

Ein Dokument zum Doppelaccompanement im 18. Jahrhundert?

In jüngster Zeit hat sich durch die Forschungen von Laurence Dreyfus die These erneut aufgestellt, daß Bach den Generalbaß seiner Kirchenkantaten und anderer geistlicher Werke nicht selten durch Orgel und Cembalo gleichzeitig habe ausführen lassen.¹ Wenngleich seine Argumente vorwiegend auf Eigenheiten des Bachschen Aufführungsmaterials basieren, so führt Dreyfus auch praktische Erwägungen an, die seiner Meinung nach für das Doppelaccompanement sprechen: Präzision des Anschlags bei dem Cembalo, das den Mitwirkenden Zusammenhalt und rhythmische Sicherheit geben konnte, sowie Blickkontakt zwischen Cembalospielder und übrigen Mitwirkenden, „während der Organist in der Kirche unbequemerweise das Orchester im Rücken hatte“.² Diese Erwägungen – und damit die Dreyfussche These insgesamt – hat nun Hans-Joachim Schulze versucht, anhand eines Aktenstückes zu untermauern, das „einen bislang schmerzlich vermißten Beleg für entsprechende Ansichten zur Zeit Johann Sebastian Bachs“ liefern soll.³

Es handelt sich um den mit 3. Oktober 1724 datierten Klagebrief eines erfolglosen Mitbewerbers um das Weißenfelder Stadtkantorat namens Gottlob Christian Springsfeldt. Für das Scheitern seiner Probe macht Springsfeldt unter anderem verantwortlich, daß „das accompagnirende Fundamental Instrument, so sonst außer der Orgel, weil daher der Tact nicht kan gesehen und observiert werden, denen Sängern oder musicirenden beygestellt wird, . . . von mir weg, und auff die Orgel gestellet worden“.⁴ Mit dem „accompagnirenden Fundamental Instrument“, behauptet Schulze, „kann bis auf weiteres nur ein Cembalo gemeint sein, das ‚außer der Orgel‘ mitzuspielen war. Das Doppelaccompanement ist demnach weder ein Mißverständnis der älteren noch auch ein Wunschbild der neueren Musikwissenschaft, sondern es war eine Praxis des 18. Jahrhunderts.“⁵ Diese Deutung beruht allerdings auf Annahmen, von denen sich keine bei näherer Betrachtung als zwingend erweist:

1. Die Identifizierung des „accompagnirenden Fundamental Instruments“ als das Cembalo geht offensichtlich davon aus, daß allein ein Akkordinstrument in Frage komme. Unter Fundamento heißt es jedoch bei Johann Gottfried Wal-

¹ L. Dreyfus, *Bach's Continuo Group: Players and Practices in His Vocal Works*, Cambridge/MA, 1987, S. 10–71, sowie die älteren, durch die Monographie nicht in allen Bezügen überholten Arbeiten *Basso Continuo Practice in the Vocal Works of J. S. Bach: A Study of the Original Performance Parts*, Dissertation, Columbia University (New York) 1980, S. 66–126, und *Zur Frage der Cembalo-Mitwirkung in den geistlichen Werken Bachs*, Bach-Symposium Marburg 1978, S. 178–184.

² Zur Frage der Cembalo-Mitwirkung, S. 184; Zusammenfassung nach H.-J. Schulze, *Zur Frage des Doppelaccompanements (Orgel und Cembalo) in Kirchenmusikaufführungen der Bach-Zeit*, BJ 1987, S. 173.

³ Ebd.

⁴ Ebd., S. 174.

⁵ Ebd.

ther⁶: „überhaupt iede Partie, so den Bass führet“. Auch wenn er hinzufügt: „insonderheit aber der General-Bass, weil dieser, nebst den Grund-Noten, auch die Harmonie zugleich mit exprimiret“, bleibt die Möglichkeit, Springsfeldt habe das Violoncello oder ein anderes Melodieinstrument im Sinne, nicht von der Hand zu weisen.⁷ Selbst bei Annahme eines Akkordinstrumentes wird man nicht ausschließlich an das Cembalo denken können; in Betracht käme ebenso gut die Laute oder – besonders im Hinblick auf den nachstehenden Punkt – ein Orgelpositiv.

2. Auf eine simultane Verwendung von Orgel und „Fundamental Instrument“ läßt sich nur dann schließen, wenn man die Worte „außer der Orgel“ als Besetzungshinweis liest. Aus dem weiteren Verlauf des Textes wird jedoch klar, daß Springsfeldt die betreffende Wendung anders, und zwar räumlich, meint. In dem offensichtlich komplementären Ausdruck „auff die Orgel“ verweist der Begriff „Orgel“ nicht auf das Instrument selbst, sondern steht, wie häufig in dieser Zeit,⁸ als Synecdoche für „Orgelempore“ da – nur so können die Weißenfelder das „Fundamental Instrument . . . auff die Orgel gestellt“ haben. Ferner verliert die mit „sonst“ eingeleitete Gegenüberstellung der anderswo üblichen Praxis und des in Weißenfels Geschehenen jeden Sinn, wenn es nicht durchweg um Gleichartiges geht; und da Springsfeldt an seiner Probe die Platzierung des „Fundamental Instruments“ rügt, müssen auch seine vorangehenden Bemerkungen diese Frage betreffen. Allem Anschein nach beziehen sie sich auf den Fall, wo Sänger und Instrumentalisten in etlicher Entfernung von dem großen Orgelwerk, wohl sogar auf einer eigenen Empore stehen. Unter diesen Umständen pflege man, das „Fundamental Instrument“ neben den übrigen Musizierenden – und folglich „außer der Orgel“ – aufzustellen, damit der Spieler den Takt besser sehen könne.⁹ Ob das fragliche Instrument als Ergänzung zur Orgel oder – was ebenso glaubhaft erscheint – als Ersatz dafür dienen sollte, geht auf keinerlei Weise aus dem Wortlaut des Dokuments hervor.

⁶ *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, S. 268.

⁷ Christoph Wolff weist mich freundlicherweise darauf hin, daß Michael Praetorius eine engere Auffassung des Fundament-Begriffes vertritt: „Omnivoca, oder FundamentInstrument seynd diese / so alle voces oder Stimmen eines jeden Gesangs führen vnd begreifen können“ (*Syntagma musicum*, Bd. III, Wolfenbüttel 1619, S. 139 [119]). Hierdurch erscheint allerdings die Relevanz der Waltherschen Definition keineswegs geschmälert, zumal diese Springsfeldt sowohl örtlich als auch zeitlich näher steht.

⁸ Vgl. die Beispiele bei *Dieterich Buxtebude. The Collected Works*. Bd. 9, New York 1987, S. XIII, sowie A. Edler, *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert*, Kassel 1982 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 23.), S. 51–62; zu einem wohl analogen Sprachgebrauch bei Heinrich Schütz vgl. J. Rifkin, „*Weib, was weinst du*“ und „*Veni, sancte Spiritus*“ – *Zwei Dresdner Schütz-Handschriften in Kassel*, in: Bericht über die wissenschaftliche Schütz-Konferenz Dresden 1985 (Jahrbuch Peters 1985, S. 81–98).

⁹ Diese Ausführungen ermöglichen es, die mangelhafte Teilübersetzung der Springsfeldt-Stelle bei Dreyfus, *Bach's Continuo Group*, S. 24, zu berichtigen; besser hieße es: the accompanying fundamental instrument, which is usually placed apart from the organ (since from there the beat cannot be seen and observed) and close to the singers or instrumentalists, . . . was placed far from me and on the organ loft.

Nur unter der Voraussetzung also, daß man Schulzes nicht näher begründete Deutung mit dem eigentlichen Gehalt des Textes gleichsetzt, kann Springsfeldts Brief als der gewünschte Beleg für die Doppelbegleitung mit Orgel und Cembalo gelten. Die Frage nach der historischen Legitimation dieser Aufführungsart bleibt nach wie vor offen.¹⁰

Joshua Rifkin (Cambridge/MA)

¹⁰ Obwohl eine nähere Auseinandersetzung mit der These des Doppelaccompagnements erst an anderer Stelle erfolgen muß, soll hier der Verweis auf eine abweichende, durch neue Quellenforschungen unterstützte Deutung der von Dreyfus als „crux of the argument“ (Diss., S. 110) angesprochenen bezifferten Kammerton-Continui nicht unterbleiben; vgl. den Kommentar zur Schallplattenaufnahme *L'Oiseau-Lyre 4 17-250-1*, S. 1f. (im Textheft der CD-Fassung S. 6), sowie früher Peter Williams, *Basso Continuo on the Organ*, in: *Music & Letters* 50, 1969, S. 231 (von Dreyfus, *Bach's Continuo Group*, S. 226, nur beiläufig registriert). Scheinbare Gegenbeweise bei Dreyfus – vgl. etwa seine Ausführungen zur Entstehung der Continuo-Stimmen zu BWV 40 (ebd., S. 6–9, insbesondere S. 8f.) – liegen in fehlerhaften Quellenbeschreibungen begründet; so stammt beispielsweise im genannten Fall die apographe Bezifferung der Kammerton-Stimme nicht, wie er annimmt, von dem Schreiber der transponierten Stimme, Anonymus Ic, sondern von einem unbekanntem, wohl späteren Kopisten.