

Zur Generalbasslehre Bachs und Händels

Autor(en): **Mann, Alfred**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **9 (1985)**

PDF erstellt am: **03.03.2021**

Persistenter Link: <http://doi.org/10.5169/seals-869135>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ZUR GENERALBASSLEHRE BACHS UND HÄNDELS

VON ALFRED MANN

I. Bach

Wenn im folgenden der Versuch gemacht werden soll, die Generalbaßlehre Bachs mit der Händels zu vergleichen, so muß zuerst daran erinnert werden, daß die Fachsprache bei dieser Themenstellung leicht zu einer Täuschung führt. Die Generalbaßlehre stellt heute einen Zweig der Theorie dar; für die Zeit Bachs und Händels war sie die Basis der Praxis. Der Kompositionsunterricht war stets mit der Aufführungspraxis verbunden, und die Kompositionen Bachs, Händels und ihrer Zeitgenossen wurden vielfach für neue Aufführungssituationen vom Komponisten redigiert. Dies geschah wiederum oft im Sinne wirklicher Retuschen und Korrekturen, so daß sozusagen die Rollen von Lehrer und Schüler in der Rolle des Meisters vereint waren. Selbst wo Bach im eigenen Werk Satzfehler entdeckt, handelt es sich bei seiner Änderung offensichtlich um eine schöpferische und nicht nur um eine theoretisch-didaktische Verbesserung.

Nirgends ist dies überzeugender dargestellt als an einer Stelle vom Anfang der autographen Partitur der Motette *Singet dem Herrn ein neues Lied*. Am Ende eines Takts erscheinen in der Oberstimme — schwer lesbar — zwei Noten, deren eine Bach ausgestrichen hat (Bsp. 1). Die Herausgeber der Ausgabe der Bach-Gesellschaft rich-

Bsp. 1:

The image shows a musical score for the motet 'Singet dem Herrn ein neues Lied' by J.S. Bach. It consists of two systems of four staves each. The top three staves in each system are for the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor), and the bottom staff is for the basso continuo. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are written below the staves. In the first system, the lyrics are 'sin - get dem Herrn'. In the second system, the lyrics are 'sin - get dem Herrn ein neu - es Lied;'. The score illustrates a correction in the soprano part at the end of the first measure of the second system, where a note has been struck through.

teten sich — wie es Bach selbst getan hatte — nach der melodischen Führung im vorhergehenden Takt und druckten die Note *c*. Bei der Vorbereitung des Motettenbands für die Neue Bach-Ausgabe wurde klar, daß die früheren Herausgeber — wiederum wie Bach selbst — infolge der dichtgewobenen doppelchörigen Faktur parallele Oktaven zwischen Sopran und Baß übersehen hatten, und daß Bach sich für die melodisch und harmonisch ausdrucksvollere Wendung zur Note *g* entschlossen hatte.

Die Korrektur, die Bach hier vornahm, gleicht in ihrer Art seiner Verbesserung von Oktavparallelen in der Arbeit eines seiner Schüler. Es handelt sich um das Dokument, daß uns in einer Generalbaßstudie von Heinrich Nicolaus Gerber, dem Vater des bekannten Lexikographen, erhalten ist. An der fraglichen Stelle taucht dasselbe Problem, hier zwischen dem Baß und einer Innenstimme auf (Bsp. 2). Es

Bsp. 2:

Gerber:



Bach:



ist interessant, daß es Bach nur um den reinen Satz im Continuoart selbst zu tun war — wiederum ein Hinweis auf die Praxis der Zeit. Der Continuospieler hatte im allgemeinen eine bezifferte Baßstimme vor sich, keine Partitur. Bachs Anweisungen lassen daher die Führung der Obligatstimme außer Acht, aber die Stimmführung im Continuoart selbst ist unverkennbar die Bachs (Bsp. 3).

Bsp. 3: Gerber:



Bach:



Die hier zitierte Übung Gerbers, in der es sich um die Aussetzung der Generalbaßstimme einer Violinsonate von Tommaso Albinoni handelt, ist die einzige authentische Quelle, in der Bachs Verbesserungen einer Schülerarbeit überliefert sind. Sie

bildet jedoch eine Parallele zu einer Fülle von Beispielen, in denen Bachs Satzrevision ähnlich zur Darstellung gelangt. Von besonderem Interesse sind in diesem Zusammenhang verschiedene Choralharmonisierungen, die im Originalsatz nicht von Bach selbst herrühren, die aber von ihm überarbeitet wurden. In jüngster Zeit ist unsere Aufmerksamkeit auf Bachs Benutzung des Leipziger Gesangbuchs von Gottfried Vopelius gelenkt worden, aus dem Bach nicht nur Melodien, sondern auch vollständige Sätze übernahm. Zum Teil folgt Bachs eigene Aufzeichnung der Vorlage genau – bei diesen, wie auch bei anderen Übernahmen –, zum Teil erscheint sie jedoch mit Änderungen, in denen wir plötzlich, überzeugend, Bachs eigener Sprache begegnen (Bsp. 4).

Bsp. 4:

Vopelius:



Bach:



Vopelius:



Bach:



Wie Bach im Unterricht verfuhr, ist uns in detaillierten Berichten überliefert. Philipp Emanuel schreibt am 13. Juni 1775 an Johann Nicolaus Forkel, der ihn um Material für seine spätere Bachbiographie gebeten hatte:

Den Anfang musten seine Schüler mit der Erlernung des reinen 4stimmigen Generalbaßes machen. Hernach gieng er mit ihnen an die Choräle; setzte endlich selbst den Baß dazu, u. den Alt u. den Tenor musten sie selbst erfinden. Alsdenn lehrte er sie selbst Bäße machen. Besonders drang er sehr starck auf das Aussetzen der Stimmen im General-Baße.¹

¹ *Bach-Dokumente*, Kassel und Leipzig 1972, Band III, S. 289.

Forkel selbst — wiederum nach Mitteilungen der Bachsöhne — geht auf Einzelheiten des Satzes ein:

Unter gewissen Umständen konnte er sogar zwischen 2 Mittelstimmen nicht einmahl verdeckte Quinten und Octaven ertragen, die man doch sonst höchstens zwischen den beyden äußern Stimmen zu vermeiden sucht; unter anderen Umständen setzte er sie aber so offenbar hin, daß sie jedem Anfänger in der Composition ein Ärgerniß gaben, sich aber dennoch bald rechtfertigten.²

Bach verfaßte eine kurze Generalbaßlehre, die uns in zwei Abschriften erhalten ist.³ Die frühere der beiden wurde teilweise von Anna Magdalena aufgezeichnet (und von Kopistenhand zu Ende geführt). In diesen *Höchst nöthige[n] Regeln vom General Basse* werden die gebräuchlichen Bezifferungen kurz zusammengefaßt mit Anweisungen, wie die einzelnen Kombinationen erweitert werden können und welche Verdoppelungen zu vermeiden sind. Die spätere und ausführlichere stammt aus dem Besitz von Johann Peter Kellner, dessen Kopien Bachscher Werke wichtige Quellen bieten. Sie enthält eine Reihe von Übungen, deren dürftige Ausführung darauf hinweist, daß sie Bach nicht zur Korrektur vorgelegen haben. Was jedoch deutlich aus dem Manuskript hervorgeht, ist, daß Bach auf einen für seine Zeit ungewöhnlich vollstimmigen Satz drang, der seinen eigenen Stil widerspiegelt.

Typisch für den Klang des Bachschen Generalbasses ist, daß das Manuskript Beispiele von vollständigen Baß-Skalen enthält, die Stufe für Stufe auszusetzen waren (in der Generalbaßpraxis als *regola dell'ottava* bekannt) und selbst bei Sextakkordfolgen, die in der Praxis der Zeit meistens nur dreistimmig behandelt wurden, als Übungen „zum vierstimmigen Spielen des General-Baß oder Accompagnement“ dienten. Die Beispiele enthalten nur die bezifferte Baß-Stimme, jedoch mit genauen Anweisungen, wie etwa bei der absteigenden Baß-Stimme:

Man kann zur ersten 6 die 6^{te} *dupliren* zur andern aber die 8 nehmen und bis zum Ende *Continuiren* [Bsp. 5].

Bsp. 5: „Die 6. *Consecutive* unterwärts.“



Ein weiteres Beispiel erläutert die Harmonisierung aufsteigender Baß-Stimmen, für die die Anmerkung lautet:

Man mus mit der rechten Hand fein hoch anfangen und *per motum contrarium* gehen bey der 6 nehme man die 8 [Bsp. 6].

Bsp. 6: „Die 5. 6. *Consecutive*.“



² Über *Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 27; Faksimileausgabe mit Einführung von Ralph Kirkpatrick. C. F. Peters, New York 1950.

³ Beide sind bei Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, Leipzig ⁴1930, 913–950 abgedruckt, die hier zitierten Beispiele S. 943.

Es beleuchtet die Quellsituation, daß dieses Verfahren in einer modernen Ausgabe mißverstanden worden ist, und zwar mit der Bemerkung:

Dies wäre reiner Unsinn, wenn die Bezifferung so vorgelegen hätte ... was Bach im Sinne hatte, war zweifellos folgendes⁴ [Bsp. 7].

Bsp. 7:



Doch haben wir es bei diesen Studienphasen offensichtlich nur mit konsonanter Bezifferung ohne Vorhalte zu tun, und die Unzuverlässigkeit der Quelle liegt nicht so sehr in der Überlieferung der bezifferten Bässe als in einer Ausführung von Übungen, die Bach offensichtlich nicht redigiert hatte. So enthält die Handschrift z.B. auch Beispiele, in denen die Generalbaßrealisierung imitierend ausgesetzt wird – eine Art der Aufgabe, die auch in Händels Aufzeichnungen zur Kompositionslehre wiederkehrt. Die Beschaffenheit der im Kellnerschen Manuskript enthaltenen Lösungen weist jedoch lediglich auch wieder darauf hin, daß Bach die Arbeit des Schülers nicht mehr gesehen hat.

„O Bach! Sebastian Bach, verehrteste Frau!“ rief Herr Edmund Pfühl, Organist zu St. Marien, der in großer Bewegung den Saal durchschritt ... „Gewiß ... wie Sie sagen ... er ist es, durch den das Harmonische über das Kontrapunktische den Sieg davongetragen hat ... er hat die moderne Harmonie erzeugt, gewiß! Aber wodurch? Muß ich Ihnen sagen, wodurch? Durch die fortschreitende Entwicklung des kontrapunktischen Stiles – Sie wissen es genau so gut wie ich! Was also ist das treibende Prinzip dieser Entwicklung gewesen? Die Harmonik? O nein! Keineswegs! Sondern die Kontrapunktik, verehrteste Frau! Die Kontrapunktik!“

Diese kleine Szene aus den *Buddenbrooks* betont einen Gegensatz, der für Bach selbst faktisch nicht existierte, und es verleiht dem Monolog von Pfühl – in Thomas Manns Werk ein imaginärer Nachfolger im Amt Buxtehudes, der als Lehrer des jungen Buddenbrook fungiert – eine unbeabsichtigte Pointe, daß nämlich der von ihm verherrlichte Begriff in der Fachsprache der Bachzeit mit „Harmonie“ – also nicht nur im Sinne eines klanglichen, sondern auch eines melodisch-motivischen Harmonisierens der Stimmen – bezeichnet wurde. Das Wort „Contrapunctus“ wurde von Bach nur ausnahmsweise angewandt; er benutzte es als Satzbezeichnung in der *Kunst der Fuge*, wie er auch in ähnlichem Sinne „Ricercare“ im *Musikalischen Opfer* gebrauchte. Bachs Rückgreifen auf die alten Termini ist bezeichnend für die konservative Tendenz des trotz aller ihm gezollten Achtung in Zurückgezogenheit arbeitenden Künstlers, der in der Figur Pfühls parodierend nachgezeichnet ist: „Das kleine Buch über die Kirchentonarten, das er hatte drucken lassen, wurde in zwei

⁴ F. T. Arnold, *The art of accompaniment from a thorough-bass*, London 1931, S. 584 [übersetzt vom Verfasser].

oder drei Konservatorien zum Privatstudium empfohlen“, und im Verlaufe der Erzählung fügt Pfühl nach einigem Zögern, trotz Ausbrüchen über die „Demagogie“ und den „Wahnwitz“ des Tristan, einen Anhang „Über die Anwendung der alten Tonarten in Richard Wagners Kirchen- und Volksmusik“ hinzu – eine Geste an die Wagnerverehrung der Konsulin.

II. Händel

Bedeutsamer als die musikalischen Aspekte dieser Buddenbrook-Szenen sind die gesellschaftlichen. Die ablehnende Haltung des Konsuls gegen die Allianz seiner Gattin und seines Sohnes mit Pfühl ist derjenigen des Vaters von Händel nicht unähnlich. Es bedurfte nachdrücklicher Fürsprache des Herzogs von Sachsen-Weissenfels, den Vater, der ihm als Leibchirurg diente, dazu zu bewegen, den jungen Händel in die Lehre Zachows zu geben. Doch ist ein gewichtiger Unterschied in der Rolle des Hallenser Marienorganisten und der des Lübecker Marienorganisten im Roman nicht zu übersehen. Zachow erschien nicht einmal oder zweimal die Woche im Salon des Händelschen Hauses, wie Pfühl sich zum Unterricht in die Breite Straße begab, sondern der Schüler erhielt seine Ausbildung in der täglichen Arbeit des liturgischen Dienstes. Wie sich diese intensive musikalische Lehre des Generalbaßzeitalters zu verlieren begonnen hatte, ist in der Bemerkung ausgedrückt, mit welcher der Lehrer in Buddenbrooks engagiert wird:

Ich weiß wohl, es gibt hier in der Stadt noch zwei oder drei Leute – ich glaube, weiblichen Geschlechts –, die Unterricht geben; aber das sind eben Klavierlehrerinnen.

Dennoch war es das großbürgerliche Milieu des Musikunterrichts, dem sich Händel selbst gegenüber sah, als er in der hanseatischen Gesellschaftsatmosphäre Hamburgs später seinen Unterhalt verdiente. In der für seine Zeit ungewöhnlichen Situation als freier Musiker mag Händel den kunstbeflissenen Schülerkreis, wie nachmals der Held im Lisztroman Ernst von Wolzogens, in „Klaviergänse, Singgänse und Malgänse“ eingeteilt haben – jedenfalls ist dergleichen in einer von ihm überlieferten Bemerkung an einen Kollegen, der bei Telemann und Mattheson in Hamburg ausgebildet war und den er 1734 in London traf, angedeutet:

Seit ich Ihre Heimatstadt anno 1706 verließ und nach Italien ging, um mich schließlich in die Dienste des hannoverschen Hofes zu begeben, hat mich nichts auf Erden dazu bewegen können, Unterrichtsstunden zu erteilen – bis auf Anna, die Blüte aller Prinzessinnen.⁵

Schon der erste Händelbiograph spricht von Händels „noble spirit of independency“ – seinem edlen Hang zur Unabhängigkeit.⁶ Er mußte ihn zunächst mit der Unterrichtstätigkeit bezahlen, die er so sehr verabscheute, und es liegt eine gewisse Ironie darin, daß sich seine Einstellung hierzu durch seine Bestallung als „Royal Music Master“ zu erneuter Unterrichtstätigkeit am englischen Hofe änderte.

⁵ Jacob Wilhelm Lustig, *Inleiding tot de Muziekkunde*, Groningen 1771, S. 172; vgl. Friedrich Chrysander, *Georg Friedrich Händel*, Bd. 2, Leipzig 1858–67, S. 364.

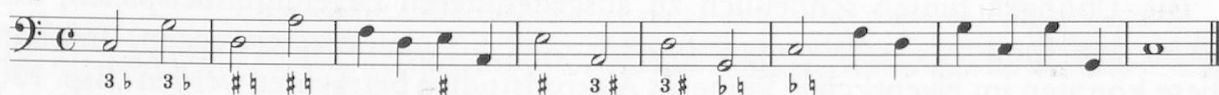
⁶ John Mainwaring, *Memoirs of the life of the late George Frederic Handel*, London 1760; Faksimileausgabe mit einer Einleitung von J. M. Knapp, New York 1980, S. 41.

Prinzessin Anna, die älteste Tochter Georgs II. und Kusine Friedrichs des Großen, ist wahrscheinlich schon elfjährig Händels Schülerin geworden. Eine lebenslange Freundschaft sollte sie mit dem Meister verbinden, und ihrem Talent sowie ihrem Charme haben wir es anscheinend zu verdanken, daß Händel eine ausführliche Generalbaßlehre mit äußerster Akkuratez in Entwurf und Reinschrift aufzeichnete.

So weist also die Quellenlage zum Bachschen und Händelschen Generalbaßunterricht infolge der verschiedenen Unterrichtssituationen einen grundlegenden Unterschied auf. Durch Forschungen in jüngster Zeit sind mehr als achtzig Bachschüler nachgewiesen worden, von denen manche selbst eine bedeutende Tätigkeit als Lehrer entfalteten. Durch ihre Studienhefte und Veröffentlichungen wurde die Bachsche Lehre weit verbreitet, doch begann die Zuverlässigkeit der Quellenüberlieferung bei dieser Verbreitung unsicher zu werden; es bleiben uns nur die knappen erwähnten Beispiele, in denen Bachs eigenhändige Korrekturen vorliegen. Händel hatte dagegen nur wenige Schüler, die ihrerseits den Anspruch auf berufliche Autorität erheben konnten, und nur ein einziger, John Christopher Smith, der Sohn von Händels Sekretär und Freund, hat Händels persönliche Aufzeichnungen an eine neue Schülergeneration weitergegeben. Diese Aufzeichnungen sind jedoch vollständig im Händelschen Autograph erhalten. Sie mögen schon z.T. in Smiths eigener früher Ausbildung, deren Händel sich zunächst aus Gefälligkeit angenommen hatte, entstanden sein; ihre endgültige Form erhielten sie aber wohl erst im Unterricht der Prinzessin. Die Dokumentation dieses Unterrichts hat Smith dann wiederum zu seinem eigenen Gebrauch kopiert, als er in späteren Jahren die Nachfolge Händels als „Royal Music Master“ antrat.⁷

Die Anordnung von Händels Generalbaßaufgaben läßt eine Einteilung in verschiedene Gruppen erkennen, in denen die einzelnen Satzprobleme klar hervortreten. Mit der Einführung des Dreiklangs, zunächst durch unbezifferte Bässe, beginnt seine Alteration, sodann die Darstellung der Umkehrung. Händel wendet die letztere bewußt nur auf das Dreiklangsintervall der Terz an; die Umkehrung in die Quinte fällt fort, weil Händel das dadurch entstehende Intervall der Quarte im wesentlichen als Dissonanz behandelt. Schon eine Ausführung der ersten bezifferten Bässe zeigt, daß Händel die Bezifferung nicht so sehr akkordisch als vielmehr linear betrachtet (Bsp. 8 und 9).

Bsp. 8:



Bsp. 9:



⁷ Händels Autographie sind veröffentlicht in: G. F. Händel, *Aufzeichnungen zur Kompositionslehre. Aus den Handschriften im Fitzwilliam Museum Cambridge* = Hallische Händel-Ausgabe (Kritische Gesamtausgabe), Supplement, Bd. 1, hg. von Alfred Mann, Kassel etc. 1978.

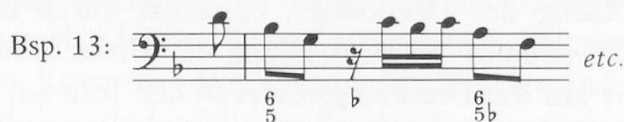
Der nächste Abschnitt gilt daher dem Dreiklangsvorhalt. Händel nimmt die Quart- und Sekundauflösung vor, und aus Beispielen zur Quintsext- und Sekundquartsextauflösung geht wiederum hervor, wie klar in der Bezifferung Stimmbewegungen dargestellt sind. (Bsp. 10 und 11).



Der Septakkord erscheint infolgedessen auch nicht als solcher, sondern vielmehr als Vorhalt zum Sextakkord (Bsp. 12a, b). Wie man aus diesem und den vorigen Beispielen entnehmen kann, wird eine Ausschmückung der Baßlinie durch Wechsel- und Durchgangsnoten als selbstverständlich vorausgesetzt. Ebenso selbstverständ-



lich erscheint eine entsprechende Behandlung der Oberstimmen, woraus sich schon frühzeitig die Anwendung der Imitation in der Generalbaßaussetzung ergibt (Bsp. 13 und 14).



Die Übungen führen schließlich zu ausgedehnteren Orgelpunktbeispielen, die schon den Eindruck vollständiger Suiten- oder Sonatensätze erwecken, und nur diese könnten im eigentlichen Sinne als Akkordstudien betrachtet werden (Bsp. 15,

Bsp. 15:



16, 17). Doch auch hier erscheint die Dissonanz im wesentlichen lediglich als Durchgang. Die Generalbaßlehre Händels bleibt, wie die Bachs, ein Studium der polyphonen Stimmführung und leitet unmittelbar zum Fugenstudium.



Wie eindeutig die Fugenlehre mit der Generalbaßlehre verbunden ist, geht daraus hervor, daß die zuvor erwähnten Übungen zur Septauflösung in Händels Manuskript zu einer neuen Übung in der Behandlung desselben Vorhalts als Fugenexposition umgedeutet werden. Händel schreibt den Anfang bis zum vierten Stimmeinsatz aus. Dieser erscheint im Baß, und von hier an wird das Beispiel als bezifferter Baß, jedoch mit dem unmißverständlichen Hinweis auf fugierte Aussetzung zu Ende geführt (Bsp. 18).



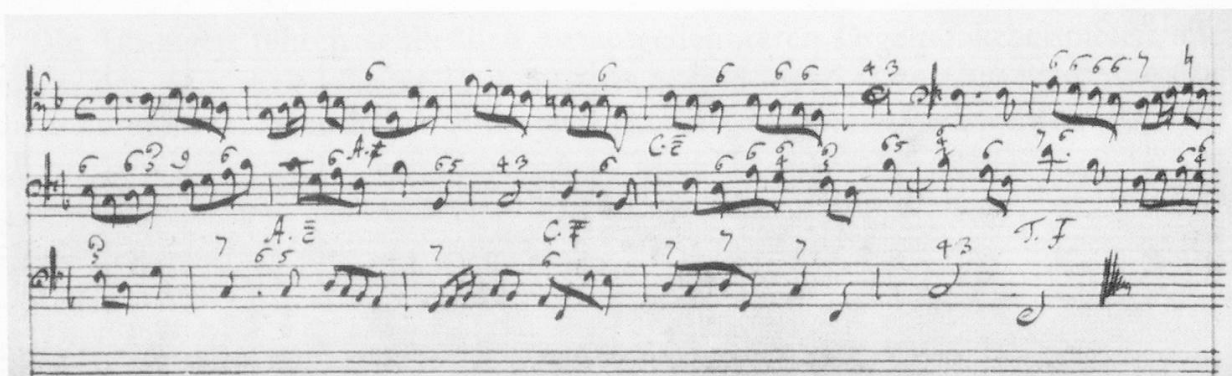
In der darauffolgenden Übung gibt Händel die Einsätze durch Stimmbezeichnungen in Buchstaben und die Einsatztöne in Orgeltabulatur an – ein Hinweis auf seine eigene Ausbildung bei Zachow – und aus Buchstaben- und Generalbaßnotation ergibt sich eine Miniaturfuge (Bsp. 19).





Bsp. 18 und 19: (nach: G. F. Händel, *Aufzeichnungen zur Kompositionslehre* = Hallische Händel-Ausgabe, Suppl., Bd. 1, S. 45).

Die dritte Übung dieser Art ist länger; sie enthält zwei Durchführungen, und von diesem Punkt des Lehrgangs an fügt Händel zu der Aufgabe jeweils ein ausgeführtes Beispiel als Illustration der betreffenden Studienphase hinzu. Die zweite Fugendurchführung erfordert eine typische Unterbrechung der vollstimmigen Faktur, damit die jeweils neuen Einsätze verdeutlicht werden. Das Prinzip ist in Händels Beispiel erläutert, das dieselbe Tonart und Struktur aufweist und aus dessen Thema er wiederum dasjenige der nächsten Aufgabe ableitet (Bsp. 20, 21, 22).



Bsp. 20: (nach: G. F. Händel, *Aufzeichnungen zur Kompositionslehre*, a.a.O., S. 481).

Bsp. 21:

Example 21 is a piano accompaniment in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems, each with two staves. The first system shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the piece with similar melodic and bass patterns, ending with a double bar line.

Bsp. 22:

Example 22 is a piano accompaniment in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems, each with two staves. The first system shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the piece with similar melodic and bass patterns, ending with a double bar line. Fingerings and articulations are indicated throughout the score.



Bsp. 23: (nach: G. F. Händel, *Aufzeichnungen zur Kompositionslehre*, a.a.O., S. 50).

In den letzten beiden Aufgaben verlangt Händel schließlich einen Generalbaß-Satz in Doppelfugenexposition (Bsp. 23, 24). Es handelt sich um zwei Typen der Doppelthematik. Im ersten Fall sind die beiden Themen rhythmisch und melodisch klar voneinander unterschieden; im zweiten, komplizierteren, bezieht sich die Unterscheidung nur auf die Notenwerte, während die lineare Gestalt des Gegen-themas offensichtlich aus der des Hauptthemas entwickelt wird. Beide Aufgaben werden wieder durch Händels eigene Beispiele ergänzt (Bsp. 25, 26).

Bsp. 24: (nach: G. F. Händel, *Aufzeichnungen zur Kompositionslehre*, a.a.O., S. 51).

Bsp. 25:

Gewissermaßen als Zugabe erscheint am Ende des Lehrgangs eine Skizze, welche die wahrscheinlich erste Niederschrift der Schlußfuge von Händels zweiter Klaviersuite darstellt. Die Blätter mögen hier eingefügt worden sein, weil sie eine besondere Ergänzung zu den zuletzt angeführten Aufgaben bieten. In der Skizze ist der Satz mit einem einzelnen Thema ausgeführt, während in der endgültigen Fassung ein zweites Thema beinahe Takt für Takt eingearbeitet ist. Mattheson, dem die einthemige Fassung anscheinend nicht bekannt war, preist das Werk in seinem *Vollkommenen Capellmeister* (S. 440) als Muster der Doppelfuge und schreibt zur Themenkombination:

Wer sollte wol dencken, daß in diesen wenig Noten, als einem dicken kurzen Gold-Drat, ein Faden verborgen wäre, der sich hundertmahl so lang ziehen läßt?

Das Auftreten der eigenen Werke im didaktischen Material bildet keine Ausnahme. Die erste der Orgelpunktstudien, die wir zitiert haben, läßt sich z. B. im langsamen Satz des Concerto Grosso Op. 6 Nr. 11 wiedererkennen. Zwei der Bach zugeschrie-

Bsp. 26:



benen Triosonaten weisen den gleichen Baß mit einer Bachschen Violinsonate auf, und die Triosonaten stellen somit Generalbaßübungen in anspruchsvollem Umfang dar, die möglicherweise von Schülern ausgeführt wurden. Dieser Vorgang erscheint umso verständlicher, als die Bachschen Schüler auch regelmäßig Chormelodien verwendeten, die der Meister wiederum selbst bearbeitet hatte. Die unmittelbare Anwendung vom eigenen Arbeitsmaterial des Lehrers verliert sich im Laufe des 18. Jahrhunderts. Bachs Generalbaßunterricht stützt sich z.T. auf die schon 1700 veröffentlichte *Musicalische Handleitung* von Friedrich Erhard Niedt. In der Lehrtätigkeit Haydns und Mozarts steht bereits die veröffentlichte Unterrichtsliteratur im Vordergrund, während die praktische Generalbaßlehre als solche verschwindet.