 4.stimmige Accompagnement mehr, welches man zwar anfänglich vor beide Hände gleich theilte, nämlich zwei Stimmen in der rechten, und zwei Stimmen in der lincken Hand, um hierdurch die Künste eines wohlgeordneten Quatro zu zeigen...* Wenn jedoch der Abstand zwischen Bass und Tenor eine Oktave überschreitet, werden die drei Oberstimmen mit der rechten Hand gegriffen. *Les Parties superieures doivent s'approcher le plus qu'il est possible, et mesme toutes ensemble doivent s'approcher de la Basse le plus souvent. Quand la Taille passe l'estendüe de l'octave, pour lors la main droite au secours de la gauche prend les trois Parties superieures, ne touchant de la gauche que la Basse, jusqu'à ce que la Taille revienne dans l'estendüe de l'octave.* Untersucht man Nivers Aussetzungen auf diese Regeln hin, so fällt auf, dass wegen der vielen hohen Aussetzungen die Oberstimmen untereinander und im Bezug auf den Bass nicht immer so dicht zusammengehalten wurden wie es die Regel verlangen würde. Auch seine Anweisungen, die Stimmen so wenig wie möglich zu bewegen, gemeinsame Töne liegenezulassen und möglichst oft Gegenbewegung zu benutzen, wendet er in seinen Beispielen nicht immer konsequent an!

⁹ G. Muffat: *Regulae Concertuum Partiturae*, 1699

Schon im ersten Notenbeispiel (Abb. 8) springt der Sopran beim vierten Akkord überraschend von g' auf d'', dadurch folgen zwischen Bass und Sopran drei perfekte Konsonanten direkt aufeinander, nämlich C - G, D - D, C - G! In der dritten Zeile des gleichen Beispiels wiederholt Nivers die gleiche Stimmführung, wobei die Harmonie durch eine Septime im Tenor angereichert ist. Eine sehr ähnliche Stimmführung kann man schon bei Johann Staden¹⁰ Beispiel einer tenorisierenden Kadenz beobachten.

In Abb. 9 am Ende des ersten Taktes springt der Sopran von d'' auf g' (über der Bassprogression c - H) und umgeht so den Zusammenklang c - c''. Genau diese Stimmführung ist häufig in Georg Muffats *Regulae concertuum partiturae* anzutreffen!

Abschliessend bleibt festzuhalten, dass Nivers Stimmführungen und seine Harmonik in vielen an die polyphone Sprache des italienischen und deutschen Generalbassstiles des 17. Jahrhunderts erinnern.

- f) Bezüglich der Kadenzen ist Nivers Methode nicht sehr ergiebig: Er gibt hierzu keine theoretischen Anweisungen und die ausgeschriebenen Kadenzen weisen keine Besonderheiten auf. Interessanterweise enden seine Musikbeispiele mit einer fünfstimmigen Kadenz, wobei sich der Sopran auf der Durterz befindet. Hier liegt anscheinend ein Unterschied im Personalstil von Nivers und D'Anglebert vor.
- g) Auch hier geht Nivers im theoretischen Teil nicht auf das Thema Verzierungen ein. In seinen Notenbeispielen finden wir jedoch viele *tremblements*, entweder auf Leitttönen (siehe Muffats Regeln im *Florilegium secundum*¹¹) oder auf der zweiten Stufe - und zwar interessanterweise in allen Stimmen, nicht nur im Bass!

Nivers äussert sich auch bezüglich der Arpeggios nicht, es existiert jedoch ein anonymes Manuskript der Bibliothèque de l' Arsenal, welches, so vermutet zumindest Jean Saint-Arroman¹², aus dem Umkreis von Nivers stammen könnte. Das Manuskript enthält hochinteressante Äusserungen über das Arpeggio, die im folgenden zitiert werden¹³:

L'arpègement se fait de cette sorte: il faut que les quatre parties, plus ou moins, quand ce ne serait même que trois parties d'une main, se touchent l'une après l'autre, mais que cela se fasse d'une manière prompte, vive, liée et imperceptible, sans lever les mains ni les doigts. Toutefois il faut que toutes les parties se distinguent, dans leurs son et harmonies, les unes les autres, sans que cela soit trop affecté, je veux dire trop lent et languissant. Il faut que cela se fasse très vivement et très promptement, que l'on ne s'en aperçoive point, et d'une harmonie et d'un son égal.

De la main gauche, l'arpègement se commence toujours par le doigt du pouce, ensuite du second doigt qui suit le pouce, et enfin du petit et dernier. Voilà la manière que l'arpègement du prélude de l'orgue se joue de la main gauche, car il y a quelques différences en cela dans la manière de celui du clavecin. Car au clavecin, il commence bien par le pouce, mais ensuite il descend au petit doigt et remonte au doigt d'auprès du pouce, et ensuite retourne au pouce.

Quant à la main droite, il commence par le doigt qui est le plus proche du pouce, et continue à celui qui le suit, et enfin va au petit doigt, et est semblable, quant à la main

¹⁰Johann Staden: *Kirchen-Musik, anderer Theil*, Nbg. 1626; aus: *kurzer und einfältiger Bericht*

¹¹ zitiert nach Walter Kolneder Georg Muffat zur Aufführungspraxis: *Demanch werden mi und # aussgenommen, welche allzeit, sie mögen edle oder unedle Noten seyn, so fern sie nur nicht allzugeschwind hinauffsteigen, mit einem Triller pflegen aussgeziert zuwerden.*

¹² Ausführlicher Kommentar von Jean Saint-Arroman zu den von ihm bei Fuzeau herausgegebenen „*Motets à voix seule, accompagnée de la basse continue*“ von Nivers

¹³ Cécile Glaenzer: *Présentation d'un manuscrit anonyme de la bibliothèque de l' Arsenal – Seite 86 bis 103 aus: Cahiers de la société de musique ancienne – Cahier numéro 4, zitiert nach Saint –Arroman (siehe Fussnote 12)*

droite, au arpègements du clavecin, à la réserve que celui de l'orgue, comme j'ai dit ailleurs, doit être vif, prompt et très court et net, et enfin imperceptible. Les sons et harmonies sont distincts, quoique les parties se fassent les unes après les autres, à la réserve du pouce de la main gauche et du doigt d'auprès le pouce de la main droite, qui commencent tous deux ensemble. Et le reste se fait quasi comme j'ai dit imperceptiblement, et les personnes qui n'ont pas une pratique familière croiront très facilement que toutes les parties se font ensemble pour faire voir avec combien de délicatesse et de subtilité on passe et on coule les notes, ce qui fait un parfaitement bel agrément, et donne une grâce aux pièces charmantes. (Hervorhebung hinzugefügt !)

Obwohl der anonyme Autor in seiner ersten Phrase von *quatre parties* spricht, lassen seine Beschreibungen vermuten, dass er von einer Fünf- bis Sechsstimmigkeit ausgeht, wobei die linke Hand drei Stimmen greift (sicherlich verdoppelt sie die Konsonanzen) und die rechte die „normale“ Harmonie anschlägt. Sehr wichtig hervorzuheben ist auch, dass das Arpeggio immer mit der rechten und linken Hand gleichzeitig beginnt! Diesem Grundsatz, der eine unmittelbar einleuchtende Notwendigkeit für ein in rhythmischer Hinsicht eindeutiges Arpeggio darstellt, sind wir bereits in der Notation D'Angleberts begegnet und er lässt sich weiterverfolgen bis zu Rameau¹⁴!

¹⁴ Code de la musique pratique, 1760: *Il est temps de joindre la B.C. aux accords, en supposant l'habitude acquise de la mécanique des doigts dans toutes les routes ; on peut même la joindre aux premières routes qu'on se sent posséder parfaitement, & toute l'art y consiste à toucher cette B.C. de la main gauche avec le 4 de la droite dans le même instant, sans cette précaution, l'une des deux mains ne seroit pas en mesure, & pourroit faire risquer d'y manquer. Les doigts de deux mains qui touchent ensemble doivent le faire de leur mouvement particulier, en les laissant tomber sur les touches de leur propre poids, sans roideur dans la main, puis les autres doigts de la droite tombent successivement en forme d'arpègement; ce qui se fait avec d'autant plus de célérité qu'on a la main souple, & que le mouvement ne part que des doigts. (Hervorhebung hinzugefügt).*

3. Denis Delair: *Traité d'Accompagnement pour le Théorbe et le Clavecin, Paris, 1690*

- a) Es handelt sich bei diesem Werk um die erste vollständige Generalbassmethode, die in Frankreich publiziert wurde. Früher veröffentlichte Traktate beschäftigen sich zwar mit zahlreichen Teilaspekten des Generalbassspieles, doch Delair stellt zu Recht fest: *...personne jusqu'à présent n'a traité à fond de l'accompagnement...*
Er spricht hierbei von der Schwierigkeit des Definierens von Regeln in einer Kunst, die, wie er sich ausdrückt, keine andere Grundlage habe als *le caprice*. Ziel sei es, zu einem Generalbassspiel zu gelangen, in dem das *raisonnement* und nicht die *routine* der ausschlaggebende Faktor sei.
Der Aufbau dieses Werkes ist von bemerkenswerter Stringenz.
Der Autor fasst im ersten Kapitel *Principe d'Accompagnement pour ceux qui commencent à l'apprendre* die wichtigsten Regeln zusammen, um diese dann in seinem eigentlichen Traktat zu vertiefen und zu detaillieren.
Das Traktat beinhaltet folgende Kapitel:
- *Principes de Musique nécessaires à sçavoir pour accompagner*
- *Principes de Composition qui servent de l'accompagnement en général sur toutes sortes d'instruments*
- *La manière de marquer les accords sur les basses continues*
- *Accompagnements ordinaires*
- *Accompagnements extraordinaires*
- *Diference des accords et de leurs accompagnements*
- *Règles pour le suplement des chiffres, qui sont obmis sur les basses*
- *Règles générales qui regardent indifferamment tous les Intervalles des basses, qui ne sont point chiffrées*
- *Règles pour connoitre les mesures et la valeur des notes selon la difference ce desdites mesures*
- *Règles pour conoitre les notes sur lesquelles on doit faire acord*
- *Règles pour – conoitre en quoi est une pièce, - pour les transpositions, -pour conoitre les cordes essentielles de chaque ton, - pour conoitre les notes qui doivent estre diesées ou bemolizées*
- *Règles généralles qui regardent la manières d'acompaner sur le clavecin*
Observations pour faciliter l'acompanement
- *Règles pour les Supositions*
- b) Delair äussert sich nicht zum Ambitus der Aussetzung. In seinen ausgeschriebenen Aussetzungen findet man c' als tiefste Note und f'' als höchste Note des Soprans der Aussetzung. Die meisten Beispiele bewegen sich zwischen d' und c''.
- c) Alle Aussetzungen des Kapitels *Principe d'Acompagnement* (Abb.19-33) sind vierstimmig, mit Ausnahme einiger weniger fünfstimmiger Akkorde. Die Fünfstimmigkeit entsteht natürlicherweise bei dissonanten Akkorden (wie z.B. Septnonakkord, *quinte superflue avec la neuvième*), aber auch bei Kadenzten, um den Sopran auf der Quinte enden zu lassen (Abb.25). Bisweilen wird auch eine fünfte Stimme eingeführt, um Oktavparallelen zu verbergen (Abb. 27).
Es gibt jedoch auch einige vollstimmig ausgeschriebene Beispiele (Abb.34-35) im eigentlichen Traktat. Die Art und Weise wie Delair die linke Hand mit Konsonanzen

auffüllt, ist derjenigen D'Angleberts so ähnlich, dass auf eine Analyse verzichtet werden kann. Wie alle bisher betrachteten Autoren stellt auch Delair die Regel auf, dass nur Konsonanten verdoppelt werden dürfen.

Jedoch ist Delair der erste Autor, der folgende wichtige Funktion der Vollstimmigkeit erläutert: Da es unvorteilhaft sei, zwischen den Händen einen grossen Abstand zu lassen, müsse man die linke Hand auffüllen. Diese Notwendigkeit entsteht oft bei einer langen aufsteigenden Basslinie, wo die Ausgangslage der rechten Hand auf Grund der zu erwartenden Gegenbewegung relativ hoch sein muss. Eine ähnliche Situation entsteht bei einer stufenweise absteigenden Basslinie. Je tiefer der Bass absteigt, umso mehr muss die linke Hand zusätzliche Konsonanzen greifen, um den Abstand der beiden Hände aufzufüllen. Dies verursacht einen interessanten dynamischen Effekt: Der Generalbass wird umso lauter, je tiefer der Bass ist. Wie auch Saint-Lambert erläutert, muss umgekehrt bei hohen Bässen manchmal nur dreistimmig begleitet werden, wobei ein Piano-Effekt entsteht.

Ob eine Phrase vier- oder vollstimmig zu begleiten ist, hängt entscheidend vom Tempo ab.

Delair fasst in seinen *Regles generales qui regardent la maniere d'accompagner sur le Clavecin* alle diese Aspekte so prägnant zusammen, dass er hier vollständig zitiert werden soll:

Il y a plusieurs manieres d'accompagner sur le Clavecin, les uns ne sonnent que la basse de la main gauche, faisant les accompagnements de la main droit, les autres font des acords de la main gauche aussi bien que de la droite; mais pour décider entre ces deux manieres, je diray qu'elle sont toutes deux bonnes, pourvû qu'on ne se serve de la premiere maniere, que dans les basses de mouvement leger se servant de la seconde maniere dans les pieces ou le mouvement est lent.

La plupart des acords que se font de la main gauche, ne sont que pour remplir le vide qui se rencontre entre les deux mains d'autant que l'on doit faire ordinairement les acords les plus essentiels de la main droite.

Quand il y a quelques dissonances marquée sur la basse, on la doit ordinairement faire de la main droite, avec ses accompagnements les plus essentiels faisant les autres accompagnements de la main gauche, ou doublant de la dite main gauche, ceux que l'on fait de la droite.

- d) Delair Vorgehensweise zunächst die Akkorde isoliert zu betrachten, um dann ihre verschiedenen Verwendungen anhand aller auf- und absteigenden Intervalle zu untersuchen, ist uns schon bei D'Anglebert begegnet. Diese Methode hat ihre Vor- und Nachteile: Der Versuch Bezifferungen anhand von Intervallfortschreitungen zu bestimmen, muss zwangsläufig immer unvollständig bleiben, auch wenn man dadurch sehr viel lernen kann.. Umso instruktiver fasst Delair in seinem Kapitel *Principes d'Accompagnement* die wichtigsten „Standards“ zusammen, die der Studierende nach Belieben im eigentlichen *traité* vertiefen kann.

Allein schon seine sorgfältige Diskussion all dieser Details macht deutlich, wie weit wir hier noch von der Konzeption des Generalbasses als *basse chiffrée* entfernt sind!

Ebenfalls auffällig ist sein Sprachgebrauch: Er gibt den verschiedenen Akkorden mit Ausnahme des *accord naturel* keine Namen wie dies bei späteren Autoren der Fall sein wird, sondern spricht nur von Intervallen, die mit anderen Intervallen verbunden werden müssen.

Im Folgenden sollen einige Besonderheiten der harmonischen Sprache Delairs hervorgehoben werden:

- Die verschiedenen Harmonisierungen des Sekundakkordes (2/4/6, 2/4/5 und 2/5) kennen wir schon von D'Anglebert und Nivers. Delair beschreibt sie auch, gibt aber zusätzliche Informationen über ihre Verwendungsweise:

Il faut remarquer que les anciens metoient, ordinairement la quinte avec la seconde, au lieu de la sexte, comme l'on peut voire dans les œuvres de du Cauroy, et d'autres habiles compositeurs, néanmoins dans les cœur d'opéra, on y rencontre toujours la sexte, il est vray que sur les notes ou l'on fait la tierce mineure devant la seconde, la sexte est un accompagnement plus harmonieux, à la seconde que la quinte, mais sur les notes ou la tierce majeur précède la seconde, la quinte y est un accompagnement plus harmonieux que la sexte, ainsi quand on acompagne qu'une, deux ou trois voix, on peut acompagner la seconde de la quinte, principalement lors que la tierce majeure la précède, et lors que l'on acompagne quelque cœur de musique, on y mettra la sexte ou l'on doublera la seconde, ou la quarte, au lieu de la sexte.

Nota bene: Delair verbietet den Gebrauch der Sexte beim Sekundakkord nach vorausgehender Durterz nicht, er beschränkt sich auf den Hinweis, dass dies insbesondere in Vokalwerken vermieden und eine Harmonisierung durch Quinte vorgezogen werden sollte. Den Sekundakkord mit kleiner Sekunde verbietet er jedoch, dieser Akkord scheint nicht zur harmonischen Sprache der 1690-iger Jahre des französischen Barocks gehört zu haben.

- Die zumindest aus der Perspektive des 18. Jahrhunderts „normale“ Harmonisierung der Fortschreitung mi-fa mit Sextakkord mit verdoppelter Terz oder Sexte kommt bei Delair zwar vor, sie scheint aber für den Fall reserviert zu sein, dass sich der Basston auf einer *note diezée* befindet. Für nicht alterierte Halbtonschritte wird durchaus der Basston verdoppelt, die Sexte steigt hierbei über die verminderte Quinte zur Terz ab (Abb.26). Der Sextakkord mit verminderter Quinte ist ebenfalls eine mögliche Option, jedoch muss die verminderte Quinte vorbereitet sein. Bei schnellen Tempi (*si le mouvement est léger*) ist diese Vorbereitung nicht unumgänglich.

- Der Terzquartsextakkord - Saint-Lambert nennt ihn *petit accord*, Dandrieu *petite sixte* - wird interessanterweise von Delair erst bei den *acompannements extraordinaires* eingeführt (Abb.25). Analog dazu wird die gleiche Harmonie in Gasparinis Traktat noch zu den *acciacature* gezählt. Seine systematische Anwendung als Standardharmonisierung der zweiten Stufe ist jedoch für die französische Musik des ausgehenden 17. Jahrhunderts fragwürdig.

- Betreffend des Sextakkordes mit grosser Sexte formuliert Delair eine wichtige Regel, welche jedoch häufig ignoriert wird: *Quand on fait la sexte majeur sur la première note, on doit toujours faire accord sur la seconde note dudit Intervale quand même elle ne seroit qu'une seconde croche...* Es spielt dabei keine Rolle, welches Intervall auf die erhöhte Sexte folgt, auch wenn es sich um einen kleinen Notenwert handelt: Der auf den erhöhten Sextakkord folgende Akkord muss stets harmonisiert werden! (Eine Regel auf die auch Johann Mattheson¹⁵ in seiner Organistenprobe mehrfach hinweist).

- Der Septakkord wird zwar *ordinairement* mit Terz und Quinte realisiert, bei schneller Bassbewegung kann jedoch auch vereinfachend nur mit der Terz harmonisiert werden, insbesondere wenn es sich um eine 7-6 Progression handelt. Delair weist auf die Möglichkeit hin, in 7-6 Progressionen die Sexte mit der Quarte anstelle der Terz zu begleiten – eine typisch französische Harmonisierung, die oft in den *pièces en trio* von Marin Marais vorkommt.

Erstaunlicherweise ist nicht der Quintsextakkord, sondern der Septakkord die Standardharmonisierung der „Subdominante“ (ein Begriff der natürlich von Delair nie

¹⁵ J. Mattheson: *Grosse General-Bass-Schule*, Hamburg 1731

verwendet wird). Dies gilt selbst für den Fall, dass die Septime nicht vorbereitet ist! Letztere wird übrigens auch in Muffats Generalbasstraktat *Regulae concentuum partiturae* unter dem Namen *settima pulsata* beschrieben. Selbstverständlich lässt Delair auch die Möglichkeit offen, die Subdominante mit dem Quintsextakkord zu harmonisieren (wobei die Quinte vorbereitet sein muss), der Septakkord wird von ihm aber eindeutig favorisiert!

- Der Nonakkord wird mit Quinte und Terz gebildet, die None kann sowohl gross als klein sein (vergleiche Saint-Lambert!).

- Delair zeigt schon in seinem zusammenfassenden Kapitel *Principe d'Accompagnement* eine beeindruckende Anzahl von dissonanten Harmonien (*Exemple des accompagnements extraordinaires*, Abb.25):

Seconde superflue, Quarte et septième, Triton avec la tierce majeure, Triton avec la tierce mineure, la quinte avec la sexte, Fausse Quinte avec l'Octave, Fausse Quinte avec la septième diminué, Quinte superflue avec la neuvième, Quinte superflue avec la septième, Sexte avec la tierce et la quarte, sexte avec la quarte et l'octave, neuvième avec la septième, septième majeure avec la seconde et la quarte, septième majeur avec la sexte mineur.

Im eigentlichen *traité* kommt Delair auf eine Gesamtanzahl von 23 Akkorden, welche er grifforientiert in vier Gruppen einteilt:

- Akkorde, die aus dem *accord naturel* entstehen: D.h. die rechte Hand greift einen Dreiklang, dessen Terz und Quinte alteriert werden, während diesem Dreiklang verschieden Basstöne zugeordnet werden. Dabei entstehen: 3/5/8, 2/4/6, 3/5/7, 4/6/8, 3/6/8, 2/4b/7, 3/5b/8, 2/4#/6, 2#/4#/6, 3/5b/7, 3/5#/7, 4/6/8.
- Akkorde, die entstehen, wenn die rechte Hand einen Nonakkord in Quintlage greift, dieser verschiedenartig alteriert wird und ihm verschieden Basstöne zugeordnet werden. Es entstehen: 9/8, 3/5#/9, 3/4/6#, 3/4#/6, 4/5/7, 7-6#.
- Akkorde, die entstehen, wenn die rechte Hand einen Quintsextakkord mit verminderter Quint greift, wobei sich der Bass verändert. Es ergeben sich: 5/6, 2/4/5, 7/9, 5/6.
- Die rechte Hand greift einen 4/5 Akkord, welchem nur ein Basston zugeordnet wird.

Diese rein grifforientierte Klassifizierung von Akkorden ist als eine vereinfachte Methode¹⁶ für den Laien gedacht und wurde in französischen Traktaten bis zu Rameau¹⁷ weiterentwickelt.

- Die charakteristischste Harmonie für den französischen Stil ist die sogenannte *quinte superflue*: Zwar ordnet ihr Delair immer nur entweder die Septe oder die None zu, in einigen seiner Notenbeispiele kommen jedoch beide gleichzeitig vor. Diese Harmonie wird in nahezu allen expressiven und langsamen Kompositionen (*Plainte*, *Prélude*, *Tombeau*) benutzt und kennzeichnet sehr häufig den affektiven Höhepunkt eines Stückes. Im Gegensatz dazu wurde sie in Italien zur gleichen Zeit fast nicht benutzt!

- Typisch für den französischen Stil ist der Gebrauch des verminderten Septakkordes mit seinen Umkehrungen (*seconde superflue*, *triton avec la tierce mineur*). Diese Harmonie drückt einen besonders traurigen Affekt aus. In *Marais pièces en trio* werden verminderte Septakkorde und ihre Umkehrungen eher selten benutzt. Es gibt jedoch Ausnahmen wie *la Désolée ou Passacaille lente* in der Suite in c-Moll.

¹⁶ Jean -Yves Haymoz schreibt hierzu in seinem Artikel "French Thorough-Bass Methods from Delair to Rameau": "...the theorist's chief concern was to simplify the way the subject was taught..." (Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis, 1995, Amadeus)

¹⁷ J.-Ph. Rameau: *dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement*, 1732

Wie schon in der Analyse der Akkorde sollen im folgenden Abschnitt die wichtigsten Harmonisierungen der Bassfortschreitungen untersucht werden:

- Bei aufsteigendem Halbton wird der Sextakkord mit Verdopplung des Grundtones benutzt, die Sexte steigt über die verminderte Quinte zur Terz ab. Bei alteriertem Basston wird der Sextakkord mit verdoppelter Terz oder Sexte benutzt (Abb.26).
- Bei aufsteigender Terz muss darauf geachtet werden, dass keine Querstände entstehen (Abb.27).
- Aufsteigende Quartan werden mit Dur-Dreiklang harmonisiert, wobei die Oktave über die kleine Septe zur Terz absteigt (Abb.28).
- Aufsteigende Quinten werden mit 5-6 beziehungsweise 3-4# Durchgängen harmonisiert (Abb.29).
- Bei absteigenden Halbtönen wird 2/4#/6 als Durchgangsharmonie benutzt (Abb.30).
- Bei absteigenden Ganztönen wird die zweite Bassnote zum Sextakkord (Abb.30).
- Bei absteigenden Terzen muss ebenfalls auf die Vermeidung von Querständen geachtet werden (Abb.31).
- Bei absteigender vermindertes Quarte werden beide Akkorde mit 6 beziffert (Abb.33).

All diese Regeln werden im eigentlichen *traité* vertieft, detailliert und erweitert. Sie werfen insbesondere die Frage auf, inwieweit es zulässig ist, neben den markierten Ziffern zusätzliche Harmonien hinzuzufügen.

Die Antwort auf diese Frage hängt wesentlich von der Dichte und Präzision der Bezifferung ab, dennoch gab es Standards, die so selbstverständlich zur harmonischen Sprache gehörten, dass sie nicht in die Bezifferung aufgenommen wurden. Hierzu gehören die zahlreichen Durchgangsnoten ebenso wie die Standardharmonien in den Kadenz. Die Häufigkeit der Durchgangsnoten trägt wesentlich zur individuellen Gestaltung der Stimmen bei!

- Delairs Definition der *suposition* (Heinichen benutzt den Begriff *Transitus irregularis*, in Italien spricht man von *note scambiatae*¹⁸) ist so aussergewöhnlich für den französischen Stil, dass sie hier vollständig zitiert werden soll (Abb. 36):

... la suposition se fait lors que plusieurs notes d'égales valeur suivent en montant, ou en descendant, et que l'on ne fait porter que les 2. des notes des tems de la mesure, au lieu des premiers notes... On se sert des supositions, que pour la liaison du chant... Sur toutes les supositions, on fait sur la premiere note des tems, les accord qui convient à la seconde...

Diese verglichen mit jener von Heinichen sehr kurzen Erklärung spiegelt die Tendenz wider, komplizierte Themen in Anweisungen für *accompagnement* nur am Rande zu behandeln, um sie den Kompositionstraktaten vorzubehalten. Es ist insofern nicht verwunderlich, dass Delair sich wünscht, die *suposition* durch Bindebogen zu kennzeichnen. Es ist der Beginn eines langwährenden Prozesses, bei dem die Bezifferung immer detaillierter wird, der Generalbassspieler immer weniger die harmonischen Prozesse verstehen muss, so dass er immer mehr zum blossen Ausführer einer *basse chiffree* wird, und an dessen Ende letztlich der Generalbass abgeschafft wird!

- e) Quintparallelen zwischen den Oberstimmen kommen bei Delair häufig vor (Abb. 23): Das Verbot der parallelen Quinten bezieht sich eindeutig nur auf das Verhältnis von Bass zu Oberstimmen, die Oberstimmen unter sich dürfen durchaus in parallelen Quinten geführt werden. Für Delair liegt die Ursache des Quintparallelenverbots in der Notwendigkeit Einförmigkeit zu vermeiden: *...la beauté de la musique consiste dans la*

¹⁸ *Regole di canto figurato, contrappunto, d'accompagnare*, I-Bc, Ms.P103, cap. XVII: Delle note scambiate

modulation... Aus dem gleichen Grund hätten auch die vorherigen Generationen den Gebrauch zweier gleicher Terzen verboten, die Abfolge von verminderten und reinen Quinten (ungeachtet der Reihenfolge!) sei insofern unproblematisch.

Selbst der Gebrauch der übermässigen Sekund im Sopran stellt für Delair kein Problem dar (Abb.25). Auch regelwidrige Auflösungen von Septimen (Abb.24), die durch sich vorzustellende Stimmkreuze zu rechtfertigen sind, kommen vor. Das Hinzufügen frei eingeführter zusätzlicher Stimmen ist ein häufig angewandtes Mittel, um bequem in eine gewünschte Lage zu gelangen.

Delairs nonchalante und pragmatische Einstellung zur Stimmführung spiegelt sich in seinem Kommentar zu dem *exemple des accompagnements extraordinaires* wider:

Er habe dieses Beispiel nur in einer Lage ausgesetzt, da man die anderen Lagen bequem durch Stimmtausch selber herausfinden könne. Dies tue man am besten *de la manière qui viendra le mieux sous la main, pratiquant autant que l'on pourra le mouvement contraire entre la basse et les parties*. Einmal mehr wird deutlich, dass eine cantable Stimmführung des Soprans in der Aussetzung in Frankreich von untergeordneter Wichtigkeit war.

Auf den Seiten 58 und 59 des eigentlichen *traités* gibt Delair wichtige Stimmführungsregeln, die teilweise bereits unter c) erwähnt worden sind, hier aber nochmals zusammengefasst werden (Abb.34):

Steigt der Bass, müssen die Akkorde der rechten Hand entsprechend hoch gegriffen werden, damit genügend Platz für Gegenbewegung vorhanden ist.

Fällt der Bass, müssen die Akkorden so nahe wie möglich am Bass gegriffen werden - auch hier um Gegenbewegung zu ermöglichen.

Der jeweils entstehende Zwischenraum sollte durch das Verdoppeln der Konsonanten aufgefüllt werden.

Die Lage der Aussetzungen wird also mit Bezug auf den Bass und nicht mit Bezug auf die Oberstimme gewählt!

- f) Wie D'Anglebert lässt auch Delair die Kadenzen im Sopran der Aussetzung niemals auf der Terz enden und nimmt dabei Unschönheiten der Stimmführung (8-7 Durchgänge steigen wieder zur Oktave auf, plötzliches Hinzufügen einer Stimme, Stimmkreuze) in Kauf. Die Septime kann auch mit der Auflösung des Quartvorhaltes zusammen oder, was in den ausgeschriebenen Beispielen vergleichsweise oft vorkommt, nachfolgend angeschlagen werden. (Saint-Lambert scheint die nachschlagende Septime dagegen weniger zu mögen).

Der Quartvorhalt muss dabei immer vorbereitet sein, sonst darf die Quarte nicht benutzt werden. Man sollte erwarten, dass bei unvorbereiteter Quarte der Quartsextakkord benutzt wird, aber dazu äussert sich Delair leider nicht. Ist die Quarte vorbereitet, **muss** sie auch in der Kadenz benutzt werden - es sei denn, die *mouvement* sei zu *leger*. Letzteres ist ein wichtiger Hinweis, da in den Kadenzen häufig auf eine Bezifferung des Quartvorhaltes verzichtet wurde. Darf man aber daraus folgern, dass man den Quartvorhalt trotz fehlender Bezifferung benutzen muss?

Für den Fall der *pièces en trio* von Marin Marais ist diese Frage nicht leicht zu beantworten, da Marais sehr sorgfältig beziffert. Quartvorhalte werden bei ihm nur beziffert, wenn eine der Dessus-Stimmen sich auf der Quarte befindet. Befinden sich die beiden Dessus-Stimmen auf Quint und Terz befinden, beziffert Marais mit 5/3, **nie** mit Quartvorhalt! Die Muffatschen Regeln der Verzierung schreiben jedoch **zwingend** *tremblements* auf Leitönen vor, d.h. auch wenn in den geschriebenen Noten die Quarte nicht vorkommt, in den klingenden ist sie stets präsent. Um diese Frage umfassend zu diskutieren, muss hier auf St. Lambert vorgegriffen werden. Auf Seite 25 seines

Traktates schreibt St. Lambert eine Kadenz in C-Dur mit Quartvorhalt und gleichzeitig mit der Auflösung der Quart anzuschlagender Septime aus und äussert sich darauf wie folgt: *...la cadence n'est pas toujours chiffrée dans les Livres de Musiques, & que souvent l'Accompagnateur la doit reconnaître à la seule progression des notes ; mais cela n'est pas difficile pour peu que l'on ait d'usage...que les notes de la Cadence soient chiffrée, ou qu'elles ne le soient pas, on leur doit **toujours** donner les accords que j'ay marquez dans les exemples cy-dessus, excepté qu'au lieu de la septième que je mets presque toujours dans le penultième accord, on y peut mettre l'octave, neanmoins la septième y est beaucoup meilleure ; mais gardez-vous d'oublier que dans ce penultième accord, la tierce doit toujours être majeure.*(Hervorhebung hinzugefügt).

Interessanterweise kommen bei Lully viele Kadenzen im fünfstimmig ausgeschriebenen Orchestersatz ohne Quartvorhalt aus. In der Fassung für bezifferten Bass und Oberstimme jedoch sind eben diese Kadenzen häufig mit Quartvorhalt beziffert.¹⁹

Dasselbe beobachten wir beim Vergleichen der mehrstimmigen Vokalsätze mit den von ihnen abgeleiteten *Aire de Cours*, wobei die Laute frei den Vokalsatz intavoliert (siehe z.B. A. Boesset: *Objet dont les charmes si doux*²⁰).

Es lassen sich hierbei Beispiele finden, wo die Gesangsstimme sich bei der Penultima der Kadenz auf der Terz befindet, dennoch wird in der Lautenstimme der Quartvorhalt angebracht. In der Vokalfassung hingegen wird kein Quartvorhalt benutzt.

Es scheint, dass bei derart komplizierter Sachlage (Generalbassquellen versus präzise Bezifferung) nur der *bon goût* alleine das letzte Wort haben sollte.

In der phrygischen Kadenz benutzt Delair meist den Terzquartsextakkord, in der plagalen Kadenz immer den 5-6 auch ohne ausdrückliche Bezifferung angewendet werden können.

- g) Über Arpeggios, Bassverzierungen und *style luthé* ist in Delairs Traktat leider nichts zu finden, hingegen gibt es zwei interessante Beispiele mit *agréments* für Grundakkorde in der rechten Hand (Abb.19 und 35). Wie D'Anglebert benutzt Delair die gleichen *tierces coulées*. Man findet bei ihm eine erweiterte Variante für einen d-Molldreiklang in Terzlage, dem als kleine Verzierungsnoten cis, d und e vorausgehen, letztere sind wahrscheinlich vor dem Schlag auszuführen.

¹⁹ hierzu lassen sich Belege in Lully's Armideouvertüre finden.

²⁰ *Aire de Cours pour Voix et Luth (1603-1643):* Transcription avec une introduction et des commentaires par André Verchaly, Paris, Publication de la société française de musicologie, Heugel et Cie, 2bis, rue Vivirne, 1978

4. Michel de Saint-Lambert: Nouveau Traité de L'Accompagnement du Clavecin, de l'orgue et des autres instruments, Paris, 1707

- a) Das als zweiter Teil einer Cembaloschule (*Les Principes du Clavecin*, Paris, 1702) fünf Jahre später veröffentlichte Generalbasstraktat ist neben Delair und Rameau mit seinen 64 Seiten eine der ausführlichsten und umfangreichsten Generalbassanweisungen Frankreichs. Laut Arnold²¹ sei der Erstdruck bereits 1680 in Paris bei Baillard erschienen, leider existiere kein einziges Exemplar dieser Edition, einzig eine italienische Übersetzung der Kapitel V bis IX, die sich in der Bibliothek des „Liceo Musicale“ in Bologna befunden habe, zeuge von dieser früheren Edition. Das Werk wurde mehrfach aufgelegt und war in Europa weit verbreitet.

Saint-Lambert gibt folgende Definition des *accompagnement*:

L'Accompagnement est l'Art de jouer la Basse-Continuë sur le clavecin, ou sur quelqu'autre instruments. On l'appelle Accompagnement, parce qu'en joüant la Basse, on y doit joindre d'autres Parties, pour former des accords, & de l'harmonie.

Das Werk ist in 9 Kapitel gegliedert:

- I. *Définition de l'Accompagnement*
- II. *Des Intervalles*
- III. *De la Pratique de l'Accompagnement*
- IV. *Des Tons, des Modes, & de la transposition*
- V. *Du mouvements des mains*
- VI. *Du choix des Accords*
- VII. *Regles pour deviner les Chiffres, quand les Basses-Continües ne sont pas Chiffrées*
- VIII. *Des Licences qu'on peut prendre en accompagnant*
- IX. *Du goût de l'Accompagnement*

- b) Im V. Kapitel äussert sich Saint-Lambert zum Ambitus der Aussetzung: *La Partie superieure de l'accompagnement ne doit jamais monter plus haut que le Mi de la derniere octave du clavier, ou tout au plus jusqu'au Fa, en passant ; excepté quand la Basse devient Haute-contre : car alors on monte tout fort haut.* Leider gibt Saint-Lambert keine untere Grenze für die Aussetzung an! Es ist jedoch zu vermuten, dass in gewissen Fällen c' durchaus unterschritten werden darf, da es gemäss Saint-Lambert eine *licence* ist, bisweilen den Bass für einige Takte eine Oktave nach unten bzw. nach oben zu transponieren.

In den meisten seiner ausgeschriebenen Realisierungen liegt der Sopran bei c'', was relativ hoch ist!

- c) Saint-Lambert geht von einem vierstimmigen Akkompagnement aus. Ausgeschriebene vollstimmige Beispiele sind in seinem Traktat nicht zu finden. Er lässt jedoch die Möglichkeit zu, bisweilen eine Stimme hinzuzufügen (insbesondere bei Dissonanzen) bzw. nur dreistimmig zu begleiten (bei hohen Bässen aus Gründen der Stimmführung). In seinem Kapitel *Du goût de l'accompagnement* betont Saint-Lambert, wie wichtig es sei, das Akkompagnement dynamisch an die zu begleitenden Stimmen anzupassen. Dazu gibt er einige Regeln, wie man eine vierstimmige Begleitung durch Auffüllen mit

²¹ F.T. Arnold: *The Art of Accompagnement from a Thorough- Bass*, Dover Publications, Inc. Mineola, New York

der linken Hand verstärken kann: *Quand au contraire les voix sont fortes, on peut doubler de la main gauche quelque une des Parties que fait la main droite; on peut même les doubler toutes, si les voix sont très fortes, & qu'on ne soit pas assez secondé par les autres instruments du Concert. Si l'on ne double qu'une partie, c'est l'Octave & la Quinte, ou la Partie qui tient lieu de Quinte; & si l'on double trois, ce sont les mêmes que de la main droite. Bien loin pourtant qu'en remplissant ainsi l'on soit obligé de mettre de la main gauche les mêmes notes que de la main droite, il y au contraire de l'élégance d'en choisir d'autres... on ne doit jamais doubler les dissonances, excepté les secondes...*

- d) Saint Lamberts harmonisches System ist in grossen Zügen im Einklang mit den vorherigen Autoren, deshalb seien hier nur einige Besonderheiten herausgegriffen:
- Saint Lambert sieht für die Ziffer 2 nur zwei Möglichkeiten, nämlich 2/5 oder 2/4/5. Ist der Bass mit 2/4 beziffert, zieht er die 5 vor, oder - wenn man wolle - die 6, aber die Quinte sei besser!
 - Die *Quinte superflue* muss durch Septime **und** None ergänzt werden.
 - Der Terzquartsextakkord (mit übermässiger Quart) wird zur Standardharmonisierung der phrygischen Kadenz, auch der Terzquartsextakkord auf der zweiten Stufe „normalisiert“ sich und wird nicht länger als *accompagnement extraordinaire* eingestuft.
 - Der Sextakkord mit verdoppelter Terz oder verdoppelter Sexte (*accord doublé*) sollte bei aufsteigenden Halbtonschritten immer dann benutzt werden, wenn der folgende Akkord ein Grundakkord ist. Merkwürdigerweise verstösst Saint Lambert einige Male gegen diese Regel (Abb.37) und verdoppelt den Basston, selbstverständlich vermeidet er dabei Oktavparallelen durch Gegenbewegung.²²
- Saint Lamberts Kommentar zu diesem Problem: *on peut si on veut...faire l'accord simple de la sixième, au lieu de l'accord doublé; cela est libre, mais l'accord doublé est plus sur, pour la régularité de l'accompagnement.*
- Überhaupt lassen sich bei Saint Lambert erstaunlich viele Sextakkorde mit Verdoppelung des Basstones finden, obgleich er immer die Möglichkeit offenlässt, das Problem vieler aufeinander folgender Sextakkorde durch das Abwechseln von *sixte simple* und *sixte doublé* oder durch den *petite accord* bzw. den *accord de la fausse quinte* zu lösen.
- Septakkorde müssen, sofern es die Stimmführung zulässt, immer vollständig (d.h. mit Quinte und Terz) sein.
 - In Bezug auf den Nonakkord lässt sich bei Saint Lambert ein durchaus individueller Geschmack feststellen: Ihm zufolge darf nur die grosse None mit Terz und Quinte begleitet werden, die kleine None muss mit der Septe anstatt der Quinte begleitet werden. Die kleine None muss wegen ihres starken Dissonanzcharakters durch die Septime gemildert werden. Schon Delair überraschte durch das Verbot der kleinen Sekunde, die in ihrer Wirkung ähnliche kleine None scheint in Frankreich noch 1707 - trotz Corelli schon nicht mehr nur ante portas - immer noch schockierend gewirkt zu haben!
 - Was die Bezifferung anbetrifft, räumt Saint Lambert dem Generalbassspieler erstaunliche Freiheiten ein: Vorhandene Bezifferungen können durch bessere ersetzt werden, auf längerliegenden Basstönen können Zwischenharmonien ergänzt werden. Umgekehrt kann die Harmonisierung durch Weglassen von Ziffern vereinfacht werden, wenn dies der Musik dient und im Einklang mit dem *bon goût* ist.

²² Ähnliche Beispiele lassen sich bei Delair finden. Anscheinend hat sich diese Regel in der Praxis nur allmählich durchgesetzt und scheint sich erst bei Dandrieu vollständig etabliert zu haben.

- Streng hingegen ist Saint Lambert mit folgender Regel, die wir schon in Bezug auf den Sextakkord mit grosser Sexte bei Delair vorgefunden haben:

On accompagne toujours la note qui suit ou une fausse quinte, ou une septième 7, ou un triton 4#, ou une sixième majeure chiffrée 6#.

- Im Kapitel *Reduction des Accords chiffrés aux Accords parfaits* führt Saint Lambert eine Methode ein, welche die Konzeption der *basse fondamentale* und *basse réelle* von Rameau vorwegnimmt! Demnach lassen sich die meisten dissonanten Akkorde von einfachen Dreiklänge ableiten. Beispiel: Um den 2/4/6 Akkord über der Bassnote C zu finden, genügt es, den Mollakkord der Sekunde (des Basses), nämlich D, zu greifen. Um den Sextakkord über der Bassnote C zu finden, genügt es, den Molldreiklang der Sexte (des Basses), nämlich A zu greifen. Von diesem Punkt ausgehend ist es naheliegend, den Sextakkord über C als erste Umkehrung des a-Molldreiklanges aufzufassen.

Diese rein grifforientierte Sichtweise Saint Lamberts könnte durchaus auch durch Delairs Versuch der Vereinfachung der Dissonanzen beeinflusst sein.

- e) Saint Lambert widmet der Stimmführung ein ganzes Kapitel, welches er wiederum sehr grifforientiert *Du Mouvement des Mains* bezeichnet. Darin erläutert er neun Regeln, die hier zusammengefasst werden sollen: 1. Gegenbewegung der Hände; 2. Grösstmögliche Bewegungsökonomie der Stimmen; 3. Der Sopran der Aussetzung darf e'' nicht überschreiten; 4. Bei grossen Basssprüngen darf die rechte Hand in Parallelbewegung geführt werden; 5. Beim Erreichen oder Verlassen eines Sextakkordes mit verdoppelter Terz oder Sext (*accord doublé*) ist Parallelbewegung ebenfalls möglich; 6. Leittöne in Kadenz müssen aufsteigen, selbst wenn dadurch Parallelbewegung zum Bass entsteht; 7. Kommen sich die Hände zu nahe, darf eine Stimme weggelassen werden; 8. Die Quarte, die verminderte Quinte, die Septime und die None müssen immer nach unten aufgelöst werden; 9. Bei liegenbleibendem Basston muss der Tritonus, die übermässige Quinte, die grosse Sexte und die grosse Septime nach oben aufgelöst werden. Befindet sich jedoch die übermässige Quinte in den Mittelstimmen, kann sie auch absteigen. Es fällt auf, welchen grossen Wert Saint Lambert auf das Prinzip „Gegenbewegung“ legt. Jede Parallelbewegung bedarf einer Rechtfertigung!

Saint Lambert verbietet die sogenannte *mauvaise progression*. Es handelt sich hierbei um übermässige Intervallprogressionen in der gleichen Stimme, wie zum Beispiel die übermässige Sekunde, welche beim Trugschluss leicht entsteht.

Quint – bzw. auf den Bass bezogene Oktavparallelen (nota bene: **nur** in Bezug auf den Bass!) sind zu vermeiden. Daher sieht man sich bei sekundenweise aufsteigendem Bass gezwungen, den Septakkord ohne Quinte zu realisieren. (Wann immer möglich muss der Septakkord mit Quinte ausgeführt werden).

Nur durch ein Stimmkreuz ist eine Realisierung mit Quinte ausnahmsweise erlaubt: *c'est ce qu'on appelle faire croiser les voix, & c'est une licence permise à la vérité, mais dont on ne doit pourtant user que modérément.*

Quintparallelen zwischen den Oberstimmen werden nur als leichter und daher verzeihlicher Fehler aufgefasst! *Encore ce ne seroit qu'une legere licence qu'une Partie fist deux fois de suite même la quinte juste contre une autre Partie.*

Eine reine Quinte gefolgt von einer verminderten oder übermässigen Quinte zwischen Bass und einer der Oberstimmen ist gestattet, nicht aber in umgekehrter Reihenfolge. (Für Delair ist die Reihenfolge unbedeutend).

Bei grosser Besetzung sind alle diese Regeln jedoch ohne Bedeutung: Da man die Stimmführung nicht deutlich hören könne, genüge es, die richtigen Harmonien zu spielen!! Begleite man jedoch nur eine Stimme, könne man sich nicht genug um Korrektheit bemühen, hier seien die Kritiker unerbittlich!

Man vergleiche diese Einstellung mit Joh. Seb. Bachs Definition²³ vom Generalbass, und es wird deutlich, welche Welten zwischen der deutschen Konzeption des Generalbass und der französischen Auffassung vom *accompagnement* liegen:

Der Generalbass ist das vollkommste Fundament der Musik welcher mit beyden Händen gespielt wird dergestalt das die lincke Hand die vorgeschriebenen Noten spielet die rechte aber Con- und Dissonanzen dazu greift damit diese eine wohlklingende Harmonie gebe zur Ehre Gottes und zulässiger Ergötzung des Gemütes und soll wie alle Music, also auch des General Basses Finis und End Uhrsache anders nicht, als nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüthes seyn. Wo dies nicht in Acht genommen wird da ists keine eigentliche Musik sondern ein Teuflisches Geplerr und Geleyer.

f) Saint Lambert unterscheidet fünf Arten von Kadenz:

1. *La cadence parfaite* (Abb.38a), immer mit Quartvorhalt²⁴ und Septe.
2. *La cadence rompue* (Abb.38b).
3. *La cadence imparfaite* in ihrer phrygische Variante (Abb.39), meist mit Septakkord, der in eine *petite sixte* aufgelöst wird.
4. *La cadence imparfait* (Abb.41a und b) in ihrer plagalen Variante (mit 5-6 Durchgang und / oder 3-4# Durchgang).
- 5 *La cadence imparfaite* (Abb.42) bei einem eine grosse Sekunde absteigenden Bass mit Sextakkord 6# auf der Penultima, bisweilen auch mit einer *petite accord*.

Er ist somit der erste an dieser Stelle behandelte Autor, der die verschiedenen Kadenz benennt und damit dem Studierenden eine wichtige Orientierungshilfe bietet. Leider jedoch sind seine drei Arten der *cadences imparfaites* nicht benannt, und bis heute bleibt die Terminologie im deutschen und französischen Sprachgebrauch nicht eindeutig geklärt. In dieser Hinsicht vorbildlich ist das Traktat von Lorenzo Penna²⁵, in dem vier Arten von Kadenz in sogenannten *ruota delle Cadenze del primo, secundo, terzo e quarto ordine* gezeigt werden! Verglichen mit Penna fehlt bei Saint Lambert die Kadenz mit Bassvorhalt.

g) Saint Lamberts Äusserungen zu Verzierungen im Generalbass sind von so grossem Interesse, dass sie hier vollständig zitiert werden:

On peut soit sur l'Orgue, soit sur le Clavecin faire de temps en temps quelques tremblements, ou quelqu'autre agrément, soit dans la basse ou dans les Parties, selon qu'on juge que les passages le demandent. On fait toujours un tremblement sur la note qui porte un accord doublé, quand cette note est d'une valeur un peu considérable. On en fait un sur la pénultième d'une Cadence imparfaite, de celles qui concluent par degrés successifs, & non point par intervalles.

Dans ces deux espèces de Cadences, au lieu de faire le tremblement sur la note de Basse où il est marqué ici, on le peut faire sur la note d'Accompagnement qui fait sixième contre cette basse: mais quelquefois la position de la main ne le permet pas, & d'ailleurs il a meilleure grâce sur la Basse que dans les Parties. On le pourroit faire dans la Basse & dans les Parties à la fois; mais je ne voudrois pas que ce fut à chacune de ces sortes de Cadences. Cela seroit trop affecté.

Bezüglich der phrygischen Kadenz (Abb.39) schreibt er: *Dans ce sorte de passage on fait toujours un tremblement sur la note qui porte deux accords; mais one ne le fait*

²³ zitiert nach Ph. Spitta: Joh. Seb. Bach, Leipzig 1873

²⁴ Es ist sehr merkwürdig, dass Saint-Lambert hier den Quartvorhalt unvorbereitet anbringt!!

²⁵ L. Penna: *Li primi albori musicali per li principianti dell musica figurata*, Bologna 1672

qu'en mettant le second accord; ce qui paroît par exemple ci dessus. Hierin sind sich alle Autoren einig, einzig Jean Rousseau²⁶ lässt die Möglichkeit offen, ein *tremblement lié* auf die erste Hälfte der Note anzubringen, wobei jedoch die höhere Hilfsnote des Trillers vor den Schlag antizipiert wird.

Es ist eminent wichtig zu verstehen, dass die *tremblements* auf den Leittönen und bei den *cadences imparfaites* nicht fakultativ, sondern obligatorisch sind (*On fait toujours un tremblement...*)!

Saint Lambert erwähnt noch ein anderes Ornament des Generalbasses, welches Heinichen den *transitu in tertiam* nennt:

Pour lier les accords entr'eux & faire qu'ils ne paroissent point si plaquez, on touche en quelques occasion la note qui se trouve dans le chemin d'une Partie qui fait l'intervalle d'une tierce, ainsi que je l'ay pratiqué au premier Exemple de la page 39. & peut-être ailleurs. (Abb.40)

Zum sogenannten *L'harpège* äussert sich Saint Lambert schon in seinen *Principe du clavecin*. Er unterscheidet zwischen *l'harpège simple* und *l'harpège figuré* (das sind die Arpeggios mit *tièrce coulée*) und äussert sich zu ihrer Ausführung folgendermassen:

Dans l'Harpège, soit simple, soit figuré, les doigts se doivent appliquer sur les touches avec une telle agilité, qu'il ne paroisse entre les notes aucun intervalle sensible, qui altere ou rompe la Mesure de la Pièce. On en peut néanmoins excepter l'Harpège qui se fait sur un accord sur deux Notes: car quand il y en a plusieurs de suite, les Notes ont plus de grâce d'être séparées sensiblement, en telle sorte même que les secondes soient réduites à la moitié de leur valeur.

Der Rhythmus darf also keinesfalls durch die Arpeggios verändert werden!

Bei den *harpège figurée* dürfen die dissonanten Durchgangsnoten keinesfalls gehalten werden, wie dies bei den italienischen Acciacaturen der Fall ist, sondern müssen sofort losgelassen werden. Beide Arten von Arpeggios können grundsätzlich von unten und von oben ausgeführt werden.

In seinem Generalbasstraktat gibt Saint Lambert folgende Erklärungen zum Arpeggio:

7. *Il n'est pas moins du bon usage de remplir les Accompagnements lors même qu'on n'accompagne qu'une voix seule: mais alors on ne frappe pas toutes les Parties à la fois, on les applique l'une après l'autre avec menagement. C'est ce qu'on appelle HARPEGER les accords, & c'est un des agréments les plus convenable à l'Accompagnement du Clavecin.*

8. *Lors de même qu'on ne double pas les Parties on ne laisse pas de harpéger encore. On repete même plusieurs fois un même accord, harpégeant tantôt en montant, & tantôt en descendant. Mais cette repetition qui veut être bien menagée, ne peut vous être enseignée dans un Livre, il faut que vous la voyez pratiquer à quelqu'un. Les harpègements ne sont convenables que dans le Recitatif, ou il n'y a proprement point de mesure: car dans les Airs de mouvement il faut frapper des accords tout à la fois avec leurs Basse: Excepté que quand toutes les notes de la Basse sont Noires, & que la mesure est à trois temps, on separe les notes de chaque accord, de telle manière qu'on en reserve toujours une pour la faire parler entre deux temps Cela forme une espece de battement qui sied tout à fait bien On peut observer la même chose à deux tems.*

Nimmt man Saint Lambert wirklich beim Wort, dann sind also Arpeggios in den *Airs de mouvement* (und das beträfe mindestens alle Tanzsätze) fehlplaziert!

²⁶ J. Rousseau: *Traité de viole*, Paris, 1687

Man stelle sich eine Sarabande grave oder Passacaille vor in der nirgends arpeggiert wird! Andererseits werden in vielen *Pièce de clavecin* Arpeggios in Sarabanden und Passacailen sogar vorgeschrieben !

Hatte Saint Lambert vielleicht nur die schnellen *aires de mouvement* wie Gavotte, Bourrée etc. im Sinne?

Der aktuellen Tendenz der historischen Aufführungspraxis jedenfalls entspräche es, **alle** Akkorde zu arpeggieren.

Könnte es daher nicht sein, dass sich das Arpeggio ähnlich dem Vibrato zu einer ständigen Angewohnheit der modernen „historischen“ Aufführungspraxis entwickelt hat?

Entstünde nicht ein sehr interessanter Kontrast, wenn man Arpeggios hauptsächlich in Rezitativen, Préludes non mesurées, Plaintes und Tombeaux benutzen würde, nicht aber, oder nur sehr sparsam, in den Tanzsätzen?

In den *airs de mouvements* hingegen sollte man häufig den sogenannten *style luthé*, d.h. das rhythmisierte Brechen der Akkorde gebrauchen. Saint Lambert zeigt davon leider nur eine Variante (Abb. 43), bei D'Anglebert haben wir die Bassvariante dieses Stiles kennengelernt und in den diversen *pièces de clavecin* der gesamten französischen Barockmusik lassen sich unzählige Beispiele finden, die sicherlich in vereinfachter Form auch Eingang in den Generalbass gefunden haben.

Schlussbemerkung

Auch wenn das genaue und ausführliche Studium der Generalbassquellen eine notwendige Voraussetzung für eine Annäherung an einen historisch fundierten Generalbass ist, so bleiben dennoch viele Fragen offen, die nur durch das Recherchieren der gesamten zeitgenössischen Literatur zumindest teilweise beantwortet werden können. Insbesondere die genaue Kenntnis der Cembalosololiteratur liefert wertvolle Hinweise für die Continuopraxis. Inwieweit die kunstvollen *agréments* der *prélude non mesuré*, die zahlreichen Beispiele für den *style luthé* der Sololiteratur Eingang in die Continuopraxis gefunden haben, wird eine schwer zu beantwortende Frage bleiben. Ebenfalls ungeklärt bleibt, inwieweit Elemente des Begleitstils der auskomponierten Lautenbegleitungen der *aires de cour* in den Generalbass eingeflossen sind. Auch das Aussetzen der Mittelstimmen, welches Lully häufig seinen Assistenten überliess, wird sicherlich Reflexe der Stimmführung kreiert haben, die sich im Generalbass widerspiegeln. Ebenso erlauben zahlreiche Cembalobearbeitungen von Orchester- (u.a. Lully / D'Anglebert) und Kammermusikwerken (z.B. Suiten von Dieupart) Rückschlüsse auf die Generalbasspraxis. Bezüglich der Bassverzierungen sind einige sorgfältig verzierte Kammermusikwerke François Couperins (u.a. *Les Nations, concerts royaux*) von grosser Aussagekraft. Eine genaue Untersuchung all dieser Quellen könnte der Gegenstand weiterführender Forschungen sein.

Als Ergebnis der vorliegenden Arbeit kann festgehalten werden:

Der Generalbass im behandelten Zeitraum zeigt in mehrfacher Hinsicht eine erstaunliche Nähe zu italienischen und deutschen Traktaten des 17. Jahrhunderts: Dies zeigt sich beispielsweise bei der Verdoppelung von Leittönen und den Regeln für das Beziffern von unbezifferten Bässen, sowie beim geteilten Akkompagnement. Polyphone

Tendenzen zeigen sich vor allen bei Nivers, aber auch im anonymen Manuskript²⁷ der Bibliothèque Sainte-Geneviève von 1680, Paris. Beide Werke sind in erster Linie für das Generalbassspiel auf der Orgel und die Kirchenmusik bestimmt. Aber auch in den hauptsächlich für das Cembalo bestimmten Quellen lassen sich polyphone Elemente finden. Diese zeigen sich im häufigen Gebrauch von Durchgangsnoten, welche die vertikale Struktur durchbrechen. Die Oktavregel wie sie bei Dandrieu etabliert ist, setzt sich nur allmählich durch, die harmonischen Möglichkeiten sind weit vielfältiger und offener als in den kodifizierten Modellen der späteren Generalbassmethoden. Vom Generalbassspieler wird die Fähigkeit erwartet, Bässe selbständig zu beziffern und bereits bezifferte Bässe harmonisch zu bereichern oder gegebenenfalls zu vereinfachen. Grundsätzlich lassen sich fünf Ausstattungsstile unterscheiden:

1. Einfache, akkordische, drei- bis fünfstimmige Begleitung: Die Akkorde werden nur mit der rechten Hand gegriffen, die linke ist dementsprechend frei, um die Basstimme stark zu verzieren, geeignet vor allem bei schnellen Tempo.
2. Vollstimmige Begleitung: Die linke Hand verdoppelt die Konsonanzen, die Arpeggios werden kunstvoll mit *tièrces couleés* und *ports de voix* angereichert, geeignet vor allem bei langsamen Tempi und sehr tiefen Bässen.
3. Polyphone, meist vierstimmige Begleitung: die vier Stimmen werden gleichmässig auf beide Hände verteilt, häufiges Benutzen von Durchgangsnoten, geeignet insbesondere für das Continuospiel auf der Orgel.
4. *Style luthé*: Die Akkorde werden rhythmisch arpeggiert, häufig nachschlagend, was die Basslinie besonders hervorhebt. Dieser *Style luthé* kann sowohl von der rechten Hand, als auch von der linken Hand (in Form von nachschlagenden Bassoktaven) angewendet werden. Hierfür geeignet sind Bässe mit regelmässiger Viertelbewegung (siehe Saint Lambert), aber auch Kadenzen und Sequenzen.
5. Bei der Begleitung von Solis, die eine besonders ausgearbeitete Begleitung erfordern, können imitatorische Momente und besonders verfeinerte Verzierungen, bzw. der *style luthé*, angewandt werden, die den Generalbass in die Nähe eines obligaten Accompagnement rücken. Diese Art eignet sich einerseits für Kompositionen, die vom neuen italienischen Stil des ausgehenden 17. Jahrhunderts beeinflusst sind und andererseits für Werke, welche in ihrer Schreibart sich für imitatorische Weiterentwicklung besonders eignende Standardmotive des frühen 17. Jahrhundert benutzen.

Diese fünfte Begleitungsart als eine Art Pendant zu Daubes drittem Stile²⁸ in Frankreich aufzufassen, ist sicherlich fragwürdig. Aber dennoch drängt sich die brisante Frage auf,

²⁷ Anonym: *Petites Reigles Generalles qui peuvent servir de methode pour l'accompagnement, tant sur l'orgue que sur le clavecin, tant pour le plaind chant que pour la musique, et aussy pour la composition*. Ms, s. d. = c. 1680; ms.2352

²⁸ J.F. Daube (1756) redet für Deutschland von einer „dritten... künstlich oder zusammengesetzten Arte“, die auf dem Grundstil aufbauend alle Elemente des „manierlichen Generalbass“ à la Heinichen benutzt.

inwieweit die Quellen einen Grundstil für Studierende beschreiben, der „nur“ die Grundlagen der Kunst des Continuospielens beschreibt. Auch wenn der französische Generalbass sicherlich immer diskret in den Grenzen des viel zitierten *bon goût* verblieb, wie kunstvoll und raffiniert das Continuospiel eines D'Anglebert oder Couperin war, wie weit es sich, wenn auch sicherlich auf diesen Grundstil aufbauend, von dem in den Quellen beschriebenen Continuo entfernte, die Antwort auf diese Frage wird wohl immer nur Gegenstand reiner Spekulation bleiben!

Literaturverzeichnis

Primärquellen:

D'Anglebert, Jean Henry: *Principe de l'accompagnement du clavecin*, in Premier livre des pièces de clavecin, ebd. 1689

Dandrieu, Jean François: *Principes de l'accompagnement du clavecin*, ebd. 1719

Daube, Johann Friedrich: *General-Bass in drey Accorden, gegründet in den Regeln der alt- und neuen Autoren*, Lpz. 1756

Delair, Etienne Denis: *Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavessin*, ebd 1690

Gasparini, Francesco: *L'armonico pratico al cimbalo*, Vdg. 1708

Heinichen, Johann David: *Der Generalbass in der Komposition*, Dresden 1728

Nivers, Guillaume-Gabriel: *Motets à voix seule..et quelques autres motets à deux voix propres pour les religieuses avec l'art d'accompagner sur la basse continue, pour l'orgue et le clavecin*, Paris 1689

Mattheson, Johann: *Grosse General-Bass-Schule*, Hbg. 1731

Muffat, Georg: *Regulae concertuum partiturae*, 1699

Muffat, Georg: *Florilegium secundum*, Passau 1698

Ozembray, Compte d' :: *Description et usage d'un métronome ou machine pour battre la mesure et le temps de toutes sortes d'airs*, in : Histoire de l'Academie Royale des Sciences, Année 1732, Paris 1735

Penna, Lorenzo: *Li primi albori musicali per li principianti dell musica figurata*, Bologna 1672

Poglietti, Alessandro: *Compendium oder Kurtzer Begriff*, 1676

Rameau, Jean Philippe: *Dissertation sur les différentes methodes d'accompagnement pour le clavecin ou pour l'orgue*, ebd. 1732

Rameau, Jean Philippe : *Code de la musique pratique*, 1760

Rousseau, Jean: *Traité de viole*, Paris 1687

Saint Lambert, Michel: *Nouveau Traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue, et d'autres instruments*, Paris 1707

Staden, Johann: *Kirchen-Music, Ander Theil*, Nbg. 1626; aus : *Kurzer und einfältiger Bericht*

Anonymes Manuscript: *Petites Reigles Generalles qui peuvent servir de methode pour l'accompagnement, tant sur l'orgue que sur le clavesin, tant pour le plaind chant que pour la musique,et aussy pour la composition.* Ms, s. d. = c. 1680; ms.2352

Anonymes Manuscript: *Regole di canto figurato,contrappunto,d'accompagnare*, I-Bc, Ms.P103,

Sekundärliteratur:

Arnold, F. T. : *The Art of Accompanement from a Thorough- Bass*, Oxd. 1931

Bötticher, Jörg-Andreas / Christensen, Jesper B.: Artikel „Generalbass“ aus: MGG-Lexikon 2. Ausgabe Sachteil Band 3, Sp. 1194-1256, Bärenreiter/Metzler 1995

Christensen, Jesper B.: *Die Grundlagen des Generalbassspiele*, Kassel 1992

Haymoz, Jean Yves : *French Thorough-Bass Methods from Delair to Rameau* in: Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis, 1995, Amadeus

Kolneder Walter: *Georg Muffat zur Aufführungspraxis*: Verlag Valentin Koerner, Baden-Baden 1990

Saint-Arroman, Jean : Vorwort zu den von ihm bei Fuzeau herausgegebenen « *Motets à voix seule, accompagnée de la basse continue*“ von Nivers

Saint-Arroman, Jean : *Méthodes Traités*, Basse Continue, Volume 1, éditions fuzeau

Spitta, Ph. : *Johann Sebastian Bach*, 2 Bde, Lpz. 1873,1880

Verchaly, André : *Aire de Cours pour Voix et Luth (1603-1643)*, Transcription avec une introduction et des commentaires par André Verchaly, Paris, Publication de la société française de musicologie, Heugel et Cie, 2bis, rue Vivirrne, 1978

Abb.1

Accord naturel. La Tierce. La Quinte et L'Octave. 1^{re} Leçon 125

Repliques. pour remplir des deux mains par la tierce mineure.

Il faut pratiquer cette 1^{re} Leçon par tous les degrez sur vt, re, mi, fa, Sol, la, Si, et la bien posseder avant de passer a la 2^e. On peut remplir des 2. mains sur le Clavecin quand la mesure est lente, mais non pas sur l'Orgue ou il ne faut que les quatre parties.

Accord imparfait la Quarte, la Sixte ou Sixié. et l'Octave. 5^e Leçon

par la tierce et la Sixte mineure

Cette deuxieme Leçon renferme la premiere Il faut la pratiquer depuis vt jusqu'a Si par tous les degrez, comme la precedente.

Abb.2

Cadences la Quarte, la Quinte et l'Octave 3^e Leçon 126

Il faut pratiquer cette troisieme leçon qui contient les 2 premiers par tous les degrez depuis vt jusqu'a Si

Abb.3

La fausse Quinte avec la 3^e et la Sixte. 4^e Leçon contenant les trois premiers. On ne redouble pas la 3^e fausse Quinte pour remplir mais la Tierce et la Sixié.

* Basse Chiffree Idem Idem

* Idem Idem

La même chose sur tous les tons cy devant

Exemples , Et Pratique des Chants qui se traitent par becarre.

Pour monter et descendre d'un degré, c'est à dire par deux degrés conjoints en seconde majeure, ce qu'on appelle d'un Ton

Abb.8

Les Parties hors l'Etendue de l'Octave

Dissonances par syncope et par supposition. 156.

Abb.9

Pour descendre et monter en seconde mineure c'est à dire

Abb.10

d'un semiton. Pour monter et descendre de deux tons par degrés conjoints.

Abb.13

159
Pour monter et descendre par intervalles de Quintes.

Musical notation for Abb.13. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music shows a sequence of ascending and descending intervals of fifths. The number '43' is written above the bass clef staves at several points.

Abb.14

Pour monter et descendre sur une ou plusieurs Notes de Basse en même degré, ce qui sert à se dégager en montant quand les Parties sont trop proche de la Basse laquelle en suite doit encor monter; ou ce que l'on peut faire en descendant pour s'approcher de la Basse quand les Parties en sont trop éloignées.

Musical notation for Abb.14. It consists of two staves, one in treble clef and one in bass clef. The notation illustrates techniques for managing the bass line's proximity to other parts, as described in the accompanying text.

Abb.15

Destroit pour monter par plusieurs degrés conioints avec notes longues, et descendre.

Musical notation for Abb.15. It consists of two staves, one in treble clef and one in bass clef. The notation shows a narrow ascent using several adjacent degrees with long notes, followed by a descent.

Abb.16

Destroit pour monter avec notes breues.

Musical notation for Abb.16. It consists of two staves, one in treble clef and one in bass clef. The notation shows a narrow ascent using short notes.

Abb.17

et descendre.

Destroit pour monter avec notes longues et breues, descendre et changer de ton.

Musical notation for Abb.17. It consists of two staves, one in treble clef and one in bass clef. The notation shows a narrow ascent using a mix of long and short notes, followed by a descent and a change of key signature.

Abb.18

165

Pratique de la fausse quinte et de la fausse Quarte ou du Triton.

75 76 * 6

70 *3 6 * 4 *

Tr

Detailed description: This musical exercise, numbered 165, is presented in two systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system includes a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second system features a prominent tritone interval, indicated by the 'Tr' marking. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The exercise title, 'Pratique de la fausse quinte et de la fausse Quarte ou du Triton', is written in italics between the two systems.

166

Detailed description: This musical exercise, numbered 166, is presented in two systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system includes a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second system features a variety of note values and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

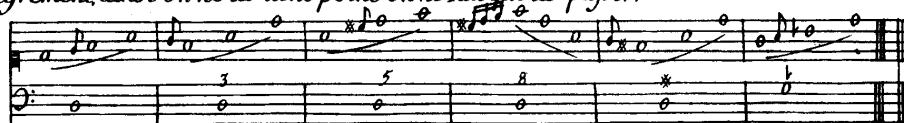
167

168

le bemol, change la nature de la tierce, que l'on fait dans ledit accord, la rendant majeure, ou mineure. On verra dans l'exemple suivant toutes les manières dont ledit accord se peut diversifier.

Les croches qui sont entre les rondes, ne sont pas absolument nécessaires, ne tant que pour le agrément, ainsi on ne les tient point on ne fait que les passer.

Abb.19



Il faut apprendre ledit accord naturel, et de toutes ses manières sur chaque note en particulier jusqu'à ce qu'on le trouve facilement, avant que de passer aux exemples suivants.

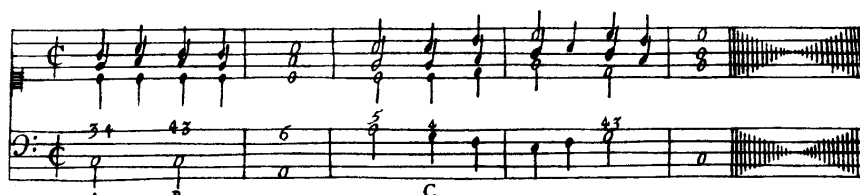
La seconde s'accompagne ordinairement de la quarte, et de la sixte. A elle s'accompagne aussi quelque fois de la quinte. B.

Abb.20

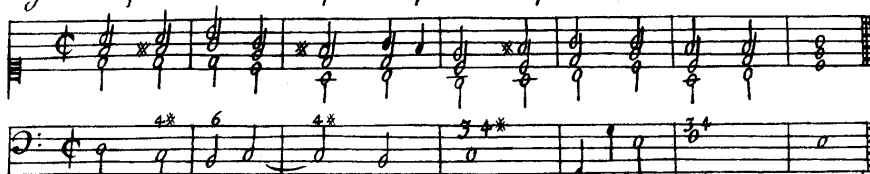


La quarte précédée de la tierce sur une même note s'accompagne de la sixte et de l'octave. A. la quarte suivie de la tierce sur une même note s'accompagne de la quinte et de l'octave. B. et la quarte seule sur une note s'accompagne de la seconde et de la sixte. C.

Abb.21



La quarte diezée, ou superflüe, que l'on appelle triton, s'accompagne ordinairement de la seconde, et de la sixte. A. B. elle s'accompagne aussi de la 6^{te} et de l'octave, lors quelle se fait sur la seconde partie d'une note, qui n'est point sincopée. C. D.



La quinte bemolizée, ou diminuée, que l'on appelle fausse quinte, s'accompagne de la 3^{ce}, et de la 6^{te} lors que la basse monte d'un semiton. A en tout autre rencontre, elle s'accompagne de la tierce, et de l'octave. B. C.

Abb.22



Abb.25

Exemple des accompagnemens extraordinaires.

Autre suite d'accords extraordinaires ou l'on trouvera des exemples de la plus part des accords précédents et quelques autres comme la fausse quinte avec la septieme naturelle.

Je n'ay mis la plus part des exemples précédens, que d'une manière, d'autant que les accords étant toujours les mesmes dans chacun de leurs accompagnemens, ils ne se peuvent diversifier qu'en transposant les parties, mettant la plus haute en bas, et la plus basse, en haut, selon les différentes dispositions de la main, ainsi pourvu que les accords qui doivent entrer dans chaque accompagnement, se trouvent, il n'importe lequel soit le plus haut, ou le plus bas on n'a qu'à observer les notes qui doivent entrer dans chacun d'eux, et les faire de la manière qui viendra le mieux sous la main, pratiquant autant que l'on pourra le mouvement contraire, entre la basse et les parties.

On verra dans le traité les différentes rencontres, on l'on peut faire chacun de ses accompagnemens extraordinaires.

Il ne suffit pas de sçavoir de quoy chaque accord s'accompagne, il faut de plus remarquer ce que l'on doit faire sur chaque intervalle en montant, ou en descendant, ce que l'on apprendra par les règles suivantes après avoir observé que sur les mi A, les si B, et les notes diezées CD, on fait ordinairement la sexte exemple.

Regles pour les Intervalles.
Quand on monte d'un semiton, on fait la sexte, sur la premiere, et l'on passe la fausse quinte sur la fin de la dite premiere note, exemple. A B C D E.

Abb.26

Lors qu'on monte de tierce mineure, ou qu'on decend de sexte majeure, on fait la tierce mineure sur la premiere. A et lors qu'on monte de tierce majeure ou qu'on decend de sexte mineure on fait la tierce majeure sur la premiere note. B. C.

Abb.27

Quand on monte de quarte. A. ou que l'on decend de quinte. B. on fait la tierce majeure

sur la premiere note, et l'on passe la 7. mineure sur la fin de la dite premiere note, exemple.

Abb.28

Lors qu'on monte de quinte. A. C. ou que l'on decend de quarte. B. D. on passe ordinairement la sexte sur la fin de la premiere note, exemple.

Abb.29

Quand on decend d'un semiton. A. B. on peut couler le triton sur la fin de la premiere note, faisant la sexte sur la seconde, exemple.

Abb.30

Lors qu'on decend d'un ton, et que l'on ne fait pas la septieme sur la seconde note, on fait ordinairement la sexte majeure, sur la premiere, exemple.

H

Abb.31



Quand on descend de tierce mineure ou que l'on monte de sexte majeure on fait la tierce mineure sur la dernière note dudit intervalle A et la 3.^{me} majeure sur la première B et lors qu'on descend de tierce majeure ou que l'on monte de sexte mineure on fait la tierce majeure sur la dernière note dudit intervalle. C.D.

Abb.32



Lors qu'on descend de quarte diminuée AB, on fait la sexte sur la première note exemple.

Abb.33



J'ay mis les suites d'accords qu'il y a dans les exemples précédents, non seulement

pour marquer les chutes ordinaires de chacun desdits accords, mais aussi pour acoutumer à accompagner, en sorte que ceux qui posséderont les règles, et les exemples précédents sur toute les notes, tant par habitude, que par raisonnement, accompagneront sans peine à livre ouvert.

On ne doit pas s'étonner de trouver dans la suite du traité, les memes règles, que ie n'ay mis icy qu'en abrégé, d'autant que ne m'étant proposé d'abord que de donner un traité complet, d'accompagnement i'en-ay tiré depuis cet abrégé qui ne contient que les règles les plus générales pour la facilité de ceux qui n'ayant aucune connoissance de l'accompagnement se rebuteront d'abord par la quantité des règles, et des observations, que le traité contient, lesquelles ils apprendront ensuite avec beaucoup plus de facilité, ayant la connoissance des règles générales.

Abb.34

Exemple de la tierce. Exemple de la fausse quinte. Exemple de la quarte.

Abb.35

A B C D E F

⁶¹ les notes qui doivent porter par le chant naturel que j'ay mis au dessous des supositions, ce qui donnera l'intelligence des règles précédentes.

Exemple des Supositions.

Abb.36

Chant suppose.

A B C D E F G

Chant naturel.

Abb.37

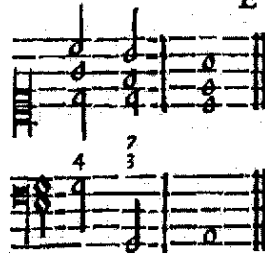
E X E M P L E.

ou bien

Abb.38a



Abb.38b



Des Intervalles faux par la nature du Mode.

Les notes à côté desquelles il y a un D font contre la Basse des Intervalles diminués; et celle où il y a un S en fait un Superflu.

Abb.39



Abb.40

EXEMPLE.
Pour le Diéze & pour le Bémol.

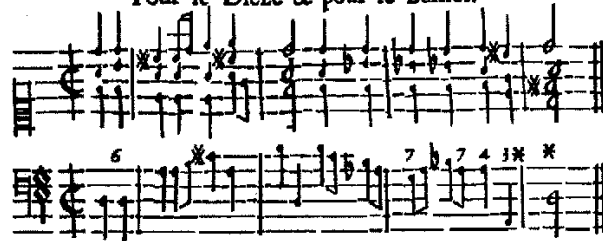


Abb.41a

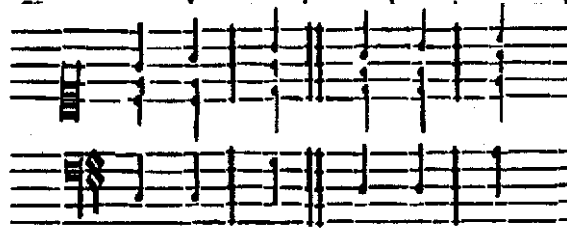


Abb.41b

EXEMPLE.



Abb.42



Abb.43

