

GMTH Proceedings 2006

herausgegeben von  
Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

# Musiktheorie und Vermittlung

herausgegeben von  
Ralf Kubicek

Bericht über den 6. Jahreskongress der  
Gesellschaft für Musiktheorie  
Weimar 2006

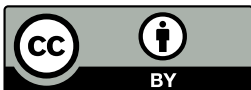
Erschienen als Band 2 in der Schriftenreihe  
Paraphrasen – Weimarer Beiträge  
zur Musiktheorie

herausgegeben von der  
Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar  
(Redaktion: Jörn Arnecke)

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2014  
(ISBN 978-3-487-15134-2)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a  
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Oliver Korte

## **Georg Friedrich Händels Generalbass-Übungen als praktische Kompositionslehre**

Der vorliegende Beitrag geht auf einen Vortrag zurück, den ich im Jahr 2006 gehalten habe. Sehr intensiv war seitdem die musiktheoretische Auseinandersetzung mit der Partimento-Tradition. 2013 erschien schließlich eine gewichtige, reich kommentierte Edition der Händelschen Unterrichtsmaterialien, herausgegeben von Ludwig Holtmeier, Johannes Menke und Felix Diergarten.<sup>1</sup> Insofern es auch ein Zweck meines damaligen Beitrages war, die 2006 weithin unbeachtete Generalbasslehre Händels in Erinnerung zu rufen, ist er obsolet. Ich habe der späten Publikation zugestimmt, weil er gegenüber Holtmeier/Menke/Diergarten den Aspekt der Händelschen Materialien als Kompositionslehre betont. Insofern möge er als Fußnote zur deren Referenzpublikation verstanden werden.

In den Beständen des Fitzwilliam Museum Cambridge befindet sich ein wissenschaftlich und pädagogisch gleichermaßen wertvolles Manuskript von Georg Friedrich Händel. Es handelt sich um Unterrichtsmaterialien, die er für seine Schülerin Prinzessin Anna, Tochter von Georg II. und Cousine Friedrichs II. von Preußen, angefertigt hat. Prinzessin Anna war zeitgenössischen Quellen zufolge eine ausgezeichnete Cembalistin.

Das Zentrum der Händelschen Unterrichtsmaterialien bilden zwei große Lehrgänge: einer zum Generalbass, der andere zur Fugenkomposition. In diesem Beitrag liegt der Fokus auf dem Generalbass-Lehrgang. Dass Händel diesem selbst einigen Wert zugemessen hat, ist nicht nur an der Akkuratess der Niederschrift abzulesen, sondern auch an der Tatsache, dass er sich die Mühe gemacht hat, mehrere der vierundzwanzig Übungen doppelt zu notieren. Eine nähere Betrachtung des Lehrgangs erweist, dass es sich nicht nur um ein Brevier möglicher Bezifferungen handelt, sondern vielmehr um eine praktische Kompositionslehre, in der die Gesetze des barocken Tonsatzes systematisch vom Einfachen zum Komplexen fortschreitend erschlossen werden. Händel lehrt Modelle, deren Studium den angehenden Musiker in die Lage versetzt, musikalische

---

<sup>1</sup> Holtmeier 2013. Zuvor wurde das Material bereits im Fs. veröffentlicht (Mann 1978) und einmal ediert (Ledbetter 1990).

Syntax im Wortsinne zu »begreifen« und improvisierend oder komponierend nachzuvollziehen. Dabei zeichnen sich die Übungen durch eine besondere methodische Klarheit und konzentrierte Darstellungsweise aus.

Die ersten drei Übungen sind noch recht anspruchslos und ähneln den Anfängen vieler anderer Generalbass-Lehrgänge. Sie kommen ohne jede Bezifferung aus. Händel thematisiert elementare Fortschreitungen von Terzquint-Akkorden über zunehmend diminuierten Bässen.<sup>2</sup> Dabei kommt allerdings schon in der dritten Übung spezifisch barocke Sequenztechnik zum Tragen. Von Takt 3<sub>III</sub> bis 5<sub>I</sub> erstreckt sich eine steigende Stufensequenz (nach Riepel: »Monte«). Es darf nicht versäumt werden, die Sequenz in den Oberstimmen mit zu vollziehen.<sup>3</sup>

Abb. 1: G. F. Händel, Generalbass-Übung Nr. 3<sup>4</sup>

Auch noch in den drei folgenden Übungen nutzt Händel ausschließlich Terzquint-Akkorde, wobei er aber die Möglichkeit einführt, die Terz zu alterieren. Dabei sind vor allem die vierte und sechste Übung als Beispiel für die Protoperiodik barocker Tanzsätze interessant.

<sup>2</sup> Händels ausgesprochen didaktisches Vorgehen zeigt sich bereits in der Tatsache, dass er in der ersten Übung zunächst ausschließlich Akkorde in Quint-, Quart- oder Terzbeziehung aufeinander folgen lässt. Diese bereiten keinerlei Stimmführungsprobleme. Erst gegen Ende der Übung erscheinen – nun sogleich in einprägsamer Häufung – Akkorde im Sekundabstand. Hier müssen die Oberstimmen zur Vermeidung von Parallelen in strikter Gegenbewegung zum Bass geführt werden.

<sup>3</sup> Zugleich ist die diskutierte Sequenz sehr lehrreich im Hinblick auf die Vermeidung von Oktavparallelen. Da hier mehrfach der Bass auf der Zählzeit den Grundton eines Akkordes spielt, dann aber auf der folgenden leichten Achtel in dessen Terz wechselt, muss immer zugleich die Terz aus den Oberstimmen fortgenommen werden.

<sup>4</sup> Die Generalbass-Aussetzungen (im Kleinstich) wurden vom Autor vorgenommen.

Abb. 2: G. F. Händel, Generalbass-Übung Nr. 4

Abb. 3: G. F. Händel, Generalbass-Übung Nr. 6

Beide Übungen sind als schlichte, in sich gerundete Achttakter geformt. Sie tragen keine Überschriften, doch Nr. 4 ist leicht als Sarabande zu identifizieren und Nr. 6 am ehesten als Pavane. Beide Übungen zeigen eine Gliederung in vier Takte Vorder- und vier Takte Nachsatz. In Nr. 6 ist diese Gliederung durch den Beginn des Nachsatzes bereits auf der dritten Zählzeit des vierten Taktes etwas verschleiert. Die beiden Vordersätze münden jeweils in die III. Stufe der Tonart, der erste in Gestalt einer perfekten Kadenz, der zweite aber halbschlüssig: als Dominante zur VI. Stufe.

Zugleich mit der quasi periodischen Gliederung lehrt Händel weitere elementare Formen der Sequenzbildung. In beiden Übungen findet sich je ein Quintfall, in Nr. 6 zudem ein Quintstieg. Dabei unterscheiden sich die Übungen hinsichtlich der Verteilung sequenzieller und kadenzieller Momente. Während in Nr. 4 der Vordersatz sequenziell und der Nachsatz kadenziell ist, zerfallen in der Nr. 6 beide Viertakter jeweils in einen sequenziellen und einen kadenziellen Teil. Indem Händel in Nr. 6 den Quintfall bereits auf dem dominantischen Halbschluss, also dem letzten Akkord des Vordersatzes ansetzt, schafft er ein Scharnier zum Nachsatz.

Satztechnische Signale als Auslöser der beiden Sequenztypen Quintfall und Quintstieg werden in Nr. 6 exemplarisch vorgeführt: Die Hochalteration der Mollterz, also die Hervorbringung eines Leittones, führt zu einem Quintfall; umgekehrt dient die Tiefalteration der Durterz, also das chromatische »Abbiegen« des Leittones, als Signal für einen Quintstieg.

Beide Sequenzen erscheinen zudem in einer für sie typischen syntaktischen Funktion: Der Quintstieg im Vordersatz öffnet den Satz und mündet folgerichtig in eine halbschlüssige Kadenz. Der Quintfall im Nachsatz wirkt schließend, ihm folgt sinnvoll die perfekte Finalkadenz. Schon an dieser kurzen Übung lässt sich das Zusammenspiel und die Balance der unterschiedlichen syntaktischen Elemente beispielhaft studieren.

Sowohl Quintfall- als auch Quintstieg-Sequenzen erscheinen in vielen der folgenden Aufgaben in neuen Varianten und wechselnden syntaktischen Funktionen wieder. Als Beispiel sei auf die zehnte Übung vorgegriffen. Sie wird mit einem Quintstieg eröffnet, jedoch im Vergleich zu Nr. 6 in einer weit geläufigeren Bezifferungsvariante, die ohne Chromatik auskommt. Statt einer Dur-Moll-Trübung erscheint hier jeweils ein Quart-Vorhalt vor der leitereigenen Terz. Dass die verbreitetere Variante mehrere Übungen nach der ungewöhnlichen erscheint, erklärt sich daraus, dass Händel in den ersten neun Übungen noch komplett ohne Dissonanzen auskommt.<sup>5</sup> Erst in der hier diskutierten Übung Nr. 10 führt er als erste Dissonanz den Quart-Vorhalt ein.

Abb. 4a: G. F. Händel, Generalbass-Übung Nr. 10 (Beginn)

Abb. 4b: G. F. Händel, Generalbass-Übung Nr. 10 (Beginn) als Triosatz

Zuvor jedoch widmet er sich in den Übungen 7 bis 9 ausführlich dem Sext-Akkord, dem zweiten möglichen konsonanten Klang neben dem

<sup>5</sup> Der tritonische Sext-Akkord, der schon in Übung 7 erscheint, wird konsonant aufgefasst und behandelt.

Terzquint-Akkord. Schon die siebte Übung erweist sich als perfekter kleiner Satz, der leicht Vergessen macht, dass Händel bis hierhin nicht mehr als Terzquint- und Sext-Akkorde zur Verfügung hat.

Abb. 5: G. F. Händel, Generalbass-Übung Nr. 7

Hier handelt es sich um eine idealtypische barocke Konstruktion *en miniature*. Eine exordiale Kadenz definiert die Haupttonart G-Dur. Mit ihrer diskantierenden Basswendung *fis-g* entwickelt sie keine starke Schlusswirkung; dies widerspräche auch ihrer initialen Funktion. Unmittelbar an die Kadenz schließt sich der mit Abstand wichtigste Sequenztyp mit Sext-Akkorden an, ein (hier steigender) Fauxbourdon.<sup>6</sup> Innerhalb der Gesamtarchitektur hat er eine öffnende Funktion. Die Sequenz mündet in eine Kadenz zur fünften Stufe. Das Zeichen für die Ausweichung nach D-Dur, das *cis*, findet sich auf der ersten Zählzeit des dritten Taktes.<sup>7</sup> Die Binnenkadenz wird durch die ununterbrochene Bassbewegung überspielt und unmittelbar schließt sich ein zweiter Fauxbourdon an – nun ein fallender. Sein Gestus ist schließend, er mündet in die Finalkadenz. Schon mit dem im Fauxbourdon eintretenden *c* statt *cis* wird die Ausweichung nach D-Dur *en passant* wieder zurückgenommen.

Die siebte Übung illustriert deutlich den Wert des Lehrganges. Sie ist technisch gut zu bewältigen und sie genügt zugleich hohen ästhetischen Ansprüchen. Händel präsentiert mit der neuen Ziffer **6** zugleich ein perfektes

<sup>6</sup> Beim Fauxbourdon handelt es sich um eine Folge parallel aufwärts oder abwärts verschobener Sext-Akkorde (vgl. Praetorius 1609, 9f. und Walter 1732, 239). Der Gerüstsatz ist genuin dreistimmig, doch es kann, zumal bei langsamen Sätzen, eine – allerdings satztechnisch redundante – Tenorstimme hinzugesetzt werden.

<sup>7</sup> Carl Philipp Emanuel Bach beschreibt das Grundprinzip jeder Modulation folgendermaßen (1762, 330): »Es ist genug, wenn die große Septime derjenigen Tonart, (semitonium modi), worein man geht, im Basse, oder in einer andern Stimme da ist. Dieses Intervall ist der Schlüssel zu allen natürlichen Ausweichungen, und das Kennzeichen davon.« Dieser Ton, Leitton der neuen Tonart, ist im vorliegenden Falle das *cis*.

Muster des barocken Fortspinnungstypus mit seiner charakteristischen Folge aus Initiale, Fortspinnung (hier Sequenz) und Kadenz. Er realisiert den knappen Modulationsplan I–V–I als Basis aller folgenden, umfangreicheren Verläufe. Schließlich führt er ohne Umschweife das so wichtige Sequenzmodell des Fauxbourdon ein und zwar in gleich zwei syntaktischen Funktionen. Auch in zahlreichen Originalwerken setzt Händel den Fauxbourdon in genau der geschilderten Weise ein. In seinem Generalbass-Lehrgang präsentiert er die Technik auf engstem Raum.

In Übung 8 und 9 werden Alterationsmöglichkeiten der Sexte thematisiert, es kommt jedoch keine prinzipiell neue Bezifferung hinzu. Übung 10 mit dem Quart-Vorhalt als erster Dissonanz wurde bereits diskutiert. In Übung 11 erscheint als Variante des Quart-Vorhalts der Quartsext-Vorhalt. Parallel zu den neuen Elementen greift Händel in jeder Übung vertiefend bereits gelehrt Techniken wieder auf. So wächst nach und nach auch die Dimension der einzelnen Aufgaben.

In der schon recht langen zwölften Übung führt Händel als ersten Vierklang den Quintsext-Akkord ein. Er präsentiert ihn in zwei grundlegenden Funktionen: einerseits als drittletzten Akkord einer Kadenz (*antepenultima*) und andererseits als Sequenzglied. In der Übung erscheinen nicht weniger als fünf abwärtsgerichtete Stufensequenzen (nach Riepel: »Fonte«) mit Quintsext-Akkorden. Um Gleichförmigkeit zu vermeiden, lotet Händel systematisch verschiedene Möglichkeiten aus, den Bass zu führen.

Abb. 6: G.F. Händel, Generalbass-Übung 12

The image shows two systems of musical notation for a figured bass exercise. Each system consists of a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a melodic line. The first system is divided into two measures by a bar line. Above the first measure is the label 'Fonte mit 6-Akkorden'. Above the second measure is the label '1' followed by 'Fonte mit 6-Akkorden'. Below the bass line of the first system are the figures: 6, 5, 6, 5, 6, 5, #. The second system is also divided into two measures. Above the first measure is the label '5' followed by 'I'. Above the second measure is the label 'IV' followed by 'Fonte mit 6-Akkorden'. Below the bass line of the second system are the figures: 6, 4, 3, 6, 5, 6, 4, 5, #, 6, 6, 6, 5, 6, 5, #, #.

9 IV III V Fonte mit  $\frac{6}{5}$ -Akkorden

13 I Fonte mit  $\frac{6}{5}$ -Akkorden Fauxbourdon -

17 - Fonte I I

Zu Beginn erscheint der schlichteste mögliche Bass mit einander abwechselnden steigenden Sekunden und fallenden Terzen. Es folgt eine Variante, in der der Terzsprung durch eine Durchgangsnote geschlossen wird. In der dritten Variante wird durch eine weitere eingefügte Note eine ununterbrochene Achtelkette gewonnen. Schließlich folgt noch eine quasi synkopische Variante mit Pausen und eine weiter diminierte Fassung mit Sechzehnteln. Stets bleibt die grundsätzliche Stimmführungsfolie erhalten, doch die sorgfältig abgewogenen Veränderungen der Bass-Stimme lassen keine Ermüdung aufkommen. Die Möglichkeit ornamentaler Umkreisung eines beibehaltenen Modells ist charakteristisch für die Musik des Barock und es ist höchst aufschlussreich, vor diesem Hintergrund Händelsche Originalwerke zu studieren; er verfährt dort nicht anders.

Der Kadenzplan ist im Vergleich zu den vorherigen Übungen deutlich ausgeweitet. Zu den beiden Kadenzrängen der I. und V. Stufe treten nun auch Kadenzen zur insbesondere in Moll wichtigen III. sowie der IV. Stufe. Dabei steuert Händel die meisten Kadenzstufen mehrfach hintereinander



an. Zu Beginn erfolgt zunächst eine schwache und dann eine starke Kadenz zur I. Stufe (d-Moll), anschließend die gleiche Abfolge zur IV. Stufe (g-Moll). Nun modifiziert Händel das sich andeutende Schema, indem er nur einmal, und zwar stark, zur III. Stufe (F-Dur) kadenziert. Umgekehrt erscheint danach lediglich eine schwache Kadenz zur V. Stufe (a-Moll). Schließlich erfolgt noch die Rundung des Satzes mit einer schwachen und zwei starken Kadenzen zurück zur I. Stufe. An dieser Stelle erscheint auch der fallende Fauxbourdon wieder, wiederum in seiner syntaktischen Funktion als Vorbereitung des Schlusses. So wird die erste der beiden starken Kadenzen zur I. Stufe (Takt 18) zur eigentlichen Finalkadenz, die zweite ist nach Christoph Hohlfeld als Appendix-Kadenz aufzufassen.<sup>8</sup>

Händel lehrt in der zwölften Übung gleich mehrere Techniken, aus wenigen Grundmodellen – hier kaum mehr als der Fontesequenz mit Quintsext-Akkorden und einfachen Kadenzen – größere Formen abzuleiten: erstens durch ornamentale Umkreisung der Modelle, zweitens durch einen Modulationsgang durch mehrere Stufen, drittens durch die mehrfache, jeweils unterschiedlich starke Einkadenzierung jeder Stufe. Schließlich lehrt Händel noch, dass es einen zusätzlichen Aufwand erfordert, einen so gewonnenen, längeren Satz befriedigend abzuschließen und führt hierfür die Technik der Appendix-Kadenz ein.

Als neue Bezifferung erscheint in den folgenden Übungen 13 und 14 der Sekund-Akkord, danach in den Übungen 15 und 16 der Sept-Akkord in seinen beiden verbreitetsten Sequenz-Zusammenhängen: einerseits dem Fauxbourdon abwärts mit Sept-Vorhalten<sup>9</sup> (Nr. 15) und andererseits dem Quintfall mit Sept-Akkorden (Nr. 16). Darauf folgen in Nr. 17 – 21 nicht weniger als fünf Übungen zum Non-Vorhalt in verschiedenen Kontexten inklusive seiner Varianten als Septnon- und Quartnon-Doppelporhalt.

Übung 22 ist die letzte, in der Händel neue Bezifferungen einführt. Er rundet mit dem Terzquart-Akkord die Gruppe der Sept-Akkord-Umkehrungen ab und präsentiert eine weitere wichtige Satztechnik in verschiedenen Bezifferungsvarianten: den Orgelpunkt.

<sup>8</sup> Hohlfeld 1994, 42–45.

<sup>9</sup> Eine Übung, bei der eine durchgängig dreistimmige Realisierung nahe liegt.

Abb. 7: G. F. Händel, Generalbass-Übung 22, T. 1–25

Vordersatz (4 Takte)                      Orgelpunkt                      Nachsatz (4 Takte)

V Halbschluss

9                      Orgelpunkt                      Orgelpunkt

I

17

V

Über dem ersten Orgelpunkt erscheint eine sehr geläufige Oberstimmengestalt mit Ketten paralleler Terzen.<sup>10</sup> Sie ist die Basis aller folgenden Orgelpunkt-Bezifferungen: So sind über dem siebten und letzten Orgelpunkt (nicht im Beispiel) die Terzen zu Vorhaltsketten geschärft. Über dem zweiten und dritten Orgelpunkt ist zudem die Oberstimme chromatisiert. Der Orgelpunkt ist eine Technik harmonischer Prolongation. Eine Stufe (die I. oder V.) wird für eine gewisse Zeit eingefroren. Besonders sinnfällig wird die Prolongation im ersten Orgelpunkt der Übung: verkürzt man diesen auf einen Takt (durch Streichung der Takte 5/6), so enthüllt sich ein »protoperiodischer« Achtakter mit dominantischem Halbschluss im vierten und perfekter Kadenz zur I. Stufe im achten Takt.

Auf die menuettartige Übung 22 folgen noch zwei letzte Übungen, die zwar keine neuen Ziffern bringen, dafür aber elaborierte Beispiele zweier weiterer Tanztypen: Allemande und Gigue.

<sup>10</sup> C. Ph. E. Bach (1762, 52) merkt an, dass diese Bezifferungsvariante des Orgelpunktes »mehrentheils« dreistimmig ausgeführt werden soll.

Händels Generalbass-Lehrgang vermittelt viel mehr als nur ein nacktes Trainingsprogramm gängiger Bezifferungen. Händel legt eine praktische Kompositionslehre vor, die sich durch mehrere besondere Qualitäten auszeichnet: erstens eine beachtliche inhaltliche Dichte und den Verzicht auf ermüdende Redundanz; zweitens eine glasklare didaktische Gliederung; drittens die gar nicht hoch genug zu veranschlagende Tatsache, dass der Lehrgang auch eine systematische Darstellung der für die Barockmusik essenziellen Sequenztechnik umfasst.<sup>11</sup>

So verfügen wir mit Händels Generalbass-Übungen über authentisches barockes Lehrmaterial von unzweifelhafter didaktischer und ästhetischer Qualität. Die Summe seiner Vorzüge macht es zu einer idealen Quelle auch für den heutigen Musiktheorie-Unterricht.

## Literatur

- Bach, Carl Philipp Emanuel (1762), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Zweyter Theil*, Berlin.
- Hohlfeld, Christoph/Reinhard Bahr (1994), *Schule musikalischen Denkens. Der Cantus-firmus-Satz bei Palestrina*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Holtmeier, Ludwig/Johannes Menke/Felix Diergarten (Hg.) (2013), *Solfeggi Bassi e Fughe. Georg Friedrich Händels Übungen zur Satzlehre* (= *Quellenkataloge zur Musikgeschichte*, Bd. 45), Wilhelmshaven: Noetzel
- Ledbetter, David (Hg.) (1990), *Continuo Playing According to Handel: His Figured Bass Exercises*, (= *Early-Music-Series* 12) Oxford: Oxford Clarendon Press.
- Mann, Alfred (1978), *Georg Friedrich Händel – Composition lessons/ Aufzeichnungen zur Kompositionslehre*. (= *HHÄ*, Suppl. Bd. 1), Kassel: Bärenreiter.
- Praetorius, Michael (1609), *Syntagmatis musici. Tomus tertius*, Wolfenbüttel.
- Riepel, Joseph (1755), *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst, [2.] Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, Frankfurt/Leipzig.
- Walter, Johann Gottfried (1732), *Musicalisches Lexicon*, Leipzig: Wolfgang Deer.

<sup>11</sup> Da z. B. die geistlichen Lieder und Arien aus George Christian Schemellis *Musicalischen Gesang-Buch* eine durchweg choralartige Faktur aufweisen, lässt sich Sequenztechnik hier kaum studieren.

© 2014 Oliver Korte (Oliver.Korte@mh-luebeck.de)

Musikhochschule Lübeck

Korte, Oliver (2014), »Georg Friedrich Händels Generalbass-Übungen als praktische Kompositionslehre« [George Frideric Handel's Thoroughbass Exercises as a Practical Instruction in Composition], in: *Musiktheorie und Vermittlung. Didaktik, Ästhetik, Satzlehre, Analyse, Improvisation* (GMTH Proceedings 2006), hg. von Ralf Kubicek, Hildesheim: Olms, 167–176. <https://doi.org/10.31751/p.116>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: barocke Kompositionslehre; Baroque composition; basso continuo; Generalbass; Georg Friedrich Händel; George Frideric Handel; Pädagogik; Partimento; partimento; pedagogy

eingereicht / submitted: 10/09/2014

angenommen / accepted: 10/09/2014

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2014

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2014