Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

Dvě rukopisné německé rukopisné hudební učebnice z 1. poloviny 19.století, edice, překlad, komentář

Diplomová práce

Knihovna JU - PF



3115174577

Autor: Tereza Votavová

Vedoucí práce: PhDr. Martin Horyna

České Budějovice, duben 2006

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím odborné literatury a pramenů, uvedených v seznamu této práce.

V Českých Budějovicích, 25. 4. 2006 ……

podpis diplomanta

Poděkování

Děkuji všem, kteří mi během práce na této diplomové práci přispěli radou, konzultací nebo pramenným materiálem ze svého soukromého vlastnictví.

Moje zvláštní poděkování patří především vedoucímu mé diplomové práce PhDr. Martinovi Horynovi za vedení, cenné rady a podporu při zpracování.

Anotace

Diplomová práce se zabývá dvěma německými rukopisnými hudebními učebnicemi, které jsou datovány přibližně do první poloviny 19. století. Součástí této práce je transkripce a český překlad obou učebních textů i jejich obsahová a jazykový analýza. Především se jedná o praktickou činnost dle edičních zásad. Předkládaná práce je pokusem o zachycení dobového vnímání hudby v kontextu české hudební teorie.

This diploma deals with two german handwritten textbooks dated from the first half of nineteenth century approximately. The diploma is constituted from transcription and translation of textbooks into czech language, its content and language analysis. This work is written in accord with editing principles and attempts to take hold of understanding of music in time it was released in context of czech musical theory.

OBSAH

1. **Úvod** 6
2. **Proměny pojetí generálbasu v průběhu 18. a 19. století** 10
3. **Generálbas** 13
4. **Vnější popis rukopisů** 14
5. **Obsahová analýza** 15
   - 5.1.1. Rukopis GBF (Generalbass Fundament) 15
   - 5.1.2. Notace 21
   - 5.2.1. Rukopis AZG (Anleitung zum Generalbaβspiele) 22
   - 5.2.2. Notace 27
6. **Jazyková analýza** 28
   - 6.1. Jazykové začlenění rukopisů z hlediska časové periodizace 28
   - 6.2. Písmo 29
   - 6.3. Rukopis GBF (Generalbass Fundament) 29
     - 6.3.1. Pravopis v souvislosti s hláskovými změnami 29
     - 6.3.2. Syntaktická a morfologická stavba 31
     - 6.3.3. Slovní zásoba a terminologie 32
   - 6.4. Rukopis AZG (Anleitung zum Generalbaβspiele) 33
     - 6.4.1. Syntaktická a morfologická stavba 33
     - 6.4.2. Slovní zásoba a terminologie 34
7. **Ediční poznámka** 35
8. **Edice** 37
   - 8.1. Německá transkripce rukopisu GBF 37
   - 8.2. Německá transkripce rukopisu AZG 81
9. **Překlad** 101
   - 9.1. Rukopis GBF 102
   - 9.2. Rukopis AZG 138
10. **Závěr** 156
11. **Seznam použitých pramenů a literatury** 158
12. **Faksimile** 160

    Rukopis GBF

    Rukopis AZG

1. ÚVOD

„Z historické situace v českých zemích v druhé polovině 18. a v první polovině 19. století a zejména ze stavu jazyka vyplynulo, že veškeré vyšší odborné potřeby i většinu nároků průměrných milovníků hudby pokrývala německy psaná literatura."[1] V 18. století se v Čechách šířily kompoziční příručky a teoretické spisy vytištěné na území dnešního Německa a Rakouska. I někteří čeští skladatelé, působící v zahraničí, byli po roce 1800 autoři teoretických spisů a učebnic o kompozici, ovšem je známo, že jejich práce nedosáhly době jejich vzniku v českých zemích rozšíření ani ohlasu. Německá literatura určena praktikům zabývající se komponováním a nástrojovou hrou vzniká již kolem roku 1750. Tyto spisy pak využívali samoukové, s rukopisnými výtahy z nich pracovali i soukromí učitelé všech kvalit či povolaní šiřitelé hudebního vzdělání.

Základy hudební teorie byly vyučovány na konzervatoři i na řádových středních školách; dosvědčuje to obecně rozšířená znalost generálbasu, jež byla předpokladem pro řadu hudebních profesí, především pro ředitele kůru a varhaníky. „Nejčastěji se u nás k výuce kontrapunktu používaly osvědčené příručky (zejména Gugl[2], Fux a Marpurg), i když se v druhé polovině 18. století nejuznávanější z nich, Fuxův *Gradus ad Parnassum*, už ocitla v rozporu s dosaženým stádiem stylového vývoje, zejména v oblasti světské hudby instrumentální."[3] Na řádových školách se mohli studentům věnovat členové řádu osobně, avšak na vyšších stupních škol muselo už mnoho chlapců pokračovat ve studiu samo, neboť odborné vyučování bylo pro ně obvykle finančně nedostupné. Studijní materiál se sice půjčoval, ale nejosvědčenější metodou samostatného studia bylo opisování knih a příruček. Často si sami varhanící pořizovali zřejmě pro vlastní potřebu nebo pro výuku svých žáků rukopisné výtahy či drobná kompendia z nejrůznějších cizích příruček. „Takové stručné rukopisné texty jsou dochovány poměrně hojně v němčině i češtině. Málokdy jsou datovány, většinou však byly příručky velmi starého data opisovány znovu a znovu."[4] Úroveň těchto opisů je určována zejména stupněm vzdělání a zběhlostí písaře v cizím jazyce. Neobsahují teoretické úvahy, jsou zaměřeny ryze prakticky. Nejčastěji jde o stručné základy teorie harmonie, nutné pro varhanní hru. Výklad postupuje podle intervalů. Podstatnou část

[1] Ludvová, Jitka: Česká hudební teorie 1750-1850, Academia nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1985, str. 7

[2] viz. Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik; 26 Bänder in zwei Teilen, Band 8, Bärenreiter Verlag, Kassel, Basel, London 1960, 2. Auflage, str. 203

[3] Hudba v českých dějinách, Od středověku do nové doby, Editio Supraphon, Praha 1983, str. 279

tvoří notové příklady. Názvy kapitol bývají uváděny latinsky, odborné termíny jsou psány rovněž latinsky, případně ještě přeloženy. Většina těchto rukopisných výtahů, příruček a opisů pocházejí ze škol a far. V zámeckých a klášterních knihovnách se nevyskytují, zde byly totiž k dispozici učebnice tištěné.

Hudba na rozdíl od jiných oborů disponovala širokým českým zázemím. Pro širokou vrstvu učitelů a muzikantů byla čeština stále ještě dorozumívací jazyk, němčinu zpravidla ovládali jen málo nebo vůbec. Mohli bychom se domnívat, že o hudbě hovořili česky. Hudba byla tak jedinou oblastí, u níž mohl být reálný předpoklad proniknutí češtiny „zdola". Přesto nesehrála tato vrstva v počešťování základů hudební teorie významnější roli, můžeme to připisovat dvěma aspektům problému, a to jazykovému a odbornému. Venkovští učitelé sice užívali českého jazyka, bohužel ale nedisponovali téměř žádnou verbální teoretickou výbavou. To vyplývá ze skutečnosti, že na prvním místě venkovské praxe stál zřejmě vždy nástroj, k jehož praktickému zvládnutí nebylo třeba žádných odbornějších znalostí. Hlavní problém, který se stal brzdou vývoje českého písemnictví, nebyl nedostatek české odborné terminologie, jak se obvykle říká, nýbrž neznalost českého jazyka. Jsou doloženy rukopisy, kdy se autor pustil do překladu celé německé odborné příručky. Neexistující český odborný termín dokázal nahradit německým nebo latinským, to sice nezvýšilo literární úroveň, ale ani ji nikterak nerušilo. Mnohem víc se ovšem projevila autorova neschopnost vyjádřit vztah, pohyb, návaznost nebo problémy při gramatické výstavbě i jednoduchých vět. Světlou výjimku z jazykové úrovně českých textů o hudbě z konce 18. století představuje Jakub Jan Ryba. „Jeho práce dokládají, že navzdory známým a značným objektivním potížím s dobovým stavem češtiny, navzdory kolísajícím gramatickým normám, kolísající slovní zásobě a nedostatku obecných pojmů bylo možné naučit se jazyku tak, že dovoloval kultivované odborné vyjadřování."[5]

Nejstarší známá česky psaná učebnice *Fundamenta pro organo* („*Jakubu Jiskovi ve škole Loukovské*") pochází z roku 1753. Pod týmž názvem se dochoval opis krátké učebnice, připisované F.X. Briximu. V průběhu 18. století a na počátku 19. století se objevovaly četné většinou anonymní české překlady Guglovy nebo Albrechtsbergerovy učebnice generálbasu. Vrchol v české jazykové sféře na počátku 19. století představuje, jak už bylo naznačeno, svým rozsahem i pojetím spis „*Počáteční základové ke všemu*

[4] Hudba v českých dějinách, Od středověku do nové doby, Editio Supraphon, Praha 1983, str. 279
[5] Ludvová, Jitka: Česká hudební teorie 1750-1850, Academia nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1985, str. 20

umění hudebnému" Jakuba Jana Ryby, který byl napsán mezi léty 1799 – 1800, tiskem však vyšel až v roce 1817. Dochovaný inventář Rybovy knihovny vypovídá o jeho rozmanitých zdrojích, což dokazuje to, že je jeho kniha kompilací starších i novějších prací. K dispozici měl několik slovníků (např. Forkelův, Gerberův), Hillerovy nebo Daubeho spisy a opisy mnohých odborných prací. Zcela jistě znal i Fuxův *Gradus ad Parnassum*. Práce, ve které se Ryba mj. snaží najít adekvátní české výrazy pro cizí odborné termíny, se stala vzorem pozdějších pokusů u nás. Další pozoruhodné učebnice kompozice a generálbasu vznikly pod perem F.X. Richtera, A. Rejchy nebo J.K.Vaňhala. S postupným devatenáctým stoletím se znalost češtiny zlepšovala a její odborné uplatnění v praktických oborech už přestalo být výjimkou. Zatímco do roku 1850 byl vznik jednotlivých pojednání podnícen jen náhodnými impulsy, znamenala druhá polovina 19. století už cílevědomý nástup k vybudování česky psané hudební teorie jako vědeckého oboru.

Jak jsem již uvedla, vznikla na našem území řada tištěných i rukopisných příruček zabývajících se problematikou generálbasu a s ní spojenou teorií harmonie nebo kompozice, ať už v jazyce německém či českém. Některé z nich nám zůstaly dodnes zachovány a podařilo se je i objevit.[6] Přesto se hudební odborníci a historikové právem domnívají, že množství těchto prací je ve skutečnosti ještě vyšší. Je nutné podotknout, že i uznávaná hudební historička Jitka Ludvová ve své práci „*Pět varhanických fundamentů*" zdůrazňuje, že „česká hudební teorie v 18. a 19. století, dochovaná v podobě rukopisných a tištěných textů, je téměř neznámou oblastí, kterou je třeba po dílčích úsecích postupně zmapovávat."[7] Značný počet takových rukopisů nebyl tedy stále ještě probádán. Je možné, že neobjevené rukopisy nám skýtají především vesnické fary a kůry, kde se i po školských reformách[8] Marie Terezie a Josefa II. hudební vyučování zachovávalo déle než ve městech a kde byly učiteli a varhaníky, kteří ovšem ne vždy mívali pevný teoretický základ, pořizovány četné opisy. Kvalitnější pomůcky většinou na venkově chyběly, německá odborná literatura tak byla nahrazována

---

[6] Ludvová Jitka ve své odborné studii Česká hudební teorie 1750-1850, Academia nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1985 podává soupis osmnácti tištěných, devětadvaceti rukopisných nelezených textů a jedenáct rukopisů nezvěstných a nedosažitelných.

[7] viz. Ludvová Jitka: Pět varhanických fundamentů, in: Hudební věda 1994

[8] Školská reforma, vyhlášená roku 1774 ve Vídni tzv. Všeobecným školním řádem, přinesla povinnou školní docházku pro děti do 12 let, ale i osnovy, v nichž vůbec nebyla zastoupena hudba, dříve nedílná součást školní výuky. Josef II. sice zvláštním výnosem z roku 1782 doporučil zpěv na školách, ale do oficiálních osnov jej vrátila jako nepovinný předmět až další reforma v roce 1848: viz. Ludvová, Jitka: Česká hudební teorie 1750-1850, Academia nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1985, str. 16

rukopisnými fundamenty. Podle průměru těch, které dnes známe, můžeme potvrdit soud Jakuba Jana Ryby, který o nich neměl valné mínění: „*V těch fundamentích, jenž jsou obyčejně mezi námi není nic celého, co zde schází, zanecháváme jen učencům k pracnému sem tam hledání*" (Počáteční základové, s. VI).[9]

I já jsem dostala příležitost se blíže a hlouběji seznámit s dvěma německými rukopisnými učebnicemi generálbasu. Tyto příručky považuji za o to zajímavější a cennější, že se v dosud publikovaných odborných pracích a sbornících o nich nevyskytuje žádná zmínka. Ani Jitka Ludvová o nich ve svých studiích „*Pět varhanických fundamentů*" ani „*Česká hudební teorie 1750–1850*" nehovoří. Pravděpodobně pochází z maloměstského nebo venkovského prostředí, kde jsou takové práce nalezeny jen náhodou a s trochou štěstí.

Cílem této práce, která zahrnuje moderní transkripci a český překlad, jakož i jazykovou a obsahovou analýzu obou učebnic, ale i celé originální texty ve formě faksimile, je přispět k vykreslení celkového obrazu staletého vývoje a stavu hudebně teoretického písemnictví v Čechách. Rukopisy leccos naznačují o skutečném stavu hudebního vzdělání, o způsobu předávání jistých znalostí, vypovídají o tom, co bylo důležité pro praktické hudebníky a současně dokazují, jakou pozici zastával v českých zemích v polovině 19. století německý jazyk.

[9] Ludvová, Jitka: Česká hudební teorie 1750-1850, Academia nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1985, str. 17

2. PROMĚNY POJETÍ GENERÁLBASU V PRŮBĚHU 18. A 19. STOLETÍ

Pojetí generálbasu nabývalo od 17. do 19. století rozmanitých podob, přesto si zachovalo jeden stálý a neobyčejný rys: stále zapisuje to, co je na hudební skladbě zachytitelného a naučitelného. „To platí od počátečního období, kdy čísla zachycovala hlasy nad neperiodickým basem, až po konečnou fázi, v níž generálbas sloužil jako zkratkovitý a pedagogicky výhodný popis harmonického průběhu skladby a kombinoval se s funkčním nebo stupňovým značením. Tato vlastnost číslovaného basu zaručovala nauce o generálbasu širokou adaptabilitu a dlouhou životnost."[10] Současně s hudbou, se kterou generálbas úzce souvisel, a zároveň s pomalými proměnami teoretických náhledů, měnily se i jeho učebnice, metoda výkladu a definice. V první polovině 18. století byl generálbas ještě značně smísen s prvky kontrapunktu, především v tom, že se vykládal pomocí intervalové metody. Podstatnou otázkou bylo, jaké intervaly lze spojit, o akordech a jejich obratech se neuvažovalo.[11] „Učebnice generálbasu, jež tvořily jádro praktické hudební větve literatury, měly za úkol poučit žáka o notách, pauzách a dalších základních nezbytnostech, vysvětlit dovolené a zakázané postupy a vycvičit rychlé čtení značek. Pracovaly hojně s tabulkami a snažily se látku co nejvíce schematizovat, aby byla snáze zvládnutelná mechanickým drilem."[12] Do této situace v literatuře o hudbě začaly zasahovat dvě nové tendence, které souvisely s vytvářením mnohostranně rozvinutého a vzdělaného člověka a estetizací společenského přístupu k hudbě, „která přinesla do tvorby kritérium tvůrčí individuality a do teorie přesvědčení, že hudba je krásným uměním, které má oblažovat ucho."[13] Hudební vzdělání nemohlo zůstat stranou, autoři spisů se snaží propojit teoretické s praktickým. Do učebnic jsou tedy zařazovány i takové kapitoly, které dříve s generálbasem neměly nic společného, tzn. že vedle problematiky generálbasu hovoří autoři např. o akustice, uvažují o předpokladech, jaké by měl mít student generálbasu nebo udávají obšírný přehled literatury o generálbasu nebo varhanách. „Objevil se nový klíčový pojem „vkus" - „*Geschmack*", a v rámci relativně nové teoretické disciplíny, tzv. *Melodielehre* (nauka o melodii), začaly

[10] Ludvová, Jitka: Česká hudební teorie 1750-1850, Academia nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1985, str.61

[11] Podrobněji rozvádí toto téma P. Bernary v citované knize Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts. Viz. Ludvová, Jitka: Česká hudební teorie 1750-1850, Academia nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1985, str.61

[12] Ludvová, Jitka: Česká hudební teorie 1750-1850, Academia nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1985, str. 9

[13] Ludvová, Jitka: Česká hudební teorie 1750-1850, Academia nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1985, str. 9

i do praktických příruček pronikat prvky a hlediska, pro něž nebylo možné formulovat přesná pravidla."[14]

Učebnice generálbasu z konce 18. století a v první polovině 19. století mají už podstatně analytické rysy a řadu znaků pozdějších harmonických teorií. „Poslední fázi vývoje této nauky dobře vystihuje definice z české rukopisné učebnice Václava Mikana, napsaná někdy po roce 1830: *Generálbas – pod tímto slovem rozumíme známost harmonie a konání pravidel jejích. K tomu se cifer a jiných znamení potřebuje, které nad noty stavíme.*"[15] Předstupeň výkladu o generálbasu tvořilo zpravidla pojednání o intervalech, o akordech a tónině.

Po roce 1800 se hudebně teoretické písemnictví v německém jazyce začalo štěpit na rakouskou a německou větev. „V Rakousku byli hlavními nositeli hudebního vzdělání varhanící nebo chrámoví hudebníci, kteří přenášeli znalost generálbasu z generace na generaci jako závaznou formu."[16] V rakouské oblasti se tak se vedle novějších učebnic generálbasu stále tradovala dobově zastaralá a překonaná Fuxova učebnice kontrapunktu *Gradus ad Parnassum*, jejíž německý překlad byl vytvořen v roce 1742. Novější rakouské učebnice generálbasu sice přibíraly některé nové aspekty, postupně se měnily v generálbasově chápanou harmonii, reagovaly na nové impulsy, aktualizovaly notové příklady, které vybíraly i ze současné hudby, avšak ve své podstatě zůstaly klasickým návodem ke kompozici, tedy oním typem, který byl vytvořen v 18. století.

V Německu se nová podoba teorie začala formovat již před rokem 1800 ve spisech abbé Voglera (1749–1817)[17], který už před koncem století považoval samotný generálbas za brzdící faktor a přežitou praxi. Pokusil se vyhradit mu omezený prostor pro zcela konkrétní způsoby praktického užití a vytvořit tak teorii harmonie na vědeckém základě s jednotným výkladovým východiskem, propracovaným terminologickým a definičním zázemím (*Handbuch zur Harmonielehre und für Gneralbass, Prag 1802*). Po Voglerovi ovšem německé teoretické písemnictví zaznamenalo mírný vývojový krok zpět, přičemž se vztah teorie a praxe nacházel kolem roku 1750, tzn., že teorie jako věda a teorie jako praktická nauka se začíná opět rozlišovat a důsledně oddělovat. Rozvíjí se teorie harmonie, která opustila ryze

[14] Ludvová, Jitka: Česká hudební teorie 1750-1850, Academia nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1985, str. 10

[15] Ludvová, Jitka: Česká hudební teorie 1750-1850, Academia nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1985, str.61

[16] Ludvová, Jitka: Česká hudební teorie1750-1850, Academia nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1985, str. str. 11

technologické východisko a začíná být pěstována jako disciplína s psychologickými a filosofickými aspekty. Harmonie v tomto smyslu ovšem generálbas řemeslného charakteru nenahrazuje, objevuje se paralelně vedle něho[18]. V Německu ale vývoj neustává a pokračuje ještě dále, a protože nebylo nalezeno jednotné centrum pěstování kompozičních technik, jímž byl v Rakousku chrám, měl i vývoj značně pluralistický charakter. Na konci 19. století se setkáváme s dalším typem pojetí naučných textů, který je silně ovlivněn Hegelovou filosofií a nazírá na hudbu z filosofického a estetického hlediska.[19] Součástí takovýchto textů jsou tedy nejen teoreticko – praktické poznatky, ale i estetické soudy a myšlenky.

Měli bychom si ale uvědomit, že tento naznačený vývoj rakouské a německé větve, který dává obraz o typologickém roztřídění literatury, postihuje pouze vrcholné dění v hudební teorii, ale přesto nám umožňuje odstupňování literatury z hlediska kvality a z hlediska tradovaného bloku názorů, jež přežívaly vedle nových a moderních myšlenek. Autoři učebnic se ve svých pracích opírali především o významné lexikony, které zachytily mnoho aktuálních názorů a myšlenek, ale zároveň zachovávaly tradované hodnocení, soudy, termíny a definice humanistických a barokních autorit (Kircher, humanisticky uznávaný Plutarchos nebo Vergilius). Nejdéle se však tradovala utilitární podoba generálbasu z konce 18. století, která měla v roli kompozičního návodu pedagogické výhody. Na počátku 19. století vznikají nejen tištěné praktické příručky, ale i četné rukopisné fundamenty, jež byly často obsahově redukovány na minimum. Zaměřují se na potřeby a možnosti těch, kteří se do styku s hudbou dostávají poprvé. Zpravidla se obrací na nastupující vrstvu měšťanstva. Kompoziční a generálbasové příručky se stávaly součástí speciálních časopisů, zaměřených na amatérské pěstování umění, a speciální literatury, která v té době poprvé řešila otázku výchovy dospělých a problém ucelené výchovy od dětského věku.

---

[17] Podrobněji viz. studie: Ludvová Jitka: Abbé Vogler v Praze, in: Hudební věda 1982, č.2, str. 99

[18] Gottfried Weber (1779–1839) vytváří typ nový tzv. Allgemeine Musiklehre, která sice pracuje s empirickými fakty, ale snaží se je uspořádat a zhodnotit z širšího než úzce technologického hlediska. Viz. Ludvová, Jitka: Česká hudební teorie1750-1850, Academia nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1985, str. 11

[19] S tímto dalším typem Allgemeine Musiklehre se setkáváme např. u A. B. Marxe. Viz. Ludvová, Jitka: Česká hudební teorie1750-1850, Academia nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1985, str. 11

3. GENERÁLBAS

Generálbas čili číslovaný bas (německy *Generalbass*) pochází z hudební praxe barokní doby, která se vyvinula na sklonku 16. století z technicky instrumentálního doprovodu vokálního vícehlasu. Jednalo se o opravdový basový part, v němž byly číslicemi a různými zkratkami vyznačené akordy. Tohoto zkratkového výtahu se užívalo u doprovodných nástrojů jako varhany, cembalo, loutnu nebo theorbu, a to z úsporných důvodů, aby skladatel nemusel vypisovat všechny hlasy. Hráči těchto nástrojů sledovali basovou linku a k tomu podle schopností improvizovali znění vyšších hlasů. „Časem tato praxe přerostla v obecně rozšířenou techniku harmonického doprovodu na základě basového partu a skladatelé s ní už počítali jako se součástí svých děl."[20] Protože tento harmonický doprovod byl později uplatňován v průběhu celé skladby, tzn. i v místech, kde samostatné hlasy nižší polohy měly pauzu, dostalo se mu označení basso continuo, tj. stále pokračující bas. Číslovaný bas představoval tak jakýsi druh těsnopisu. Díky tomu byly sólové kantáty, houslové sonáty apod. notovány jen na dvou osnovách: v horní se nacházel hlas melodický, v dolní doprovodný generálbas. U varhaníků a cembalistů barokní doby se tedy jako nezbytná součást jejich odbornosti požadovala improvizační schopnost doprovodu na základě takovéhoto partu, a to i v případech, že nebyl vybaven číselnými údaji. „Při provádění skladeb s větším obsazením býval generálbasový part hrán několika nástroji, přičemž jeho melodickou linku posilovala obvykle viola de gamba, violoncello nebo fagot. Generálbasová praxe přetrvala až do 19. století. Pro potřeby dnešní interpretace bývá v novodobých vydáních barokních skladeb generálbasový part vypracován („realizován") editorem."[21] Číslovaný bas užívá nad basovými notami značek jako např. 6 (značí sextakord), $^{6}_{4}$ (kvartsextakord), 7 (septakord), $^{6}_{5}$ (kvintsextakord), $^{4}_{3}$(terckvartakord), 2 (sekundakord), $^{9}_{7}$ (nónový akord), dále pak posuvek značících charakter tercie nebo přeškrtnuté číslice, což naznačuje zvýšení příslušného intervalu. Pokud nad notou nestojí žádná signatura, pak je obvykle k notovému tónu zahrán kvintakord.

[20] Smolka, Jaroslav a kol., Dějiny hudby, TOGGA agency, s.r.o., Praha, 2001, str. 192
[21] Smolka, Jaroslav a kol., Dějiny hudby, TOGGA agency, s.r.o., Praha, 2001, str. 193

4. VNĚJŠÍ POPIS RUKOPISŮ

Rukopis AZG[22] byl nalezen jako součást sbírky hudebnin Biskupského semináře v Českých Budějovicích. Nejen doba pořízení tohoto opisu, ale i vznik předlohy opisu je odhadována přibližně na první polovinu 19. století. Jedná se o papírový rukopis o 12ti nečíslovaných listech formátu 37,5 x 23,5 cm s měkkou vazbou. Rub prvního listu (titulního listu) a listy 11 a 12 zůstaly nepopsané. Rukopis je svázán společně s papírovou obálkou, ve které se v ozdobném, papírovém (pravděpodobně zvlášť vystřižen a nalepen) již mechanicky poškozeném štítku nachází nápis „*Anleitung zum Generalbaßspiele*", dále pak signatura *M.a: 3*, pod kterou je znak #. Další německý nápis je částečně nečitelný: „*in d... für die Orgel*". Na první úvodní straně je pouze nápis „*Anleitung zum Generalbaßspiele*", následující strany obsahují poměrně rozsáhlé uvedení do problematiky, na což navazuje již vlastní poučení o hře generálbasu. Samotné pojednání o generálbasu je rozděleno do tří obsáhlých kapitol, které jsou členěny na jednotlivé podkapitoly. Součástí téměř všech podkapitol jsou krátké notové ukázky.

Druhý rukopis GBF[23], který byl nalezen v Severních Čechách, je také datován do 1. poloviny 19. století, ovšem je možné, že předloha tohoto opisu je mnohem starší, na což nás upozoňují jisté iniciály v textu (o nich bude pojednáno v dalších kapitolách). Předloha mohla vzniknout již na přelomu 18.–19. století. Dnes je GBF soukromý majetek. Tento papírový rukopis o formátu 34 x 20,5 cm je tvořen 19ti nečíslovanými listy, z čehož rub titulního listu, listu 16 a list 19 jsou prázdné. Součástí učebnice jsou čtyři papírové lístky, které jsou přilepeny k příslušným kapitolám, zobrazující kruhové obrazce. Rukopis se nachází v měkké vazbě bez obálky. Titulní list obsahuje starou signaturu N^0 20, nečitelné razítko a nápis „*Generalbass Fundament*" s krátkým úvodním slovem, kde je stručně vyjádřeno, o čem učebnice pojednává. Následuje částečně nečitelný podpis „*Anton Pa...*", pravděpodobně vlastníka. V rámci deseti kapitol a přílohy o kadencích se autor věnuje generálbasové problematice, ale i jiným hudebním záležitostem, čemuž předchází krátký úvod. Učebnice zahrnuje četné hudební ukázky, příklady, tabulky a jednotlivé obrázky.

---

[22] Zkratka AZG, která je v celé práci užívána pro označení rukopisu, vyjadřuje počáteční písmena úvodního nadpisu „Anleitung zum Generalbaßspiele".

[23] Zkratka GBF, která je v celé práci užívána pro označení rukopisu, vyjadřuje počáteční písmena úvodního nadpisu „Generalbass Fundament".

5. OBSAHOVÁ ANALÝZA

5.1.1. Rukopis GBF (Generalbass Fundament)

Obsahovým zaměřením odpovídá učebnice GBF běžnému pojetí generálbasu na přelomu 18. a 19. století (kořeny tohoto pojetí jsou zřejmě mnohem starší[24]). Generálbas je vykládán v těsné souvislosti se základy teorie harmonie a kontrapunktu. Pořadí uvedených informací, definic a pouček sleduje určitý řád a respektuje jistou logickou posloupnost a návaznost.

Pojednání je uvedeno krátkým „*Úvodem do generálbasu*". V této úvodní části jsou čtenáři resp. studenti seznámeni s nejdůležitějšími termíny a hudební pojmy, které se v textu běžně užívají a která autor považuje za klíčová a nezbytná k pochopení a naučení se generálbasu, neboť sám upozorňuje na skutečnost, že by případná neznalost těchto pravidel mohla výuku činit problematickou. Jedná se o pojmy generálbas, interval, akord a signatury (1–12), které jsou převáděny na jména intervalů. Ve spojitosti s akordem jsou jmenovány další latinské termíny, k nimž jsou pro objasnění přiřazeny německé ekvivalenty. Generálbas je definován jako samostatná věda vyčleněná z teorie o kompozici umožňující jako součást instrumentální nebo vokální hudby plný, harmonický doprovod, čehož dosáhneme jen na základě znalostí určitých pravidel. Autor této učebnice nejspíš předpokládá, že student disponuje znalostmi základních hudebních pojmů, tj. v oblasti notopisu (hodnoty a tvary a jména not, klíče), hudebního názvosloví i jednotlivé prvky hudby (tóny a jejich názvy, tónové soustavy, stupnice apod.).

Následující text je rozčleněn do deseti více či méně obsáhlých kapitol[25], které jsou označeny římskými číslicemi jedna až deset. V návaznosti na vlastní část výuky o generálbasu je připojena příloha o kadencích a dalších hudebních pravidlech souvisejících s oblastí hudební nauky, tedy o *Základech, jak dokonale naladit křídlo, klavír a varhany pomocí kvinty a oktávy*, o rozsahu jednotlivých, tehdy pravděpodobně

[24] Obdobná výkladová metoda a podobné formulace se vyskytují ve sbírce generálbasu od J. D. Heinichena z roku 1711. Viz. Kačic, Ladislav: Český preklad učebnice generálneho basu J. D. Heinichena (1711) in: Hudební věda, ročník 39, 2001, číslo 1

[25] Podobné rozložení a názvy kapitol jako je v této učebnici se objevuje v rukopise „*Fundamenta pro ogano für Adalbert Procházka*" (tj. O intervallis vesměs, O cadencích, O každým intervalu zvlášť, O unisonu, O sekundě, O tercii apod.). Viz. Ludvová, Jitka: Česká hudební teorie 1750-1850, Academia nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1985, str. 91

nejběžnějších klávesových nástrojů (křídlo, „běžný klavír" = das gemeine Clavier[26], varhany) ve spojení s názornými notovými ukázkami, o klíčích, taktech (tzv. časomíra), o pauzách, notách a jejich délkách a o členění not do taktů. Závěrečné poučení o hudebních pravidlech pokračuje objasněním pojmů křížek, béčko, odrážka i jiných značek, které se u not nebo v notové osnově mohou objevit (tečka za notou, repetice, koruna, trylek apod.) a je zakončeno výčtem přednesových a tempových označení italského názvosloví společně s německými ekvivalenty. Zajímavá je skutečnost, že jsou tato pravidla a hudební termíny zařazeny až v samotném závěru textu, ačkoliv se s nimi student setkává, musí jim rozumět a aktivně je i užívat v průběhu celého pojednání.

První tři kapitoly bychom mohli považovat za uvedení do teorie harmonie, jenž spočívá na třech základních pojmech, a to: interval, tónina a akord[27]. Každému z těchto pojmů je věnována jedna celá kapitola. Již v těchto úvodních kapitolách je patrná autorova snaha vyložit látku tak, aby byla studenty optimálně pochopena. Při výkladu usiluje o co největší názornost a jasnost, přičemž vše až téměř minimalistickým způsobem krok za krokem popisuje. Každá definice a teoretická část je demonstrativně ilustrována a dokládána názorným příkladem nebo notovou ukázkou. Jak sám autor v textu uvádí, je pro snadnější porozumění látky a rychlejší orientaci v problematice výklad doplňován přehlednými tabulkami, tím je mj. do jisté míry realizována systematizace učiva, která se z pedagogického a metodického hlediska vždy osvědčila. Tato „metoda" by ovšem mohla mít i jiné opodstatnění pramenící z poměrů a využití takovýchto odborných prací v tehdejší době. Autor si mohl být vědom toho, jakou funkci by mohla jeho učebnice plnit. Odborná literatura byla totiž často uplatňována při samostudiu a studenti resp. čtenáři učebních textů již neměli k oné problematice jiný zdroj informací nebo možnost osobního „dovysvětlení" či bližšího objasnění obtížných míst a částí. Ke studiu a k porozumění textu musel mnohým postačit pouhý učební text,

[26] Podle uvedeného rozsahu, který má „běžný klavír" shodný s rozsahem tehdejších varhan, by mohlo jít o malý typ čembala nebo clavichord, který býval tehdejšími varhaníky používán jako cvičný nástroj a který byl s pojmem klavír běžně zaměňován. Viz. Smolka, Jaroslav a kol.: Dějiny hudby, TOGGA agency, s.r.o., Praha 2001, str. 321. Za zmínku stojí, že čembalo, na které hrál W. A. Mozart při svých pobytech v Praze v salonu rodiny Dušků na Bertramce, má krátkou oktávu. Srv. Sehnal, Jiří: Spezifika der historischen Orgeln in Böhmen und Mähren und ihre Folgerungen für Musikpraxis, in: Varhany a jejich funkce v Čechách a na Moravě 1600 – 2000, Olomouc 2003, str. 107–116

[27] I v dnešních učebnicích harmonie, jejichž součástí je i stručné pojednání o generálbasu, jsou počáteční kapitoly věnovány intervalům, stupnicím a akordům, srv. např. Kofroň, Jaroslav: Učebnice harmonie, Editio Supraphon Praha 1961

neboť odborné vyučování bylo pro ně finančně nedostupné[28]. Ať už z jakéhokoliv důvodu, byl tento „metodický" postup realizován celé učebnici generálbasu.

Kapitola O intervalech (I. kapitola) je postavena pouze na obecném výkladu intervalů. Autor se pragmaticky opírá o tónovou soustavu, resp. klaviaturu, kterou člení na čtyři oktávy[29] (oktávu zase na 12 půltónů, což je doloženo notovou ukázkou), přičemž „kráčí" prstem po klávesách a postupně tak jmenuje jednotlivé intervaly. Intervaly dělí na konsonantní, disonantní a falešné (tzn. „falešná" kvarta a kvinta). Pro úplnost a přehlednost je tato kapitola doplněna tabulkou, která má sloužit k rychlé orientaci v diatonických intervalech (sekunda až doudecima) intervalech a kruhovým zobrazením (velice pečlivě narýsovaným) všech druhů intervalů. Názvy intervalů jsou v tomto případě ponechány v původní latinské terminologii.

I tónina[30] (II.kapitola) je s přihlížením na praktické využití vyložena jednoduchým způsobem: částečně jako souvislý text, kdy je považován za nejpodstatnější poznatek princip rozlišování dvou základních tónin, tedy dur a moll, jenž je dán charakterem tercie (tj. velké a malé). Částečně je užita forma dialogu (otázka x odpověď), jak je patrné z ukázky: *„Pokud se mě někdo zeptá: zda je dur nebo moll? _ Pak odpovím dur, protože se v ní nachází # a tercie se jmenuje cis."* Tímto „návodem" je rozvíjena kompetence studentů umět se v hudební skladbě orientovat, tzn. rozpoznat, v jaké tónině se skladba nachází (určování tónorodu). Dialogem je docíleno i bližšího kontaktu se studenty či čtenáři.

V následující poměrně krátké kapitole hovoří autor pojednání o akordu (III. kapitola). Akord je zde charakterizován jako harmonický souzvuk intervalů tercie, kvinty a oktávy, čímž je tedy míněn zejména kvintakord a jeho obraty. Dnes běžně užívanou terminologii pojmenování akordů (kvintakord, kvartsextakord, sextakord) ovšem neuplatňuje. Tři notové ukázky se slovním popisem představují tři typy akordů, které se odlišují jen jiným pořadím a postavením těchto intervalů v jednotlivých hlasech. Zároveň jsou ale studenti upozorněni, že se ve své podstatě jedná o jeden a týž akord, který je jen různě proměňován. Součástí této kapitoly jsou notové příklady kvint- sext- a kvartsextakordů od 24 tónů s jejich příslušnými signaturami a názvy tónů jako praktický

---

[28] Viz. Ludvová, Jitka: Česká hudební teorie1750-1850, Academia nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1985, str. 13

[29] Tónová soustava, která dnes zahrnuje devět oktáv, byla v té době samozřejmě ještě značně omezená. To vyplývá z technických možností tehdy běžně užívaných klávesových nástrojů.

[30] *Teorie tóniny nebyla ještě zcela vyvinuta, viz. Ludvová, Jitka: Česká hudební teorie 1750-1850, Academia nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1985, str. 63*

JIHOČESKÁ UNIVERZITA
V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
ÚSTŘEDNÍ KNIHOVNA -8-
Husova 458, 370 05 České Budějovice

návod hmatů. V závěru kapitoly jsou studenti vybízeni k pilnému cvičení a dodává, že porozumění tohoto příkladu (a signatur nad notami) je předpokladem ke zvládnutí hry generálbasu. Tím tak plynule přechází ke kapitole (IV.) zabývající se problematikou signatur samotných, vysvětlován je jejich princip i praktické využití při hře generálbasu. Přehled nejčastěji vyskytovaných signatur nad basovými notami je demonstrován opět tabulkou. Následuje řada tabulek (např. schéma všech dvanácti durových nebo mollových tónin, kdy jsou v první tónině rozepsány generálbasové signatury do pravé a levé ruky, následující tóniny už musí být chápány analogicky), které mají sloužit jako schématické přehledy tónin.

Následující text (IV. kapitola) je věnován dalším hudebním pravidlům, která nesmí být dle autora učebnice při hře generálbasu opomenuta. V rámci deseti bodů hovoří zčásti o kontrapunktu jakožto návodu ke správnému vedení hlasů při hře generálbasu, zčásti o pravidlech týkající se správného užití signatur, tedy např. o správném držení rukou, způsobu zahrání a odpočítávání signatur od basové noty, zakázaných spojích (dvě kvinty nebo oktávy zahrané za sebou) a jak těmto nežádoucím spojům předejít. Jsou zde objasněny dva druhy postupů hlasů („stejnopohyb" – paralelní pohyb, protipohyb). Kapitola je zakončena zmínkou o čtyřech typech melodických ozdob (trylek, příraz, arpeggio, stupnicové běhy), které podle slov autora dodají hře generálbasu zdobnost. Ovšem ihned podotýká, že i těchto „zdobností" musí být užito s mírou, pokud nechceme hru „zkazit".

Pojednání pokračuje pěti kapitolami o jednotlivých intervalech. Kapitoly nesou názvy podle intervalů - intervalů mezi basem a jedním ze tří ostatních doprovodných hlasů (tj. *O sextách, O sekundě, O kvartě, O septimách, O nóně*), tzn., že sexta, sekunda, kvarta, septima či nóna může ležet v hlasu tenorovém, altovém nebo sopránovém, a to v závislosti na správném kontrapunktickém vedení hlasů. Přednostně je pojednáno o sextě jako o signatuře, která se mezi signaturami vyskytuje nejčastěji.

Učení o generálbasu je v této učebnici založeno na starší, ale dlouho tradované praxi - tzv. intervalové metodě. Tento princip výkladu, který byl poměrně hojně rozšířen, jak to dokazují nalezené a prozkoumané hudebně – teoretické sbírky (např. *Fundamenta pro organo für Adalbert Procházka*[31]), bychom mohli charakterizovat jako návod, „co se bere" k jednotlivým vertikálně postaveným intervalům. Autor se zde nezajímá o

[31] srv. Ludvová, Jitka: Česká hudební teorie 1750-1850, Academia Československé akademie věd, Praha 1985, str. 67, str. 91

celkovou linii basu, nýbrž o pouhé intervalové rozložení jedné vertikály. Horizontální ohled je realizován pouze pravidly „kam tón resolviruje" (tj. se rozvádí), případně „co musí již v ruce ležeti", tzn. o spojování akordů mezi sebou. Např. *O více po sobě následujících septimách v postupně klesajícím basu.*

Obecně bychom mohli postup při výkladu generálbasu založeném na intervalovém principu charakterizovat v této učebnici takto: Jednotlivé intervaly, resp. signatury jsou kombinovány s různými signaturami, stávají se tak pokaždé součástí zcela jiného akordu[32] nebo hmatu, který samozřejmě není žádným speciálním dnes užívaným termínem pojmenován. Generálbas je vždy realizován čtyřmi hlasy, takže pokud stojí signatura sama, pak k ní musíme přibrat další dva intervaly, pokud se dvěma, potom jen interval jeden. Podle signatur, se kterými se interval pojí, jsou stanovena pravidla, jaký interval, popř. intervaly musí být ve spojení se základním intervalem ještě zahrán, jak je tento hmat označen nebo jak můžeme tento akord rozpoznat (tj. jaký akord předchází, jaký akord následuje): *O sextě a kvartě, které stojí pod sebou. Sexta a kvarta stojící pod sebou mají při sobě oktávu. Tento hmat má vždy před sebou nebo za sebou (kvint)akord, a je označen trojím způsobem:* $^{6}_{4}$ $^{5}_{3}$ $^{6}_{4}$ 3, $^{6}_{4}$ #. Výklad vypadá takto: „*O čisté kvartě. Čistá kvarta je jak konsonantní tak disonantní. Ke konsonantní kvartě přibíráme sextu a oktávu, a ta se rozvádí do kvinty a tercie, nebo do následujícího akordového hmatu, o tom bylo pojednáváno již výše v kapitole o sextách. Disonantní kvarta je zapisována buď jako* $^{4}_{5}$ *nebo jako* $^{43}_{5}$, *a vždy je s ní zahrána oktáva; je ale nutné si zapamatovat, že pokud má za sebou tercii, stojí jen velmi zřídka s kvintou. [...] O falešné kvartě neboli o tritónu. K falešné kvartě je přibírána sexta a sekunda, jak následuje: [...]."* Pojem „akord"[33] se ve výkladu vyskytuje jen ve smyslu „kvintakord". Bez „akordu" se obešlo i pojednání o kadencích (viz. Příloha), ostatně intervalová metoda výkladu generálbasu ani neměla prostředky pro popis kadence s použitím akordů. Kadence jsou zde vyloženy jen jako charakteristické postupy basu. Součástí výkladu o kadencích je i návod k jejich rozpoznání podle signatur. Text vypadá takto: *Velká kadence vyniká, když skáče bas*

---

[32] Např: V kapitole o sextách se ve skutečnosti hovoří o sextakordu, kvartsextakordu a kvintsextakordu. V kapitole o malých kvintách o zmenšeném kvintakordu nebo kvintsextakordu. Kapitola o sekundách pojednává v dnešní terminologii o sekundakordu. Kapitola o septimě o septimovém intervalu (připraveném, nepřipraveném) a možnostech přípravy a rozvedení (tzn. o průchodné septimě) v rámci septimových průtahů i septakordů. Jako poslední interval, jemuž je věnována pozornost, je jmenována nóna. Ta se vždy vyskytuje jako průtah rozváděný do oktávy a může být kombinována s kvartou, sextou nebo septimou.

[33] Termín „akord" se dlouhou dobu nevyskytuje ani v českých generálbasových příručkách, užíván je až pozdě v 19. století. Viz. Ludvová, Jitka: Česká hudební teorie 1750-1850, Academia Československé akademie věd, Praha 1985, str. 68

buď o kvintu dolů nebo o kvartu nahoru, a ta mívá obvykle následující signatury, jak následuje: 43, 4#, $^{5}_{4\#}$, $^{65}_{43}$ ^{34} a může být trojím způsobem přeměňována.

Součástí kapitoly o kvartách (VIII. kapitola) je názorně zobrazený kvartový kruh[35], kapitola o kvintách (VI. kapitola) zahrnuje oproti tomu kruh kvintový[36]. Tyto kruhy plní funkci dobrých přehledů všech durových stupnic s křížky a béčky. Princip, na kterém jsou tyto kruhy založeny, už ale předložen není. Můžeme se jen domnívat, zda slovní komentář k těmto obrázkům považoval autor za nepotřebný, neboť jejich znalost automaticky předpokládal, nebo zda ponechal nalezení principu na studentech samotných. Další kruh, který je zařazen až v samotném závěru celé učebnice, řadí k sobě vzájemně paralelní durové a mollové stupnice se stejným předznamenáním.

V této souvislosti bych upozornila na jistý jev, který se vyskytuje v celé učebnici a který je dnes považován přinejmenším za nepřípustný. Jde o chybné označování tónin a téměř důsledné zaměňování názvů tónin od tří b výše za enharmonicky proměnné tóniny s křížky, ačkoliv vůbec neexistují, jako například Es dur za Dis dur nebo As dur za Gis dur. Toto enharmonické zaměňování se týká i tónů samotných. Avšak s přihlédnutím k dobovým rukopisům a tiskům musíme konstatovat, že se nejedná o individuální chyby, ale o obecný zvyk. „V českých i německých rukopisech z let cca 1720-1850 se naprosto systematicky objevují nejen enharmonické záměny v jednotlivých intervalech a v celých předznamenáních, nýbrž i odlišné a pro nás málo pochopitelné pojetí celého systému posuvek.“[37] Tak jsou např. v tónině B dur (v tabulce s názvy všech tónin a jejich jednotlivých tónů) obsaženy tóny: b, c, d, dis, f, g, a, b, nebo má tónina Gis dur v předznamenání 4 b.

[34] Signatury neznamenají nic jiného než kvartový průtah nebo průtažný kvartsextakord na dominantě.
[35] Durové stupnice béčky postupují po kvartách.
[36] Durové stupnice s křížky postupují po kvintách.
[37] Ludvová, Jitka: Pět varhanických fundamentů: in: Hudební věda 1994

5.1.2. Notace

Notové ukázky[38] a příklady jsou zapsány jen v jedné hlasové linii, téměř ve všech případech v basové (v basovém klíči), nad kterou jsou nadepsány jednotlivé signatury. Notové ukázky pro pravou ruku jsou zapsány v sopránovém klíči. Využití tónin je rozmanité, jsou zastoupeny jak durové, tak i mollové tóniny, tóniny nejen s křížky, ale i s béčky.

Každé pravidlo či teoretická poučka je doložena jednou notovou ukázkou, ovšem dvojího druhu, a to s ohledem na praktické potřeby studentů generálbasu. Zatímco je první ukázka zapsána jen pomocí generálbasových značek, které jsou obecně užívány (tj. 6, 43, #, b, $\frac{6}{4}_{3}$ apod.), jsou v druhé ukázce všechny signatury již „rozšifrované". To znamená, že je nad každou notou vypsán celý akord v čtyřhlasé úpravě přesně tak, jak má být zahrán. Žákům jsou tak předloženy praktické rady ke správnému kontrapunktickému vedení hlasů v celé skladbě a jisté návody prstokladů. Jednotlivé číslice chápeme jako intervaly vztahující se k basové notě, které musí být zahrány v takovém pořadí, v jakém jsou zaznamenány. Předložená řešení spojů jednotlivých akordů nejsou ovšem vždy bezchybná a vhodná, často nerespektují základní kontrapunktická pravidla vedení hlasů, ačkoliv je na ně autorem samotným upozorňováno. Vedení hlasů je nelogické až bizarní, tzn. že hlasy často postupují skokem a nejsou melodicky vedené, základní pravidla o postupu dvou hlasů (např. pravidlo protipohybu, popř. paralelního pohybu) nejsou akceptována, a tím vznikají chybné postupy hlasů v paralelních kvintách a oktávách, ve čtyřhlasé úpravě akordů jsou mnohdy zdvojovány citlivé tóny. Opět tak vyvstává otázka autorství této učební příručky, do jaké míry byl autor v této záležitosti skutečně erudovaný, do jaké míry disponoval odborným vzděláním a praktickou zběhlostí ve hře generálbasu. Pravděpodobnost, že text a notace pochází z rukou dvou odlišných autorů, je sice malá, ale i tuto možnost bychom mohli s přihlédnutím na znalostní teoretický fundament autora a jeho praktickou neodbornost, která s ním stojí v rozporu, eventuelně připustit.

[38] V obou rukopisných textech je použit moderní notační i metricko-rytmický systém. Notové příklady jsou členěny do základních sudo- či lichodobých formací. Ve učebnici GBF se převážně vyskytuje takt čtyřdobý, výjimečně pak takt 6/8 a ¾. Notové ukázky učebnice AZG jsou zasazeny do celého (C) nebo ¾ taktu.

5.2.1. Rukopis AZG (Anleitung zum Generalbaßspiele)

Již po zběžném prostudování obou učebních textů je zřejmé, že je tato učenice generálbasu podstatně mladší[39], což se odráží v odlišném vnímání hudby jako takové. Od učebnice GBF se odlišuje jak obsahovým zaměření, pojetím a chápáním problematiky generálbasu (tzn. ve výběru, množství a způsobu předkládání informací), tak i způsobem komunikace se čtenáři a odlišnou (modernější) hudební terminologií. Na jedné straně je pojednání o generálbasu v učebnici AZG stručnější a obecnější tím, že postupuje ve výkladu bez ohledu na potřeby studentů (žádné navázání kontaktu, obtížnější způsob vyjadřování bez metodického aspektu), na druhé straně je ale hutnější a z odborného hlediska mnohem jednoznačnější, přesnější a ucelenější. Obsahové jádro spočívá na odlišných prioritách, tzn. že je podstata této problematiky spatřována v jiných oblastech hudby. Hudební jevy, které autor v rukopise GBF probírá v samostatných kapitolách, jsou v této učebnici buď zcela opomenuty (např. pojednání o tóninách nebo otázka interpretace skladeb, která je v rukopise GBF zastoupena seznamem přednesových označení, jedná se o ovšem jen o doprovodnou hudební oblast, která s generálbasem nikterak přímo nesouvisí) nebo jen velice stručně zmíněny (interval, akord).

Učebnice AZG sestává ze dvou rozsáhlých částí (*Einleitung* a *Vom Generalbasse*). Samotnému pojednání o generálbasové problematice v druhé části předchází úvodní část (*Einleitung*), kterou bychom mohli charakterizovat jako směs nejrůznějších pravidel, definicí a formulací z různých oblastí hudby, tj. hudební nauky, harmonie, částečně i kontrapunktu. Generálbas již není definován jako teoretická nauka či disciplína, ale je pojímán zcela empiricky: tedy jako basová nota, která nám udává základní harmonii, ta je označována číslicemi resp. signaturami jedna až jedenáct. Číslice, které jsou vysvětleny ekvivalentními termíny prima až undecima, nám zde udávají, kolikátý stupeň má být k základní notě zahrán, což je doloženo slovním příkladem od noty c. Pojem interval, který se tu sice vyskytuje, není v této souvislosti

[39] Zmínka o foukací harmonice v kapitole *O generálbasu* limituje do jisté míry dataci vzniku tohoto textu. Jistá literatura uvádí, že foukací harmoniky byly prokazatelně prodávány již v roce 1825 ve Vídni. Viz. Restle, Conny: In aller Munde. Mundharmonika, Handharmonika, Harmonium; eine 200jährige Erfolgsgeschichte, Staatl. Institut für Musikforschung, Berlin 2003, str. 43. Samotný vynález foukací harmoniky je datován kolem roku 1821–1823 a je připisován Ch. F. Buschmannovi. Viz. Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik; Sachteil in 8 Bänden, Sachteil 4, Bärenreiter Verlag, Kassel, Basel, London, New York, Prag 1996, str.172-173. Jeho autorství je ovšem dodnes sporné. Viz. německý překlad textu Krampert, Peter: The Encyklopedia of the Harmonica, Mel Bay Publications, 2002, německý překlad Klause Rohwehra.

zmíněn a není tedy ani definován. Pravděpodobně se předpokládá, že je již studentům, kteří se chtějí učit hře generálbasu, zcela znám. V souvislosti s číslicemi upozorňuje autor na jiná *„znamení“*[40], která se s nimi mohou vyskytovat, tedy na křížky, béčka a odrážky, jak mohou být tyto značky nahrazeny a co vyjadřují.

Následující text (stále kapitola *Einleitung*) je věnován souvislostem generálního basu s vybranými otázkami hudebního času (např. taktování) a s problematikou rytmických hodnot, tj. trvání délek akordů, které jsou označeny různým počtem signatur, přičemž jsou stanovena určitá pravidla pro různé případy. Např. *„Stojí-li např. nad první základní notou jedna signatura a tatáž je přeškrtnutím prodloužena*[41]*, pod kterou probíhají jedna nebo více not základního hlasu, tak je zcela jasně udáno, že akord, který je dán první signaturou, má být držen do konce škrtnutí.“* Za povšimnutí stojí rozlišování sudých a lichých taktů a jejich členění, které bylo na rozdíl od dnešního pojetí chápáno odlišně. Dnes bychom se setkali s formulací „na kolik dob se dává určitý takt“, hudebníci 18. a 19. století ovšem určovali, „na kolik dílů“ nebo častěji „na kolik stran“ se takt dává[42]. Pokud se tedy v jednom taktu vyskytuje více signatur, je každé z nich připisován jeden určitý díl v závislosti na druhu taktu, tzn. zda jde o tak dvoudobý, třídobý nebo čtyřdobý. V textu se vyskytují formulace jako např.: *Je-li takt tříčtvrťový, šestičtvrťový, osminový, a stojí- li nad jednou základní notou 2 signatury vedle sebe, tak dostane každá polovinu; stojí- li 3 signatury, tak dostanou právě tak stejný podíl; pokud stojí 4, tak dostává první a třetí 2/3, druhá a 4 ale také 2/3; pokud jich je 6, uskuteční se rozdělení opět stejnoměrně.* Zároveň autor hráče generálbasu nabádá k nezbytné pozornosti, neboť délka akordu je podle autora jen relativní, „punktace“ se u signatur běžně nevyskytuje, a tak by mohlo časově nevhodné vedení hlasů celou skladbu narušovat. Dále hovoří o výšce a poloze jednotlivých doprovodných hlasů, přičemž volba, jaký tón zasadí do sopránového (diskantového), altového nebo tenorového hlasu, je ponechána na libovůli hráče samotného. Různým uspořádáním vznikají tři různé polohy hlasů, kterými je míněn kvintakord a jeho dva obraty. Jednotlivé uspořádání všech čtyř hlasů ovšem není v této souvislosti považováno za harmonický souzvuk – akord, jak je tomu dnes, pojem akord se v této

---

[40] V českých rukopisech chyběl souhrnný speciální název pro posuvky až do vzniku Rybova spisu (*Počáteční základy*), posuvky byly tedy označovány jako „znamení“ nebo „jistá znamení“. Viz. Ludvová, Jitka: Česká hudební teorie1750-1850, Academia Československé akademie věd, Praha 1985, str. 42

[41] Míněno zvýšená

[42] Viz. Ludvová, Jitka: Česká hudební teorie1750-1850, Academia Československé akademie věd, Praha 1985, str. 57

části učebnice vůbec nevyskytuje. Následuje hudební ukázka třech poloh doprovodných hlasů, která je, narozdíl od učebnice GBF, kde veskrze předchází hudebním ukázkám teoretické nebo názorné vysvětlení, objasněna až následně. Teprve v této části textu je poprvé užit pojem akord. Autor pokračuje upozorněními na možné chyby při vedení hlasů, tj. na „nepřirozené skoky" a sled dvou paralelních kvint a oktáv, které se mohou objevit, pokud hráč generálbasu nedosáhne v této oblasti jisté zručnosti. Hráč generálbasu musí tedy dbát na správné a plynulé spojování akordů podle daných pravidel, tj. zadržení společných tónů. Objasněno je zde pravidlo protipohybu a případného zdvojování, což je demonstrováno ukázkami správných, ale i chybných spojů a zdvojení.

V další části úvodního pojednání se přechází k dělení akordů na konsonantní a disonantní, přičemž bych upozornila na zajímavé kritérium tohoto dělení. To je založeno na jejich účinku na hudební sluch posluchače, tedy zda-li akordy zní příjemně (líbezně, uspokojivě) nebo zda-li vyvolávají nepříjemné pocity, nelibost a neklid, tyto akordy pak musí přejít do konsonance (tzn. že musí být rozvedeny), některé musí být připraveny. Následující hudební ukázky demonstrují různé způsoby konsonantních a disonantních spojů, jejich rozvody a přípravy. Poslední „odstavec" úvodní části avizuje přechod k výuce hry generálbasu samotného, který je dle autora založen na schopnosti vyvodit celý akord z krátkého značení pomocí jedné nebo dvou číslic.

Druhá část textu učebnice AZG je zahájena kapitolou *O generálbasu*, následují tři kapitoly označené římskými číslicemi (I.–III.), jejichž součástí je několik dílčích podkapitol (a–c) pojednávajících o jednotlivých akordech. V kapitole o generálbasu jsou představeny dva druhy akordů, na kterých spočívá celý harmonický doprovod – kvintakord (v textu nazván jako trojzvuk) a septakord – a které jsou definovány pomocí základních harmonických funkcí, tj. jako akordy nad tónikou a nad dominantou. V porovnání s učebnicí GBF se zjevně nacházela teorie harmonie i hudební terminologie v době vzniku této učebnice již na vyšším stupni úrovně. Za povšimnutí stojí zmínka o využití tóniky a dominanty v hudební praxi, například v kostele, kde jsou dobově využívané tympány laděny do těchto základních harmonických funkcí, na kterých může být doprovázena celá skladba, pokud je stále v téže tónině, stejně je tomu i u foukací harmoniky. Vše je doplněno notovou ukázkou kvintakordu a septakordu.

Kapitoly o akordech jsou nazvány: *O trojzvuku a jeho obratech*, *O septakordu a jeho obratech*, *O akordech, které vznikající pomocí průtahů*. Již samotné názvy kapitol nás

přivádí na myšlenku, že byla intervalová metoda výkladu generálbasu, jež je uplatněna v celé učebnici GBF, překonána a částečně nahrazena metodou modernější a odbornější. Výuka generálbasu už není založena na postupném řazení intervalů odpočítávaných od basu, nýbrž na akordech, které se skládají z určitých intervalů, ovšem již jen jako doprovodný jev. V rámci kapitol o akordech jsou představovány jednotlivé druhy akordů (základní i jejich obraty), jak se tyto akordy tvoří, tj. jaké intervaly jsou obsaženy v základním trojzvuku a jaké musí být zdvojeny, chceme-li hrát čtyřhlase. Pokud se jedná o obrat určitého akordu, potom jsme informováni, o jaké tóny se jedná a jakým způsobem se tyto tóny přeskupují. Dále je uvedeno, jak se akord spojuje s jinými akordy nebo jak se do nich rozvádí (popř. jak musíme akord připravit). Nechybí ani zmínka o značení akordů pomocí signatur, popř. jakou funkci mají značky posuvek (křížek, béčko, odrážka), které se mohou u signatur vyskytovat. Tento princip výkladu generálbasu je respektován u všech zmíněných akordů.[43] Zahrnuta jsou i všelijaká doporučení a rady o vhodném vedení a zdvojování hlasů v nejrůznějších situacích, které nám basová linie za jistých okolností může připravit. Např. *Následuje-li při rychlém pohybu basu více tercií nebo oktáv za sebou; tak hrajeme jen tyto tercie nebo oktávy a všechny ostatní doprovodné hlasy vynecháváme.* Nabízena je i možnost pouhé tříhlasé úpravy akordu, a to v případě, pokud bychom se nemohli nikterak vyhnout zakázaným spojům. Tato eventualita harmonizace v učebnici GBF není vůbec brána v potaz.

Součástí této učebnice jsou časté autorovy estetické soudy a subjektivní vjemy v oblasti hudebního krásna, ty vypovídají o dobových názorech na hudbu, zvyklostech a představách o hudebním estetičnu formujících se na pozadí nově se tvořících filosofických a psychologických systémů. Tuto skutečnost dokládají jisté pasáže v textu, např. kde je funkčně a esteticky hodnoceno hraní generálbasu patřící mezi *„krásy slavnostního chrámového stylu"*. Na základě takového hodnocení vyplývají pro hráče mnohé povinnosti (tj. zadržování společných tónů a náležité rozvedení), které musí přijmout za své, aby získala celková hudba takový charakter, jaký je považován za optimální. Zajímavé je i opodstatnění obratů kvintakordu, které je čtenářům resp. studentům autorem předkládáno, a totiž: aby hudba nebyla monotónní, unavující a „protivnou", jsou akordy skladateli úmyslně převráceny, tak vzniká sextakord a méně uspokojivý kvartsextakord.

[43] I moderní výklad akordů v učebnicích harmonie sleduje tyto zásadní poznatky. Srv. např. Kofroň, Jaroslav: Učebnice harmonie, Editio Supraphon Praha 1961, str. 59

O akordech, které nově vznikají pomocí průtahů, je pojednáváno v poslední kapitole. Jedná se o nónový akord a jeho dva obraty (tj. kvartkvintový, sextseptimový akord, který je připodobňován k sextakordu). Upozornila bych na v originále užitý termín „*Septim – sextakord*", který je zaměněn za dnes užívané označení „sextseptimový akord".

Následující text kapitoly se zabývá průtahy[44], především pak v kombinaci se septakordem a s basovým hlasem. Na základě notové ukázky čtyř různých možností průtahů k jednotlivým tónům septakordu (tj. průtah sexty ke kvintě, kvarty k tercii, nóny k oktávě a sexty k septimě) odkazuje analogické možnosti vytváření průtahů k tónům jeho obratů. Zde musíme upozornit na skutečnost, že slovní popis těchto notových příkladů není zcela přesný.

V samém závěru vstupuje do textu opět sám autor, který své pojednání hodnotí jako dostačující penzum informací potřebných k naučení se hře generálbasu, a to i případě takového studenta, jenž se doposud s problematikou generálbasu nesetkal. Avšak jen za podmínky, jak sám autor uvádí, důkladného prostudování tohoto textu a uvažování o něm. Pravidla generálbasu, která pokládá za nejpodstatnější, tedy ta, která byla v průběhu celého pojednání stanovena, jsou v této části ještě jednou zopakována. Mohli bychom předpokládat, že má toto shrnutí mj. i pedagogické opodstatnění.

Slova směřovaná ke studentům generálbasu měla nejspíš sloužit nejen jako praktický návod a doporučení, jak se nejlépe naučit generálbasu, ale svým způsobem plnila i funkci didaktickou, neboť autor studenty napomíná a upozorňuje, aby se při hře vyvarovali jistých neduhů, se kterými se pravděpodobně u svých žáků setkával. Zároveň si je vědom, že pouhé jeho pojednání, které má z větší části teoretický ráz, nestačí k úplnému ovládání generálbasu a že nedůležitější váhu má jeho praktické zvládnutí, což je možné jen na základě důsledného a vytrvalého cvičení. Pro tento účel předkládá šest cvičení obsahujících směsici různých signatur, přičemž v prvním cvičení je generálbas již realizován. Po jejich zvládnutí v původní tónině doporučuje cvičení transponovat do všech zbylých tónin. Začátečníkům radí, aby si doprovodné hlasy rozepisovaly do pravé, popř. i levé ruky, jak je to ukázáno v prvním příkladě.

[44] Průtah je melodický tón nepatřící do akordu, který bývá na těžké době a na lehkou dobu se rozvádí sekundovým krokem do tónu akordického. Viz. Kofroň, Jaroslav: Učebnice harmonie, Editio Supraphon Praha 1961, str. 63

5.2.2. Notace

Notové příklady a ukázky v učebnici AZG jsou na rozdíl od příkladů v GBF převážně v tónině C dur. Od příkladů v rukopise GBF se liší v jedné zásadní věci, a to, že v AZG je generálbas již zrealizován, tzn. že jsou jednotlivé doprovodné hlasy do čtyřhlasé podoby už rozepsány: pro levou ruku v basovém a pro pravou ruku v sopránovém klíči. Tato skutečnost nás utvrzuje v myšlence, že příručka AZG není tak prakticky orientována, jako učební text GBF. Studenti zde totiž nenaleznou návod hmatů nebo prstokladů, předloženo jim je hned hotové řešení, což není z metodického hlediska zas tak efektivní, jak bychom možná čekali. V každém případě se u studenta, který se s tímto textem začne zabývat, předpokládá již poměrně vysoká teoretická i praktická vybavenost. Protože všechny příklady jsou přesně vynotovány, jde spíš o učebnici harmonie než generálbasu.

Signatury se objevují jen u basových not, ke kterým se na základě předchozího výkladu momentálně vztahují, u zbylých basových not generálbasové označení již nestojí. Jedná se ovšem jen o všeobecně platné signatury, tedy bez doplnění zbylých doprovodných hlasů ve správném pořadí (tj. číslic intervalů). Notové příklady se sice vyskytují u každé teoretické poučky či pravidla, ale ne v takovém rozsahu jako v učebnici GBF. Některé ukázky ke konkrétnímu problému ve hře generálbasu jsou pouze jednotaktové nebo dvoutaktové, ty jsou pak spojeny s dalšími možnostmi řešení, ať už správným nebo chybným. Z hlediska harmonického a kontrapunktického vedení hlasů se v ukázkách žádné podstatné chyby či odchylky od daných pravidel a pouček nevyskytují.

6. JAZYKOVÁ ANYLÝZA OBOU RUKOPISŮ

6.1. Jazykové začlenění obou rukopisů z hlediska časové periodizace

Na základě jazykové analýzy můžeme obě rukopisné učebnice datovat přibližně do první poloviny 19. století, ačkoliv je pravděpodobné, že rukopisný text GBF vznikl ještě mnohem dříve. Jedná o relativně moderní, nové texty, které se nevyznačují žádnými mimořádnými odchylkami od tehdejší jazykové praxe. Z hlediska časového členění německého jazyka spadají oba texty do období tzv. nové horní němčiny (Neuhochdeutsch), která se začala formovat asi od roku 1650 a kterou můžeme chápat jako poslední vývojový stupeň horní němčiny. Ačkoliv řadíme oba rukopisy do stejné časové etapy německého jazyka, je možné je i v rámci tohoto období časově rozlišovat, a tak i rozdílně datovat.

Přestože rukopisy spadají se zřetelem na dataci do nové horní němčiny, vyskytují se v textu GBF některé drobné jazykové jevy, především v oblasti hláskových změn, které odpovídají zvyklostem jazykové etapy předcházející, tj. tzv. rané horní němčiny (Frühneuhochdeutsch). Tyto odchylky ale nepovažujeme za něco výjimečného a neobvyklého, nýbrž za zcela běžný úkaz, který pouze poukazuje na situaci tehdejší doby. Morfologická stavba spisovné němčiny se v hrubých rysech ustálila sice již na přelomu 16. a 17. století, přesto se ale v textech až do počátku 20. století často vyskytovaly gramatické a pravopisné nesrovnalosti, které značí nedostatečnou zažitost, částečně pak neznalost norem jazyka. Na základě jazykového rozboru lze vypozorovat, že autor učebnice GBF kolísá mezi novými a starými pravidly, sám si není jist správnou variantou, a tak používá několik možností současně, aniž by věděl, jaká z nich je správná či kodifikovaná. V rukopisu AZG se toto kolísání již neobjevuje.

6.2. PÍSMO

Obě rukopisné učebnice jsou psány v rámci dobových zvyklostí tzv. „německým písmem" (*Deutsche Schrift*), které se neodborně nazývá švabachem a které se jako pozdně gotické písmo[45] vyvíjelo od 16. století. Odborný název pro toto písmo je kurent (*Kurrentschrift*) jako označení pro písmo psané. Odborné většinou latinské termíny, názvy kapitol i jednotlivých podkapitol jsou psány latinkou. Již zde vyvstává otázka erudovanosti autora opisu, neboť se i v těchto výrazech vyskytují drobné chyby v pádech a skloňování podstatných jmen.

6.3. RUKOPIS GBF (Generalbass Fundament)

6.3.1. Pravopis v souvislosti s hláskovými změnami

Jak jsem již výše o rukopisu GBF uvedla, jedná se o relativně moderní text, který je i poměrně dobře srozumitelný. Můžeme tedy předpokládat, že v době vzniku textu sice již proběhly a snad byly i běžně známy téměř všechny hláskové změny, které spoluvytváří dnešní podobu německého jazyka, ovšem ne zcela zakořeněny v jazykové praxi. Vedle moderních a nám obvyklých tvarů slov se zde objevují i formy slov zastaralejší. Z textu můžeme např. vypozorovat, že v době pořízení této učebnice nebylo ještě zcela ustálené provedení synkopy a apokopy[46]; tedy jedné ze základních hláskových změn, kdy dochází působením silného počátečního přízvuku k odpadávání *e* v nepřízvučných slabikách. Odpadnutí nepřízvučného slova na konci slova se nazývá apokopa, uvnitř slova pak synkopa. Neprovedení této změny je patrné u téměř všech slovesných tvarů (příčestí minulé, které je součástí minulého času, tzv. perfekta jako např. *genennet*, 3. osoba čísla jednotného v čase přítomném v indikativu jako *gehet*, *setzet*, *laufet*, *eingetheilet*, *gehöret*, *folget*), jen zřídka pak u podstatných jmen jako *Fligl* (dnes Flügel) a přídavných jmen (*geleiche*, dnes gleiche). U podstatných jmen se objevují jak staré, tak i nové tvary. V souvislosti s hláskovými změnami bych zmínila u slova *Fligl*, které se v textu několikrát objevuje v kombinaci se slovem *Flügl*, ještě

[45] Bok, Václav: Úvod do germanistiky, Základní rysy germánských jazyků, str., 54-55,České Budějovice, 1995

[46] srv. Bok, Václav: Úvod do germanistiky, str. 70-71

jednu zvláštnost. Střídají se zde slova stejného významu v různé grafické formě jako výraz odlišné výslovnosti. U slova *Fligl* nedošlo k tzv. zaokrouhlení (*Rundung*), kdy dojde ke změně nastavení rtů z nezaokrouhlené hlásky na zaokrouhlenou (*i* → *ü*). Autor si pravděpodobně nebyl sám jistý správnou výslovnostní, která v té době značně kolísala, a proto používá obě varianty.

Otázka grafemiky a pravopisu, která úzce souvisí s výslovností, v byla v němčině mnohem složitější než v jiných jazycích. Ve většině evropských zemích se pravopis ustáli v průběhu v 16. - 18. století pod vlivem velkých a významných měst, kde byla pěstována kultura a literatura na základě pravopisných zvyklostí velkých tiskáren a významných spisovatelů. Německo bylo ovšem dost opožděné, protože zde v té době neexistovalo žádné významnější politické, kulturní či hospodářské centrum a roztříštěnost země sjednocení pravopisných zásad ještě zpomalovala. Existovala tak např. řada variant pro označení délky samohlásky ve slově. V textu narazíme na slova jako *Maaß* (dnes *Maß*) nebo *giebt* (dnes *gibt*), přičemž *e* a *aa* označovalo délku slova. Prodlužovací *e* se jako častý jev vyskytovalo především v bavorském nářečí, což nás utvrzuje v domněnce o oblastním původu textu. Autorova nejistota v oblasti pravopisu a výslovnosti se projevuje i v různých formách slova „griffen", kdy vedle sebe stojí tvary jako *gegriffen*, *gegrifen*, *gegrüffen*, *grieffen*, *Grief*, *Grif* nebo sloves „kommen, vorkommen" (např. *vorkömmt*). Dalším jevem v oblasti pravopisu je psaní *y* místo *i* ve slovech domácího původu jako např. *zwey*, *drey* nebo *seyn*, ovšem jedná se všeobecně platnou normu. Tento způsob zápisu se během 18. a 19. století omezil jen na slova řeckého původu. Jisté kolísání v pravopisu je patrné i v označení aspirace (pomocí *-h-*) hlásky *t* (např. u slov *Thon, theilen, zertheilen*). Vyrovnání kolísání proběhlo až kolem roku 1901, kdy proběhla 2. pravopisná konference. Psaní ostrého *ß* se jeví jako nepravidelné, což není nic výjimečného.

V textu nalezneme velice neobvyklé využití zkratek. Např. sloveso „kommen" napíše autor jako *komen*, kdy pomocí značky _ nad písmenem *m* značí jeho zdvojení. Pouze jednou se v textu objeví zkratka *sichs* (*sich es*).

6.3.2. Syntaktická a morfologická stavba

Jazyk má v textu GBF spíše archaický charakter, který se vyznačuje jistou neustáleností a kolísáním jak v oblasti gramatické (dativní koncovky přídavných jmen a určitých členů), morfologické i syntaktické. Zároveň pak uchovává starší jevy, formy a konstrukce, které se v druhé učebnici již nevyskytují.

V textu se vyskytují jednoduché, ale i poměrně složité a dlouhé syntaktické struktury s četnými podřadnými a souřadnými větami. Neobvyklý je pak i pořádek slov ve větách hlavních a vedlejších, který neodpovídá dnešním zvyklostem. Po spojkách podřadných (*weil, wenn*) je ale slovosled již obvyklý, který usiluje o zachování tzv. větného rámce. Zcela běžné je vynechání pomocných sloves v minulých časech činného i trpného rodu.

Ve vedlejších větách podmínkových dochází k zaměňování spojky *wenn* s *wann*. Často se zde objevuje vazba slovesa „*pflegen*", s „*zu*" a slovesa v infinitivu vyjadřující opakování. Běžné je zde tvoření vět pomocí vazby s „*man*", pasivní konstrukce „*ist + zu + infinitiv*" a tvoření budoucího času pomocí slovesa *werden*, který je dnes obvykle nahrazován časem přítomným.

Co se týče použití slovesných modů, užívá autor jak indikativních tak konjunktivních forem, a to zcela paralelně bez naznačení změny komunikativního záměru. Konjunktiv présentu, který se v odborných textech běžně vyskytuje (ve smyslu výzvy nebo vyzvání), a jehož užití bychom považovali v tomto případě za vhodné, je zde často nahrazován indikativem. Ve větách, vztahující se k minulosti, je užito perfekta.

Dativní koncovka *-e* v singuláru podstatných jmen u maskulin a neuter jako např. *im Gebrauche*, která se téměř zcela přestala užívat až v průběhu 20. století, nebo kolísání dativních a akuzativních koncovek přídavných jmen můžeme považovat do jisté míry za obvyklý jev tehdejší praxe.

6.3.3 Slovní zásoba a terminologie

Lexikum tohoto textu odpovídá zvyklostem dané hudební praxe, přičemž odborné výrazy jsou přejaté z latinské a řecké hudební terminologie. Jistá snaha po „poněmčování" těchto výrazů je však z textu patrná, např. *Octav* (latinsky Oktava). Dnes běžně užívaná pojmenování jednotlivých akordů, tj. např. kvintakord, sextakord, kvartsextakord atd. se v této učebnici na rozdíl od rukopisu AZG neužívají, pravděpodobně nebyly tyto termíny v době vzniku této učebnice ještě známy, popř. ne zcela rozšířeny. V textu se četně objevují dnes již zastaralé výrazy jako *allzeit, sodann, hievon, Geschreu, orig, gemeiniglich* s variantou *gemeinglich*, které se tehdy vyskytovaly ať už jako regionální výrazy a varianty v jihoněmecké nářeční oblasti, především pak v oblasti bavorské. Některé z těchto výrazu už v dnešních moderních slovnících nenalezneme. Slovo „*orig*"[47] se v Grimmově slovníku z roku 1889 vyskytuje jen ve formě „öhrig" nebo „örig". Autor textu neusiluje o vytvoření nadnářeční formy jazyka, ve které by byly odstraněny veškeré dialektové prvky, ale užívá dialektu, jakým i pravděpodobně běžně hovořil, tedy horskoněmeckého nářečí (*Oberdeutsch*).

47 Srv. Grimm, Jakob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch, Siebntes Band, Verlag von S. Hirzel, Leipzig 1889, str. 1263

6.4. RUKOPIS AZG (Anleitung zum Generalbass)

6.4.1. Syntaktická a morfologická stavba

V rukopise AZG se kromě drobných odchylek nevyskytují žádné jazykové zvláštnosti, ať už z hlediska morfologického, syntaktického či ortografického. Mezi tyto odchylky bychom mohli řadit psaní malého písmene u některých podstatných jmen (např. *fertigkeit)*, především pak v oblasti latinské terminologie (např. *consonanzen*), občasné zaměňování *y* s *i* (např. *seyn*) nebo řídký výskyt aspirovaného *t* (např. *Antheil, theils*). Pravopis ani morfologická stavba jazyka asi ještě nebyla v plné formě kodifikována, přesto se můžeme na základě převažujících jevů v textu domnívat, že byla situace v těchto jazykových oblastech mnohem stabilizovanější a písař resp. autor textu byl se správnými jazykovými normami dobře obeznámen. Chyby ve skloňování podstatných a přídavných jmen se neobjevují. Užití zkratek je velmi vzácné.

Za zmínku stojí menší nesrovnalosti, které se v rukopise nacházejí, jako např. syntakticky odlišné pokračování v započaté větě, tzv. anakolut – *„das Beispiel bei b ist aber zeigt uns, wie...“*. Ve srovnání s textem rukopisu GBF se zde objevují mnohem složitější a delší syntaktické struktury s komplikovanými vedlejšími větami a participiálními konstrukcemi. Můžeme tak usuzovat, že byl autor této učebnice v jazyce zkušenější a zběhlejší. Často je užíváno vazby *„pflegen + zu + infinitivu“*, vazby s *„man“* už tak běžné v porovnání s učebním textem GBF nejsou. Využití průběhového pasiva i pasivní konstrukce *„ist + zu + infinitiv“* je poměrně obvyklé. Co se týče slovesných modů, převládá výskyt indikativních forem nad konjunktivními. V souvislosti s tímto textem bych ráda upozornila na interpunkci, která je autorem či pořizovatelem opisu téměř ignorována (tím je mj. ztížena možnost porozumění textu), což je velice neobvyklé, předpokládáme-li, že se písař nacházel na poměrně vysokém jazykovém i odborně – znalostním stupni úrovně. Dokládá to správné použití jazykových norem a pravidel v ostatních jazykových oblastech jako gramatika či syntax.

6.4.2. Slovní zásoba a terminologie

Užitá slovní zásoba odpovídá dobovým zvyklostem a jazykové praxi. Nářeční prvky se v textu vyjma několika slov jako např. „*hiedurch*" nevyskytují, čímž tak přicházíme o možnost určit alespoň přibližnou centrální oblast možného vzniku učebního textu. Jistým indexem by mohla být skutečnost, že byl rukopis nalezen v jižních Čechách. Odborné hudební termíny domácího původu jsou v této učebnici v porovnání s rukopisem GBF mnohem přesnější, ucelenější a jednoznačnější, týká se to především názvů jednotlivých akordů (kvintakord, sextakord apod.), o kterých nebylo v rukopise GBF vůbec zmiňováno. To je ale jen jeden z prokazatelných důkazů, že je učební text GBF mnohem staršího data a že i hudbu jako takovou vnímal z jiného úhlu pohledu. Slova latinského původu jsou částečně germanizována (např. *Terz, Septim* apod.).

7. EDIČNÍ POZNÁMKA

Německý text učebnice GBF i učebnice AZG je přepsán podle běžně užívané praxe. Pravopis je převážně ponechán v jeho dobové podobě. V transkripci rukopisu GBF je zanecháno dobové používání aspirovaného *t* (*-th-*), nebo označování kvantity, ponechány jsou i všechny dublety (např. *Grief -Grif*) a kolísavé psaní *ss* a *ß*. Na všechny zásahy do hláskové nebo morfologické podoby textu je upozorněno v poznámkách. Opravy se týkají především chybných pádových koncovek přídavných jmen, ukazovacích zájmen (*dieser/e/es*), chybějících hlásek ve slovech (*erfodert x erfordert*), kolísavého zdvojování konsonant (*Noten x Notten*), záměn *d-t* (*Modus x Motus*), což pravděpodobně pramení z podobající se výslovnostní formy a samozřejmě i zcela zjevných chyb obsahových. Zkratková slova vyskytující se v pramenu jsou v přepisu automaticky rozepsána. Týká se to slov kommen a nehmen. Zkratka „*sichs*" je v transkripci ve spojení s jejím vysvětlením v poznámce zachována.

Psaní velkých a malých písmen u slov německého původu je až na jisté výjimky v obou textech sjednoceno a přizpůsobeno dnešní podobě. Slova latinského a řeckého původu i názvy not a tónin jsou ponechány v jejich původní formě (v učebnici AZG jsou ponechána u pojmenování jednotlivých intervalů malá pímena). Interpunkce textů je ponechána, v překladech odpovídá normám českého jazyka. Interpunkce originálu učebnice AZG místy nerespektuje syntaktické členění textu, ale má charakter interpunkce rétorické.

Ve učebnici GBF se převážně vyskytuje takt čtyřdobý, výjimečně pak takt 6/8 a ¾. Notové ukázky učebnice AZG jsou zasazeny do celého (C) nebo ¾ taktu, přičemž toto označení v originále mnohdy chybí. V transkripci je tento jev zachován, v překladu je označení u všech takovýchto taktů doplněno. V rukopisech jsou uplatňovány dva klíče: sopránový (c klíč) a basový (F klíč). Sopránový klíč, který se dnes nevyužívá, je jak v transkripcích, tak i v českých překladech nahrazen dnes běžně užívaným g klíčem. Autor rukopisu AZG si tužkou do notových ukázek již sám vpisuje umístění not v klíči houslovém. Pravděpodobně bylo pro něho čtení not v klíči sopránovém již poněkud obtížné.

V rukopise GBF i AZG chybí u jistých signatur nad notami hudebních ukázek znaménko „-" znázorňující držené intervaly nebo akordy nad pohybujícím se basem. Tato pomlčka je v transkripci i v překladu textů doplněna. Všechny hudební ukázky

v rukopise AZG jsou přepsány, v učebnici GBF jsou některé notace a tabulky ponechány v originální podobě jako faksimile. Za problematickou oblast transkripce učenice GBF bychom mohli považovat posuvky. Velmi často jsou totiž posuvky, které jsou v předznamenání některých příkladů, nadbytečně znovu psány před příslušnými notami. V transkripci notových příkladů není toto nadbytečné psaní posuvek respektováno. Můžeme se pouze dohadovat, z jakého důvodu autor dvojnásobného označení užívá. Pravděpodobně chtěl písař tímto způsobem značení hráče generálbasu jen na předznamenání upozornit. Předpokládejme, že předznamenání zadané hned na začátku platí pro celou skladbu, případná odrážka nebo jiné znaménko či předznamenání u noty, než ke které z hlediska počátečního předznamenání patří, se vztahuje jen k jednomu celému taktu. Pokud se chromaticky posunutý tón před taktovou čárou opakoval hned po taktové čáře, v dobových hudebninách 18. a 19. století se zpravidla nijak neoznačoval.

Český překlad je veden snahou o co největší doslovnost. Jeho úkolem je usnadnit orientaci v německém textu, od jehož vzniku nás dělí více než 150 let, (rukopis GBF je s největší pravděpodobností ještě starší). Některé termíny jsou ponechány v latině, jiné jsou přeloženy nebo parafrázovány dnes vžitým termínem, protože doslovný překlad těchto termínů by znesnadňoval jejich srozumitelnost. Notové příklady s generálbasovými signaturami v učebnici GBF jsou v transkripci ponechány v jejich původní podobě, v českém překladu jsou již rozepsány do jednotlivých hlasů, tzn. generálbas je již realizován. U jistých příkladů je pouze v poznámce odkázáno na analogický postup hlasů (viz. Schéma dvanácti durových a mollových tónin). V učebnici AZG je rozepsání hlasů pro pravou i levou ruku již hotové.

Kopie rukopisu AZG jsou zmenšené oproti originálu na 72%, kopie rukopisu GBF jsou zmenšené na 80%.

8. EDICE

8.1. Německá transkripce rukopisu GBF

General-Bass

Fundament.

Nebst einem[48] Anhang von Cadenzen und allerley Schlüßeln;

wie auch den[49] meisten mussikalischen Regeln, in Rücksicht, wie eine Mussic geführet werden muss.

[48] einem *TV*] einen *Hs.*
[49] den *TV*] der *Hs.*

Eingang zum General-Bass.

Der General-Bass an sich selbst ist eine aus der Composition hergenommene Wissenschaft, vermittelst welcher man nach gewissen Regeln, aus der eintzigen vorgelegten Bass-stimme eine völlige Harmonie dergestalt erfinden kann, daβ mit der dazu gesetzten Vocal oder Instrument-Mussic, genau übereinstimmet.

Vor allen andern ist nothwendig, daβ ein Gnab[50], zu Erlernung des General-Basses, alle Schlüβl, als Flügl, Orgl, Canto, Alto, Tenore, Basso, welcher mit der Orgl zwar einerley ist, Violin, und dergleichen, nicht allein kenne, sondern auch die Noten ordentlich hersagen; auch die übrigen Mussicalischen Regeln, alle gut verstehe, von welchen zu Ende dieses Buches, im Anhange, besonders wird gehandelt werden.

Bevor man aber zum Clavier selbst gehe, soll will man hier noch einige nöthige terminos anführen, um den Scholaren schon voraus zu belehren, und die Beschwerlichkeiten, die er etwann deβwegen habe mögte, aus dem Wege zu schaffen, als: Intervallum heiβt derjenige Raum, welcher sich zwischen zwey verschiedenen Klängen oder Tönen, befindet.

Accord, heiβt, ein guter Verglich oder Vertrag.

Consonantia	d$\overset{o}{=}$[51]	wohlklingend
Dissonantia	d$\overset{o}{=}$	hart oder falschklingend
Perfect	d$\overset{o}{=}$	vollkommen
Inperfeckt	d$\overset{o}{=}$	imvollkommen
Dur	d$\overset{o}{=}$	hart und scharf
Mol	d$\overset{o}{=}$	weich
Major	d$\overset{o}{=}$	Groβ
Minor	d$\overset{o}{=}$	klein
Naturales	d$\overset{o}{=}$	was recht natürlich ist
Accedentalis	d$\overset{o}{=}$	was gezwungen ist

Signaturen sind Zifern, welche über den General-Bass-noten stehen, und diese sind: 1, 2 ,3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, werden aber nach gebräuchlicher Mussicart also genannt,
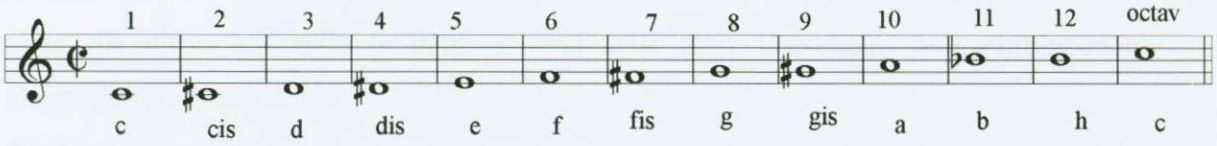
[50] im Sinne Knabe
[51] das heiβt dtto

nämlich 1 heiβt Unison, 2 Secund, 3 Terz, 4 Quart, 5 Quint, 6 Sext, 7 Sept, 8 Octav, 9 Nonn, 10 Decim, 11 Undecim, und 12 Duodecim.

I[tes] Capitel

Von denen Intervallis.

Das Clavier wird bekanntermassen, in 4 Theil, die man Octaven nennet, eingetheilet, welche sich bey dem niedrigen C anfangen, und oben in C sich endigen; davon die Unterste zur linken, die grosse Octav. Die darauffolgende, die ungestrichene Octav, die weiter hinaufreichende, die eingestrichene Octav, und endlich die weiter hinauf, zweygestrichene Octav, und das letzte hohe C, das dreygestrichene C heiβt. Jede von diesen Octaven hat 12 Klänge oder Sonans in sich, wie folget.



Nota. Zu merken ist, daβ das obere C nicht mit zu denen übrigen Klängen gerechnet wird, die weil es schon wieder den ersten Thon in der nachfolgenden Octav ausmachet.
Ein mussicalisches[52] Intervallum ist nun derjenige Raum, der sich zwischen zwey verschiedenen Klängen befindet, wodurch man die Gröβe derselben erkennen kann. Zum Beispiel:
Wann ich also einen von diesen 12 Klängen, F vor mich nehme, und schreite mit dem Finger auf das nächst anliegende Fis, so ist dieser Schritt, eine kleine Secund, als Secund Minor oder ein halber[53] Thon, und dieses heiβt ein Intervallum. Gehe ich von F in das anliegende G und lasse das dazwischen liegende Fis weg: So heiβt es eine groβe Secund, als: Sekunda Major oder ein ganzer Thon. Springe ich von F ins Gis, so ist es eine kleine Terz. Von F ins A eine grosse Terz. Von F ins B eine gewöhnliche Quart, von F ins H eine grosse Quart, welche auch die falsche Quart oder Tritonus genennet wird. Von F ins C, eine reine Quint, von F ins Cis, eine kleine Sext, von F ins D eine grosse Sext, von F ins Dis, eine kleine Sept, von F ins E, eine grosse Sept, von F ins F, eine Octav, von F ins G eine Non und so weiter. Auf gleiche Art verfahre man auch mit

[52] mussicalisches *TV*] Mussicalisches *Hs.*
[53] halber *TV*] haber *Hs.*

denen übrigen 11 Klängen, in einer jeden Octav. Ferner ist von den[54] Intervallis zu wissen, daß sie in Consonantia oder wohlklingende, und Dissonantia oder falschklingende, und endlich falso oder falsche, eingetheilet werden.

1. Die Intervalla Consonantia sind wiederum zweyerley, nämlich Consonantia perfecta, vollkommene Consonanzen; und Consonantia imperfekta, unvollkommene Consonanzen.

a Consonantia perfecta, sind die Quint und Octav, weil sie unveränderlich sind.

b Consonantia imperfecta, sind die Terz und Sext, weil sie veränderlich sind, als: Minor und Major.

2. Intervalla Dissonantia sind die Secund, Quart, Sept und Nonn. Doch ist von der Quart zu merken: daß sie auch für eine Conssonanz gebraucht wird, davon noch ein mehrers wird gemeldet werden.

3. Intervalla Falsa, sind die falsche Quart oder Tritonis, und die falsche Quint, wodurch aber alle diese Intervalla in dem General Bass zum Vorschein, in nachfolgenden Capiteln kommen werden.

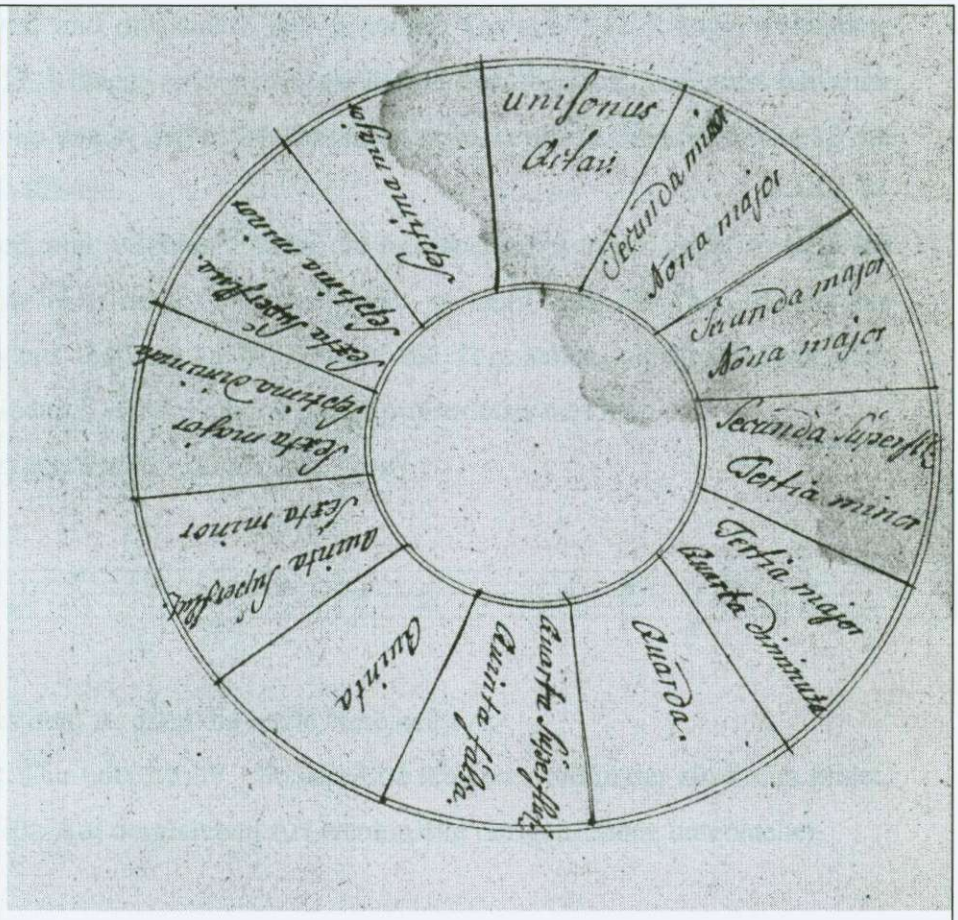
Weil es denn nicht selten zu geschehen pflegt, daß sich die Anfänger in die Intervalla nicht gleich ordentlich zu richten wissen: so hat man durch gegenwärtige Tabella, einen leichtern Weg zeigen wollen.

	9.	10.	11.	12.			
	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
C	d	e	f	g	a	h	c
D	e	f	g	a	h	c	d
E	f	g	a	h	c	d	e
F	g	a	h	c	d	e	f
G	a	h	c	d	e	f	g
A	h	c	d	e	f	g	a
H	c	d	e	f	g	a	h

Wenn also z.B. in Bass F stehet, und ober demselben[55] eine 6, und ich weis nicht gleich, wie diese heißt, so suche ich im ersten Fache dieser Tabelle[56] das F. darnach gehe ich zu

[54] den *TV*] dem *Hs.*
[55] demselben *TV*] denselben *Hs.*

der Zahl 6, so oben stehet, und von dieser gerade herunter, bis in das Fach, in welchem vorn das F stehet, so finde ich darinnen[57] den Buchstaben D und hiemit habe ich die verlangte 6. Von dem[58] F will ich wissen, wie die 9 von der Note[59] im Fundament heiße, so sehe ich nur auf die Secund |: weil die 9 nichts anders ist, als eine erhöhete 2 :| so haben sie gleiche Namen und einerley Verhältniß. Und ein Gleiches ist auch von der 10. 11. u[60] 12 zu verstehen, welche über der 3. 4. u[61] 5. gesetzet sind.

Unisonus Octav.[62] Secunda minor Nona minor[63] Secunda major Nona major Secunda Superflua Tertia minor Tertia major Quarta diminuta Quarta.[64] - Quarta superflua. Quinta falsa. Quinta Quinta superflua Sexta minor Sexta major Septima diminuta Sexta superflua. Septima minor Septima major	

[56] Tabelle *TV*] tabelle *Hs.*
[57] darinnen *TV*] darimen *Hs.*
[58] dem *TV*] den *Hs.*
[59] Note *TV*] Notte *Hs.*
[60] das heißt: und
[61] das heißt: und
[62] lateinisch Octava
[63] minor *TV*] major *Hs.*
[64] quarta *TV*] quarda *Hs.*

II[tes] Capitel

Von den Thonarten

Unter allen Thonarten, ist die Terz am merkwürdigsten, weil man ohne derselben nicht wissen kann, aus welchem[65] Thon ein mussicaliches Stück gehe. Demnach ist zu wissen, daβ die grosse Terz, Tertia Major diejenige Thonart ist, welche man hart nennet, und die kleine Terz, Tertia Minor, diejenige Tonart sey, welche man weich nennet. Die erste wird auch Dur, und die andere mol genennet. Da nun[66] 12 Klänge vorhanden, deren jede dieser 12 Klänge, eine grosse als kleine Terz besitzet, und ganz natürlich besitzen muβ: so folgt daaus, daβ es 24 Thonarten gebe, deren 12 die kleine, und 12 die grosse Terz bei sich führen.

Will ich nun wissen, aus welchem[67] Thon ein mussicalisches Stuck gehe, so muβ ich erstens auf die letzte Note sehen, wie diese heiβt, so heiβt auch der Thon, daraus das Stuck gehet. Zweytens muβ ich in Schlüβl auf die Terz sehen, ob diese Minor oder Major sey, dann hiedurch erfahre ich, ob der Thon Dur oder mol ist.

Werde ich nun gefraget, aus was dieser Satz gehe?_



So antworte ich: aus dem A. dann die letzte Note heiβt A.

Werde ich gefraget: Dur oder Moll? _ So antworte ich Dur, weil in der ein # sich findet, und die Terz cis heiβt. Auf dergleichen Art werden alle übrigen Thöne untersuchet.

III[tes] Capitel

Von dem Accord, und dessen dreyfachen Veränderung.

Ein Accord, welcher auch der harmonische Klang genennet wird, wird aus einem[68] jeden Grundthon[69], 3. 5 u[70] 8. zusammen gesetzt; welche letztere nur eine
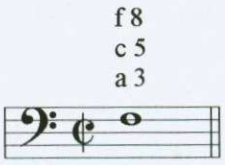
---

[65] welchem *TV*] welchen *Hs.*
[66] nun *TV*] Nun *Hs.*
[67] welchem *TV*] welchen *Hs.*
[68] einem *TV*] einen *Hs.*
[69] Grundton *TV*] Grundtons *Hs.*
[70] das heiβt: und

Wiederhohlung des Grundklangs ist, auch, wo nicht vollstimmig spielen will, wegbleiben kann.

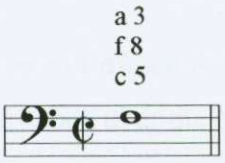
Der Accord wird gar selten mit Zifern bezeichnet, denn so oft in General-Bass eine unbeziferte Note verkömmt, muß solche von sich selbst verstanden werden. Weil sich aber in dem[71] Accord, die Terz offt verändert, und bald groß bald klein, und gleich wieder aus der Kleinen eine Grosse wird: so wird solche Veränderung auch mit folgenden Zeichen bemerket, nämlich:

Das # gibt den Dur Thon. b den Moll Thon, die Wiederherstellung des natürlichen oder ehmaligen Thons an. Die Dur und Moll-Accorde allhier alle zu beschreiben, ist überfliessig, weil es auf folgender Seite, durch ein besonderes Beispiel wird gezeiget werden. Da die Accorde[72] alle gleiche Fundamenta haben: so will ich voraus von der Veränderung des Accords, welcher 3fach ist, den Anfang machen.

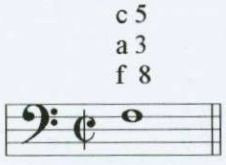
1tens Oben die Octav,
in der Mitte die Quint,
und unten die Terz.
} als:



2tens Oben die Terz,
in der Mitte die Octav,
und unten die Quint.
} als:



3tens Oben die Quint,
in der Mitte die Terz,
und unten die Octav.
} als:



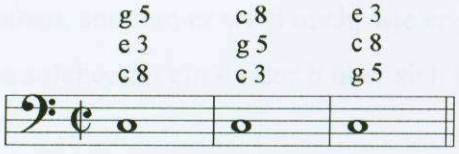
Diese drey Veränderungen aber sind nicht drey besondere Accorde, sondern nur eine dreyfache Veränderung des Accords.
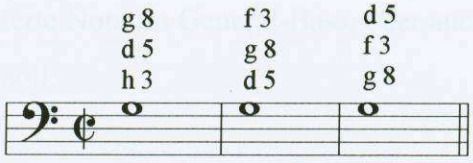
---

[71] dem *TV*] den *Hs.*

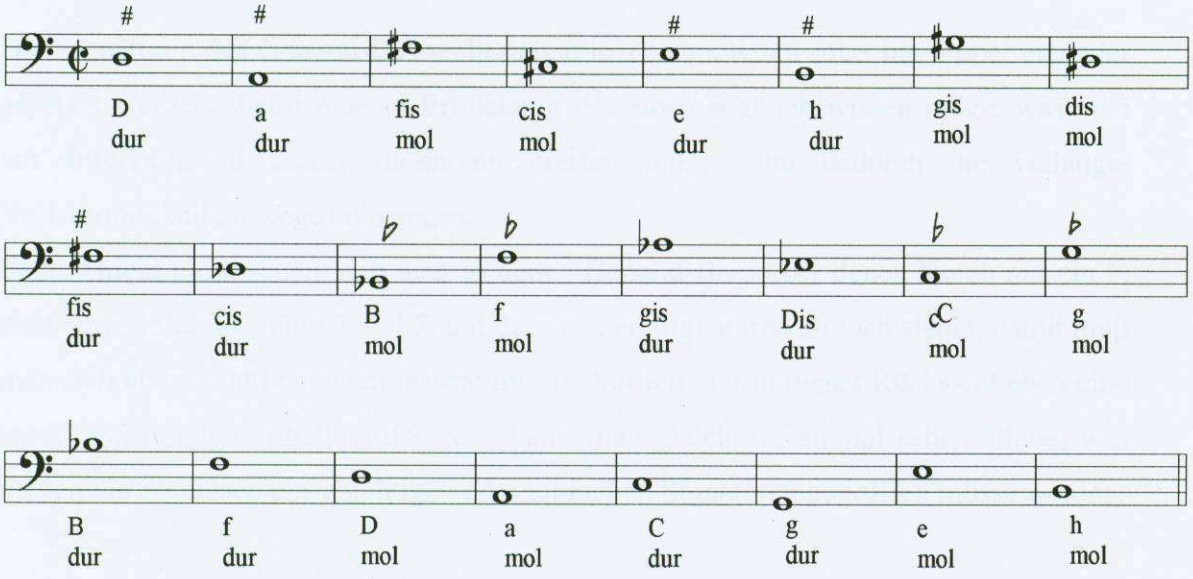
[72] Accorde *TV*]Accord *Hs.*

Folgen 2 andere Beispiele auf gleiche Art.

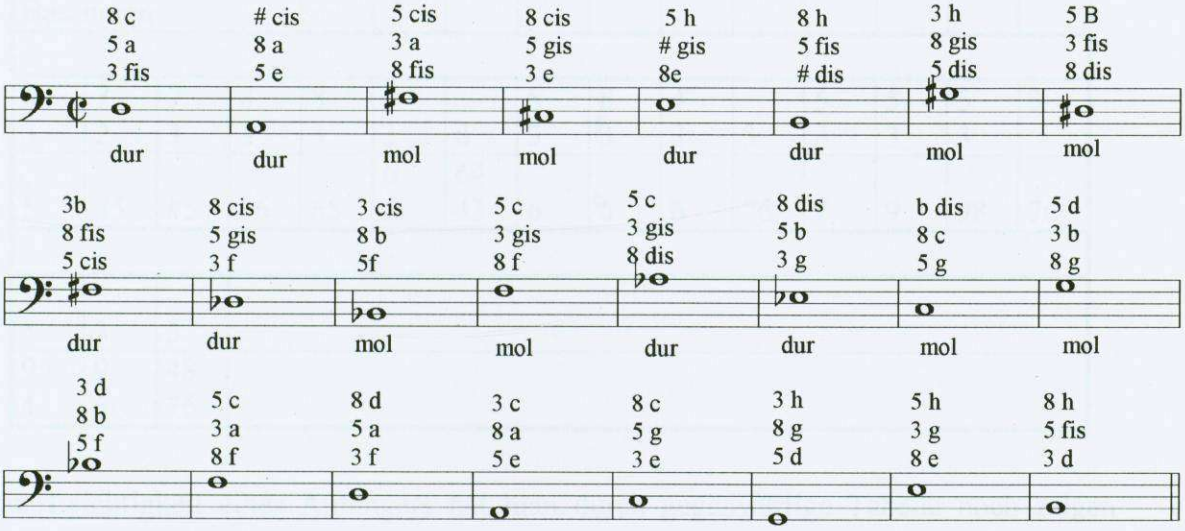




Nun folget ein Beispiel, in welchem[73] alle 24 Thöne[74] vorkommen.



Damit nun ein Anfänger wisse, wie er mit diesen Accordsgriffen verfahren soll: so hat man sowohl die Signaturen, als Buchstaben über die Noten gesetzet.



[73] Welchem *TV*] welchen *Hs.*

[74] Thöne *TV*] Thon *Hs.*

Wer dieses Exempl recht fasset und sich fleißig übet, der kann nicht nur alle Accorde machen, sondern er weiß auch, wie er jede unbeziferte Note im General-Bass, oder auch eine solche, die ein # oder b über sich hat, spielen soll.

IV^es^ Capitel

Von denen Signaturen des General-Basses.

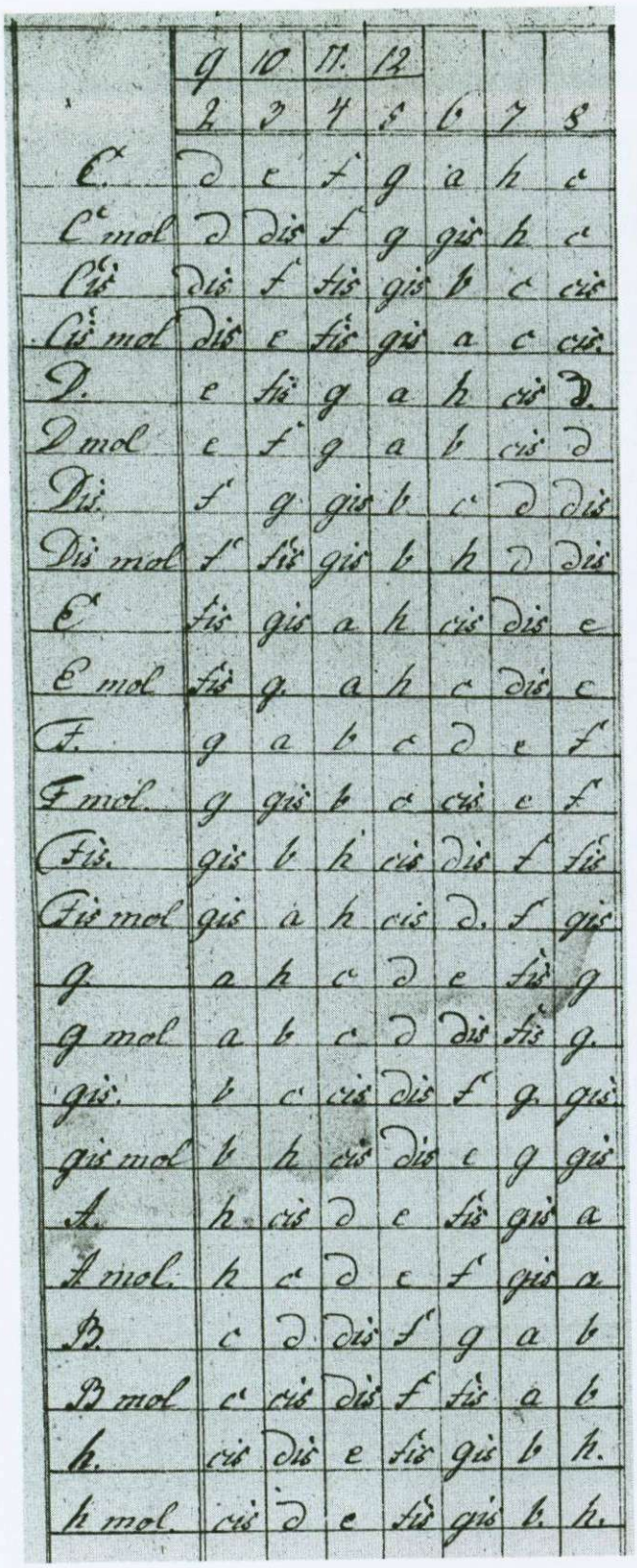
Die Signaturen des General-Basses bestehen in Zahlen, deren oft 3 bis 4 über einander gesetzet werden; damit man in Erblickung derselben sogleich wissen möge, was man vor Intervalla zu denen Bassnoten greifen müsse, um dadurch die verlangte Vollstimmigkeit zu wege zu bringen.

Es geschieht nicht selten, daß man in dem[75] General-Bass über denen Noten nur ein b, ein # eine 43 eine 6, eine 9 und 7 und dergleichen Signaturen einfach siehet, damit muß man sich aber nicht begnügen lassen; mithin will ich hier in dieser Rücksicht eben eine kurze und nöthige Tabelle aufsetzen, damit man gleich auf einmal sehen könne, was noch mehr zu diesen einschichtigen oder einfachen Signaturen gegrüffen müsse werden.

Nöthige Oberstimmen dazu			8 3	8 3	6 4	6	2	6 4	6	8 5	8 5	6 2	6 6
Die gewöhnlichen Signaturen über den Bassnoten			#	♭	2	4 2	5 2	#2	4 3	43	4	#4	♭4
6 3	7 2	7 3	8 3	8 3	3	8	8 3	8 ♭3	4 3	3	5 3	5 3	5 3	3
♭ 5	#5	#5	56	65	6 5	64 43	6	♭6	6	76	7	9	98	76
5	3	3												
9 4	9 6	48 76												

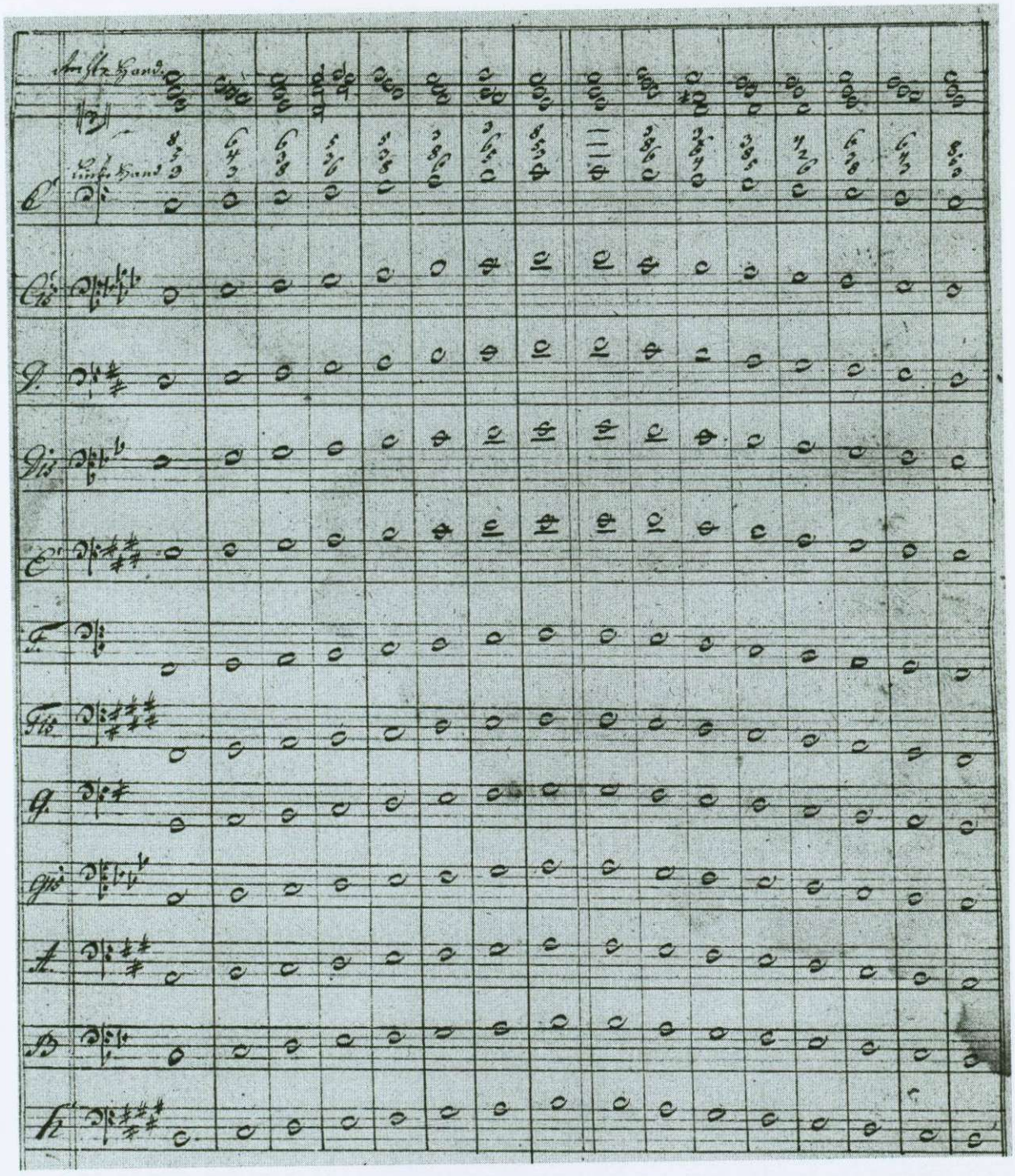
Zur Leichtigkeit eines Anfängers hat man durch gegenwärtige Tabelle noch zeigen wollen, alle Signaturen so wohl in Moll als Durthonen gleich zu finden, und ihre Claves ganz leicht zu sehen.

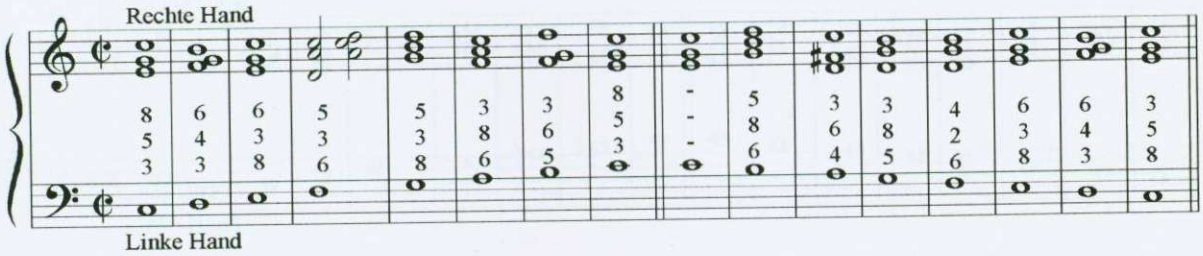
[75] dem *TV*] den *Hs.*
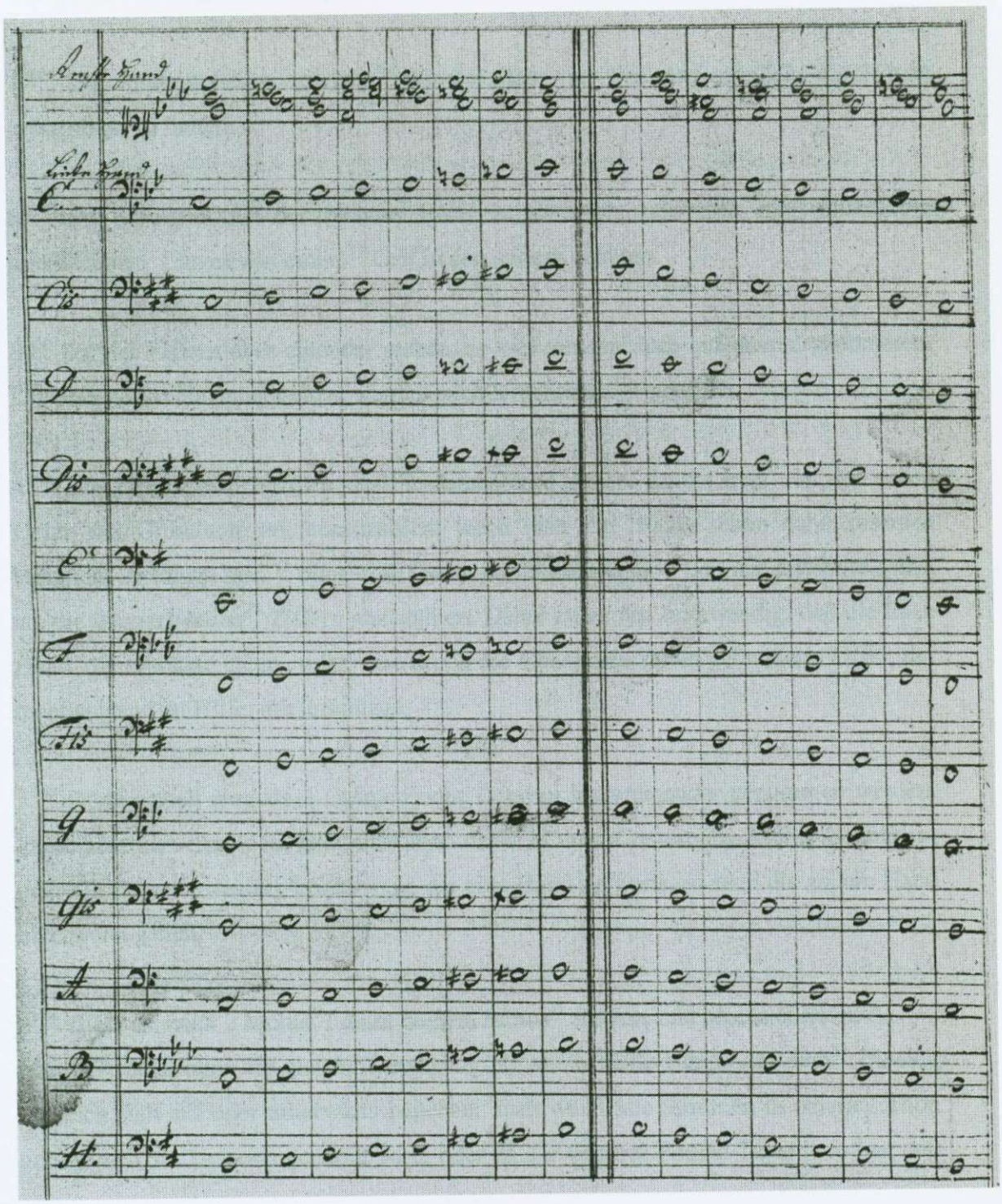


	9	10	11.	12			
	2	3	4	5	6	7	8
C.	d	e	f	g	a	h	c
C mol	d	dis	f	g	gis	h	c
Cis	dis	f	fis	gis	b	c	cis
Cis mol	dis	e	fis	gis	a	c	cis
D.	e	fis	g	a	h	cis	D.
D mol	e	f	g	a	b	cis	d
Dis	f	g	gis	b	c	d	dis
Dis mol	f	fis	gis	b	h	d	dis
E	fis	gis	a	h	cis	dis	e
E mol	fis	g	a	h	c	dis	e
F.	g	a	b	c	d	e	f
F mol.	g	gis	b	c	cis	e	f
Fis.	gis	b	h	cis	dis	f	fis
Fis mol	gis	a	h	cis	d.	f	gis
G.	a	h	c	d	e	fis	g
G mol	a	b	c	d	dis	fis	g.
Gis.	b	c	cis	dis	f	g.	gis
Gis mol	b	h	cis	dis	e	g	gis
A.	h	cis	d	e	fis	gis	a
A mol.	h	c	d	e	f	gis	a
B.	c	d	dis	f	g	a	b
B mol	c	cis	dis	f	fis	a	b
h.	cis	dis	e	fis	gis	b	h.
h mol	cis	d	e	fis	gis	b.	h.
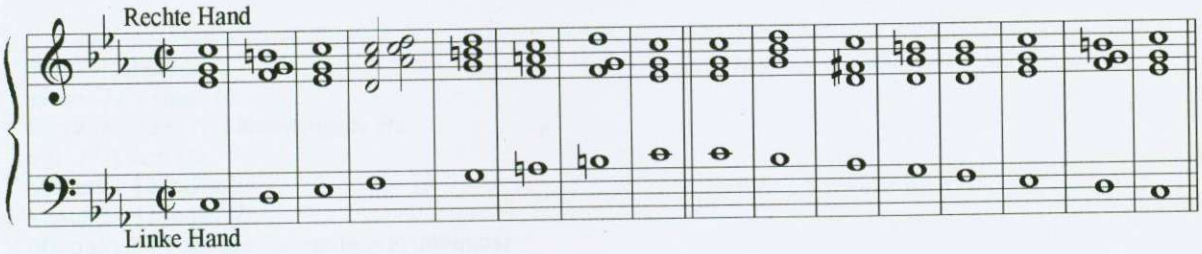
Schema der 12 Dur Thöne





Schema der 12 Moll Thöne





Bevor wir zu denen Signaturen besonders gehen, muß ich für den Anfänger noch einige nöthige Erinnerungen machen, welche ebenfalls müssen beobachtet werden.

1tens Muß man trachten, in dem[76] General Bass, so viel also möglich, die Hände beisammen zu halten.

2tens Da Springen mit der rechten Hand ist verboten, und man muß allzeit die allernächsten Claves von einem[77] Grif in den andern nehmen.

3tens So viel Ziffern über einander stehen, so viel werden auch auf einmal genommen. Die aber neben einander stehen, werden auch hintereinander gegrifen.

4tens Die Ziffern, welche über der Fundamentnote stehen, fanget man von der ersten Octav der Grundnote an, auszuzählen; wenn aber die Hände schon nahe zusamen kommen, so fängt man |: ohne eine Octav zu überschreiten :| von der Bassnote selbst an, die überstehenden[78] Ziffern abzuzählen. Daher ist es fast nothwendig, daß die linke Hand, die erhöhete Octav, oder, eine durch die Consonans schon gebundene Ziffer, der rechten Hand zu Hilfe, mit anschlage.

5tens Dürfen auch niemals 2 Quinten oder Octaven hintereinander genommen werden. Diese aber zu vermeiden, gebraucht man den[79] Motum Contrarium. Motus Contrarius, oder die Gegenbewegung heißt: wenn die eine Hand aufwerts, so muß die andere Hand unterwerts gehen.

6tens Giebt es noch 2 Motus[80], diese heißen, Motus[81] Rectus, und Motus obliquus[82].
Motus Rectus, oder die gleiche Bewegung ist, wenn beide Hände auf dem[83] Clavier, zugleich sich auf oder unterwärts begeben; auch wenn alle Stimmen in einerley Thon gehen, welches Unisono genannt wird, oder da der General Bassist Tasto Solo hat, daß

---

[76] dem *TV*] den *Hs.*
[77] einem *TV*] einen *Hs.*
[78] überstehenden *TV*] überstehende *Hs.*
[79] den *TV*] dem *Hs.*
[80] Motus *TV*] Modus *Hs.*
[81] Motus *TV*] Modus *Hs.*
[82] obliquus *TV*] obliqus *Hs.*(lateinisch: obliquus)
[83] dem *TV*] den *Hs.*

ist, mit der linken Hand den Bass allein spielet: so stehet es der rechten Hand frey, um eine Octav höher mitzuspielen, doch nichts anders, als die Bassnoten.

7tens Motus obliquus[84] heiβt, wenn eine Stimme ruhet, und die andere laufet.

8tens Muβ man in Tutti 4 stimmig, und in Solo nur 3 stimmig spielen, wegen vielen Geschreu halber, um dem[85] Sänger, oder Solo habenden Instrumenten[86], nicht zur[87] Last zu fallen.

9tens Wenn geschwinde Noten, von Thon zu Thon, auf oder absteigen: so ist es schon genug, wenn man nur zur ersten Note, mit der rechten Hand anschlage, und die zweyte durchgehen lasse; wenn keine Signaturen darüber vorgeschrieben sind.

10tens Wenn aber sehr geschwinde Noten, als 16te verkommen, so schlage man nur bei der ersten Note an, und lasse die übrigen 3 durchlaufen, und mache mit der rechten Hand lauter Viertlsnoten.

Endlich muβ man den General-Bass auch mit einer gewissen Zierlichkeit begleiden, diese bestehet in viellerley Arten und Maniren.
1tens ist der Triller.
2tens der Vorschlag, das Harpecio.
3tens kurzen Läufern, welcher ein Meister seinen Scholaren ordentlich zeigen muβ.
Dergleichen Zierlichkeiten müssen aber weder zu wenig, noch zu viel angebracht werden: weil letzteres nichts als ein eckelhafftes und verderbliches Wesen anrichten würde.
Der Triller muβ meistens in den Cadenzen[88] ordentlich angebracht werden, wenn er eine gute Manier hervor bringen soll.

---

[84] *obliquus TV] obliqus Hs.(lateinisch: obliquus)*
[85] *dem TV] den Hs*
[86] *Instrumenten TV] Instrumente Hs.*
[87] *zur TV] zum Hs.*
[88] *Cadenzen TV] Catenzen Hs.*

V Capitel

Von denen Sexten

Die Sext ist eine Signatur, welche unter andern zum öftern vorkömmt, derowegen soll sie mit ihren mithabenden Signaturen, zu erst abgefertiget werden.
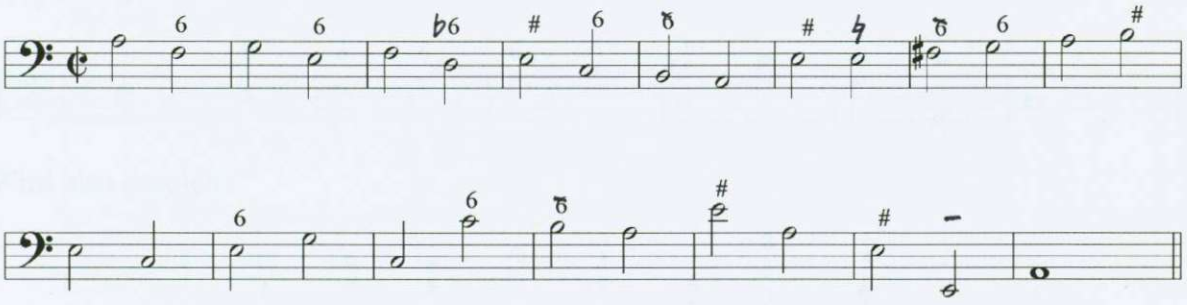
Die Sext ist zweyerley, als Minor und Major. b6, 6. Von der Sext sind 5 Regeln zu merken:

1te Regel.
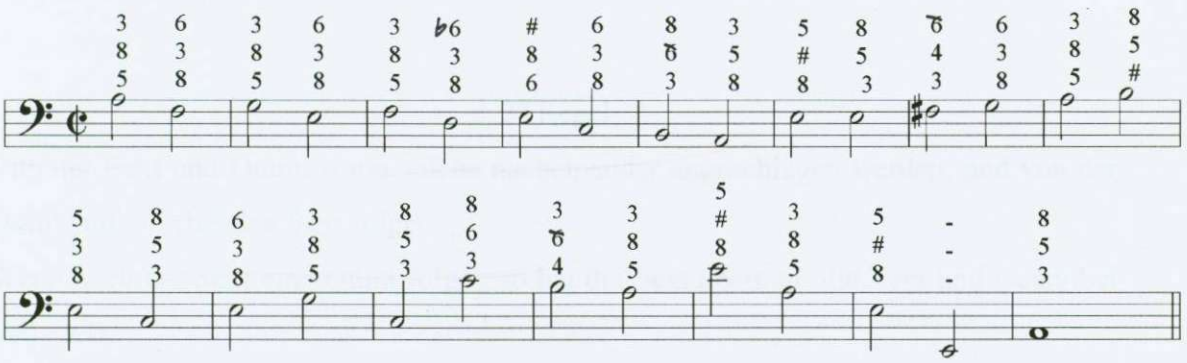
Von der Sext, wenn sie allein über einer Note stehet.

Zu der Sext, wenn sie allein über einer Note stehet, gehöret die Terz und Octav, sie mag ohne Bezeichnung stehen, oder so aussehen b6, 𝔟, doch kann man auch die Octav weglassen, und die Terz oder Sext verdoppeln.

Zur 6 aber nimmt man gerne die Quart und Terz. Z. B.



Kann mit ihren zugehörigen Signaturen also gespielet werden:



Nota: Wenn nach einem[89] Accord, der Bass um eine Terz steiget, und auf demselben[90] eine 6 stehet, schon der ganze Grif in der rechten Hand lieget, welcher erfordert wird.
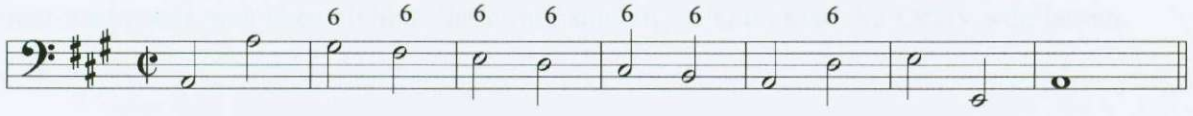
[89] einem *TV*] einen *Hs.*

[90] demselben *TV*] derselben *Hs.*
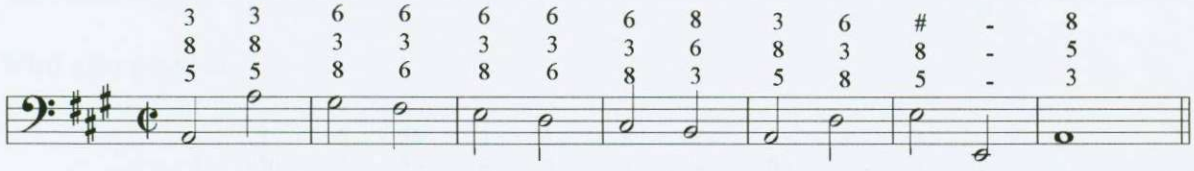
2te Regel.

Von vielen auf einander folgenden Sexten, in auf und absteigendem[91] Bass.
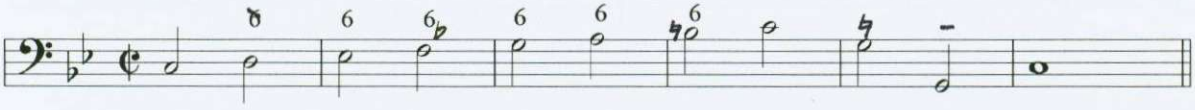
Wenn viele Sexten auf einander folgen, so nehme man entweder zur ersten die gewöhnliche Terz und Octav, und bei der anderen lasse man die Octav weg, und verdopple entweder die Sext oder Terz, oder man verdopple bei der ersten die Sext und Terz, und nehme zur anderen die Octav: z.B. in absteigen.



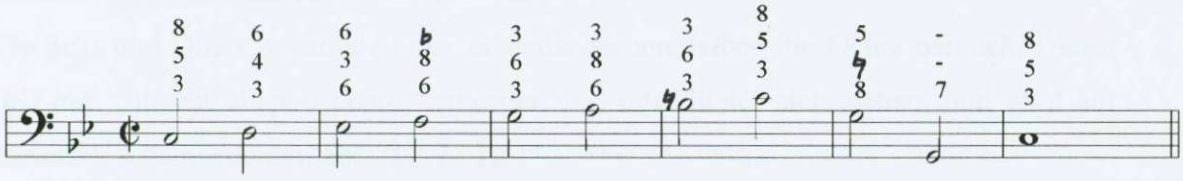
Muß also gespielt werden:



in Aufsteigen:
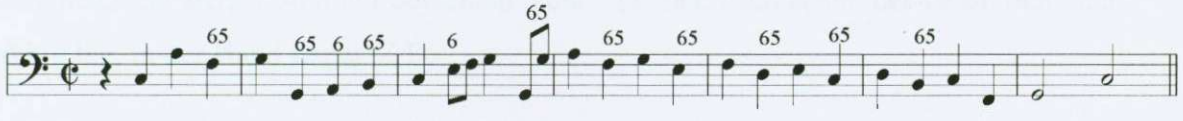


Wird also gespielt:



3te Regel
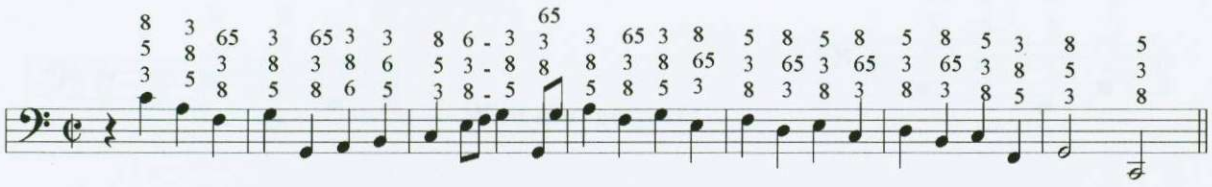
Von der Sext und Quint, wann solche nacheinander angeschlagen werden, und von der Quint, auf welche eine Sext folget.

Wenn nach der Sext eine Quint folget, so hat die Sext abermal die Terz und Octav bei sich. z.B.
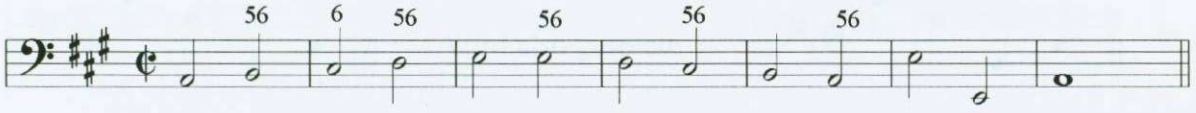


[91] absteigendem *TV*] absteigenden *Hs.*
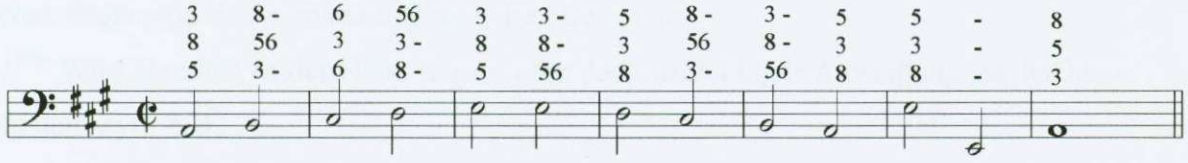
Wird also gespielt:



Wenn die Quint vorher gehet, so greife man die Terz und Octav darzu, und schlage die Sext nach; will man aber nicht vollstimmig spielen, so kann man die Octav weg lassen. Z.B.



Wird also gespielt:



4^te^ Regel.

Von der Sext und Quart, so unter einander stehen.

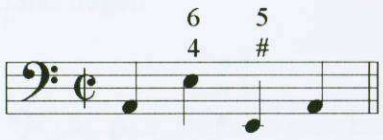
Die Sext und Quart, wenn sie unter einander stehen, haben die Octav bei sich. Dieser Grif hat allezeit einen Accord, entweder vor, oder hinter sich stehen, und wird auf dreyerley Art angedeutet, als: $\frac{65}{43}$, $\frac{6}{43}$, $\frac{6}{4\#}$.

Wenn man diesen Grief $\frac{6}{4}$ geschwind finden will: so sehe man nur gleich, wie die Quart von der Grundnotte heiβt, als dann greife man den Accord von der Quart, so hat man den ganzen Grief. Z. B.
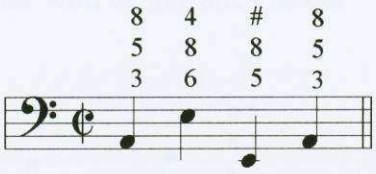
Es stünde auf einem G $\frac{6}{4}$, so sehe man, wie die 4 von G heiβe, diese heiβt nun C, also greife man den C Accord, so hat man alles, was man verlanget.

Weiter ist von diesem Grief zu wissen, daβ, wann der Bass nach einem[92] Accordgrif, um eine Quint steiget, und auf derselben Note[93] $\frac{6}{4}$ stehet, auch schon der Grief, den man nöthig hat, in der Hand lieget. Z.B.

[92] einem *TV*] einen *Hs.*
[93] Note *TV*] Notte *Hs.*



Wird also gespielt:…



Fallt aber der Bass um eine Quart, so liegt abermal schon alles in der Hand. Z.B.



Wird also gespielt…
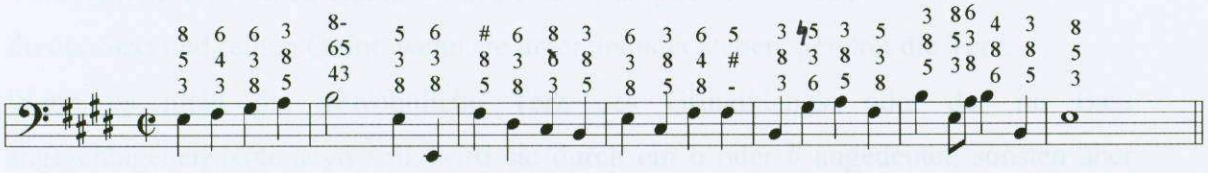


Nun folgen von den Signaturen $\frac{6}{4}$ noch drey Beispiele.
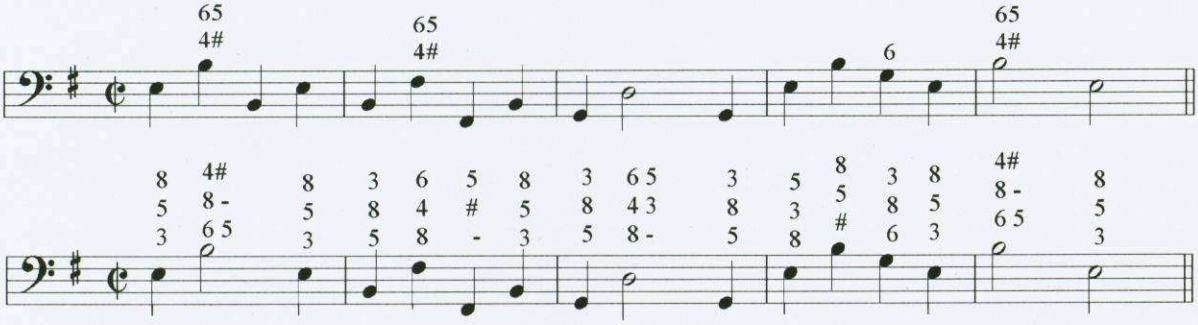
1[tens] Wird sie nicht in der Hand liegen, aber doch nach obiger Anweißung gar leicht zu finden seyn. Z.B.
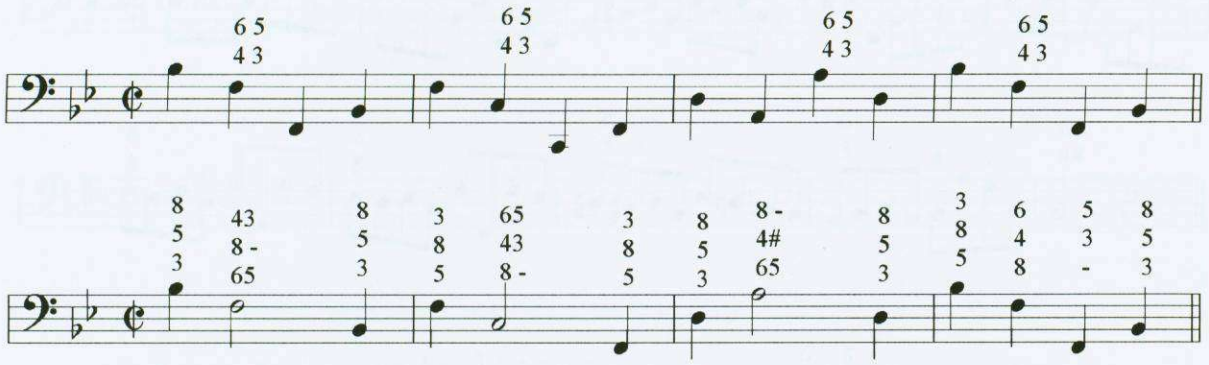


Wird also gespielt:
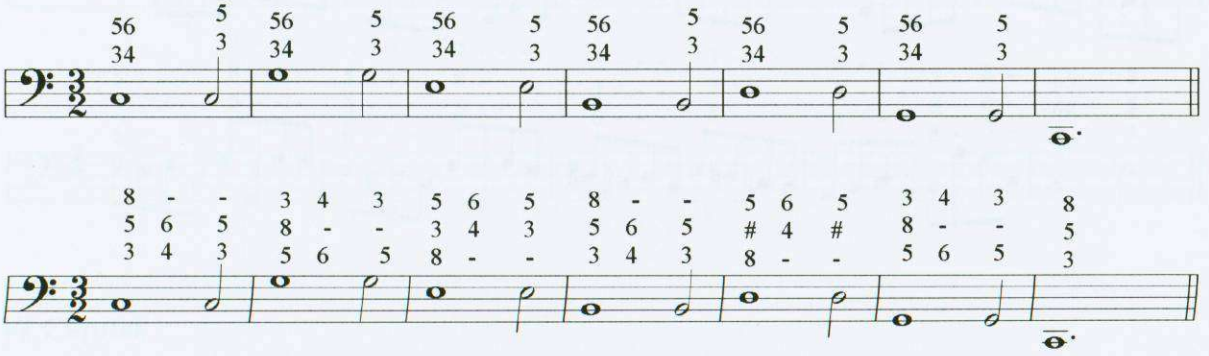


2[tens] Wird Bass allezeit um eine Quint steigen, und ebenfalls schon alles in der Hand liegen. Z.B.



3[tens] Wird der Bass allzeit um eine Quart fallen, und auch da wird schon alles in der Hand liegen.



Nun folget auch noch ein Beispiel, da die $\frac{5}{3}$ voran und $\frac{6}{4}$ nachgeschlagen wird.



5[te] Regel.
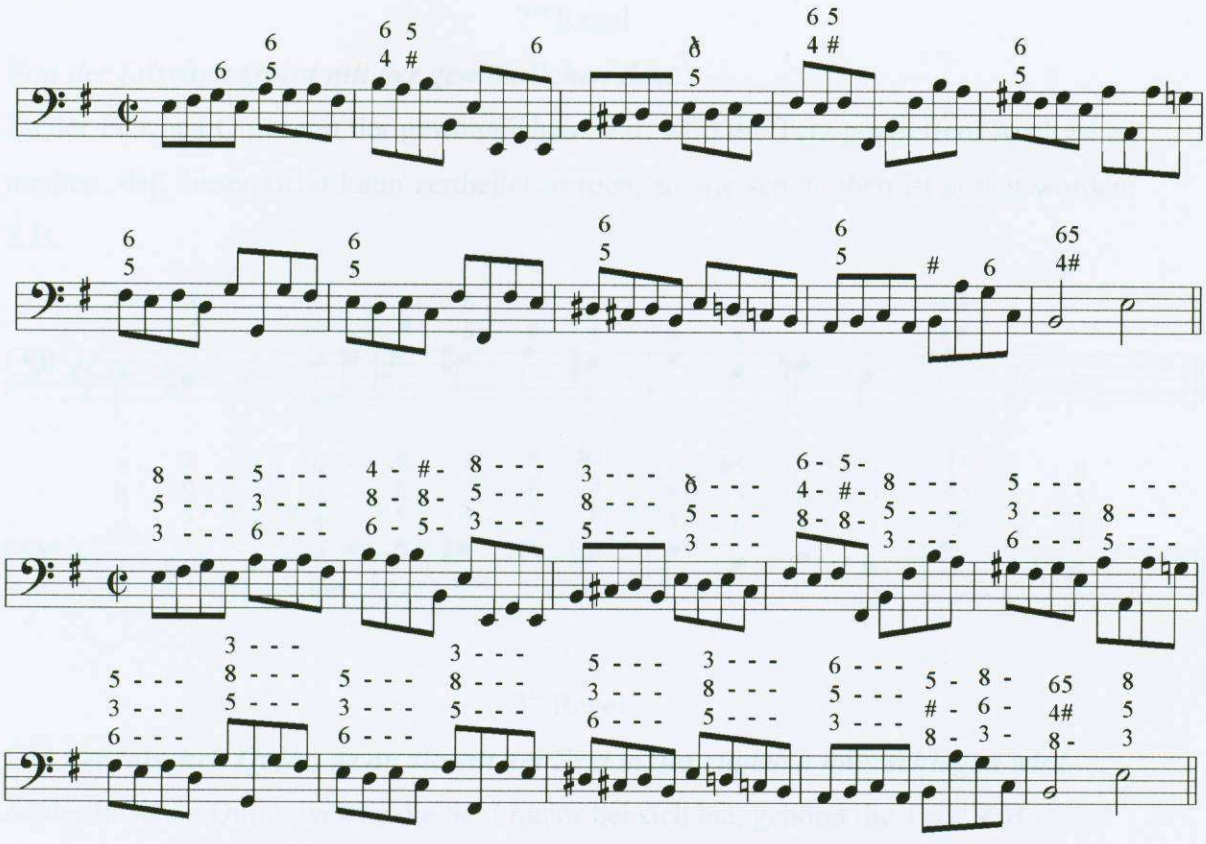
Von der Sext und reinen Quint, wenn sie zugleich grieffen werden.

Zu der Sext und reinen Quint, wenn sie untereinander stehen, gehöret die Terz.

Wenn es nicht die gewöhnliche Terz des Grundklangs, oder der im Bass angeschlagenen Note seyn soll, wird sie durch ein b oder # angedeutet, sonsten aber nicht.

Man pflegt diesen Grief auch zu zertheilen, so daβ allzeit mit dem[94] kleinen Finger die Quint, und unten die Sext gegrieffen wird. Z.B.

[94] dem *TV*] den *Hs*.



VI Capitel.
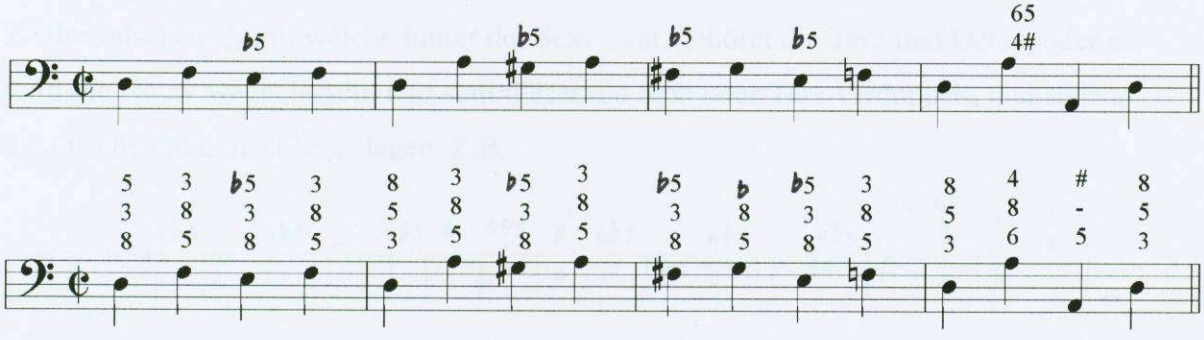
Von der Quint minor, sonst die falsche genannt.

Der Unterricht von der falschen Quint wird hier in 4 Regeln eingetheilet, als:

1te Regel

Von der falschen Quint ohne die Sext.
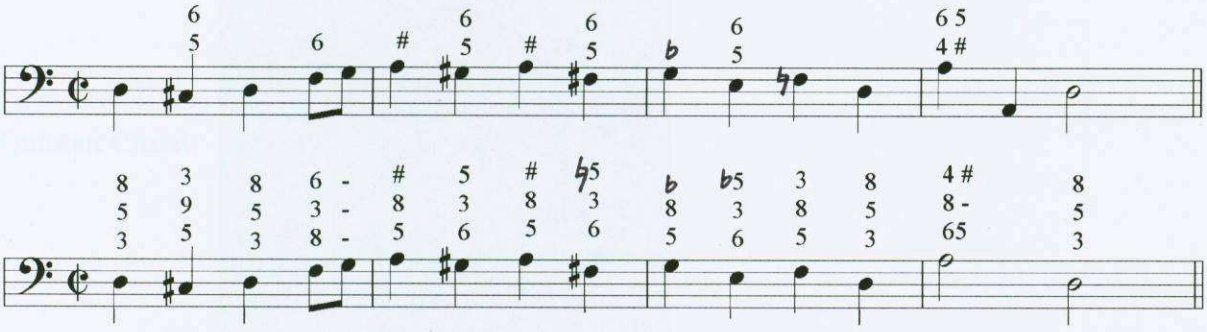
Zu dieser Quint gebraucht man die Terz und Octav. Z.B



2te Regel

Von der falschen Quint mit der gewöhnlichen Sext.
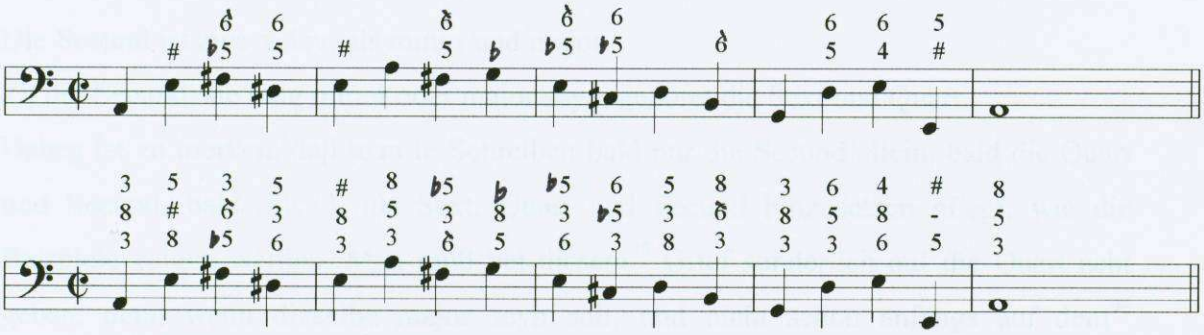
Zu der falschen Quint mit der gewöhnlichen Sext, wird die Terz gegrieffen; Auch ist zu merken, daβ dieser Grief kann zertheilet werden, so wie schon oben ist gesagt worden. Z.B.



3te Regel

Von der falschen Quint, wenn sie mit der Sext major zugleich angeschlagen wird.
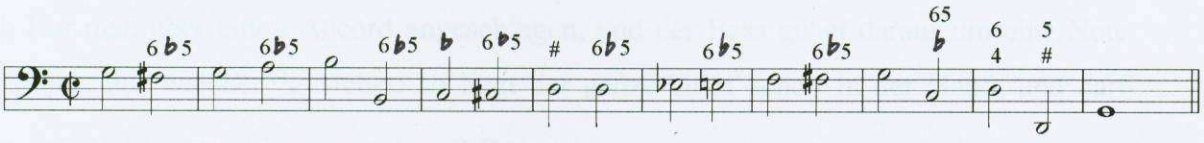
Zu der falschen Quint, welche die Sext major bei sich hat, gehöret die Terz. Z.B.
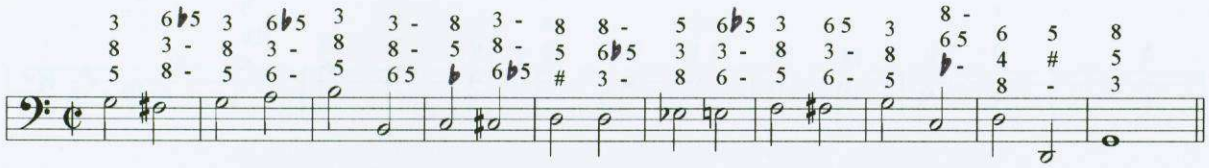


4te Regel

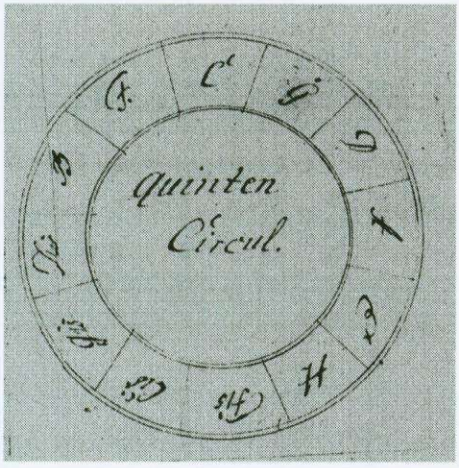
Von der falschen Quint hinter der Sext.

Zu der falschen Quint, welche hinter der Sext steht, gehöret die Terz und Octav, oder es wird die Octav weggelassen, und statt dieser die Sext oder Terz verdoppelt, und sodann die falsche Quint nachgeschlagen. Z.B.





Quinten Circul.



VII Capitel.

Von der Secund.

Die Secund ist zweyerley, als minor und major.

Zu der Secund, sie mag minor oder major seyn, gehöret die Sext und Quart.
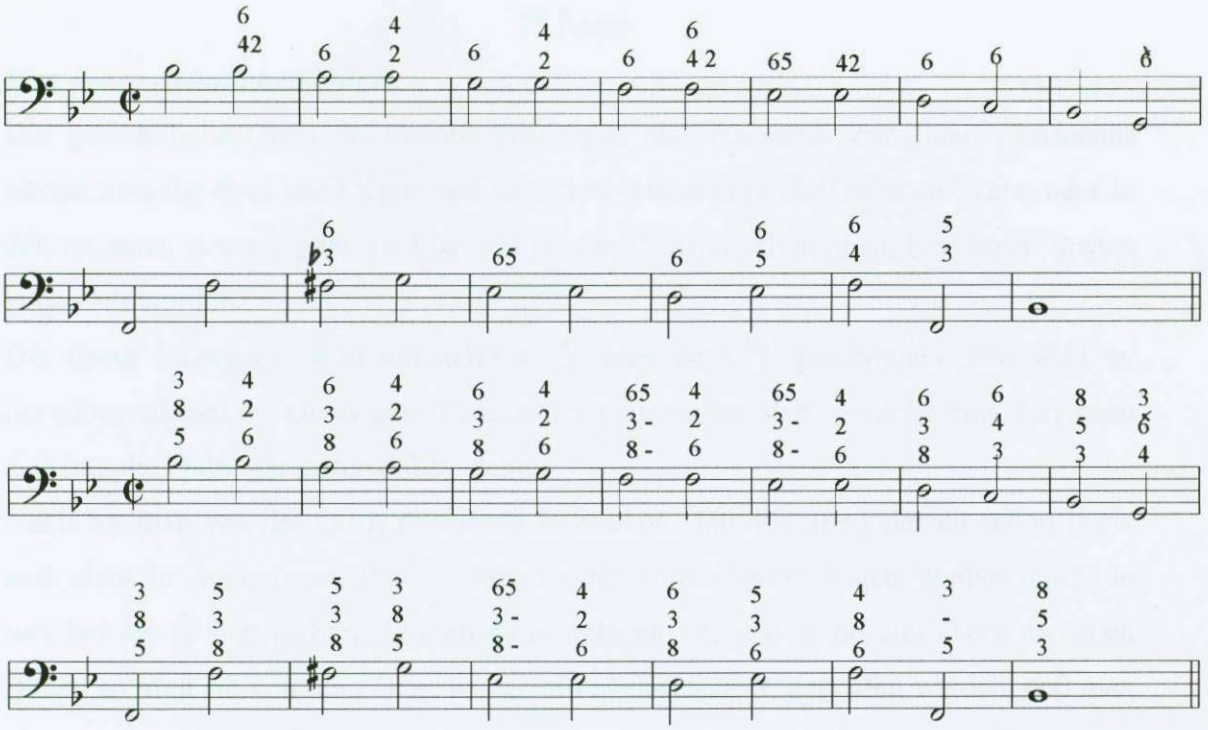
Dabey ist zu merken, daß man in Schreiben bald nur die Secund allein, bald die Quart und Secund, bald alle 3, als Sext, Quart und Secund hinzusetzen pflegt, wie die Beispiele zeigen werden. Man muß bei diesem[95] Grief sonderlich auf die Quart acht geben, denn wenn dieselbe major seyn soll, und nicht schon anfangs auf dem[96] Notenplane[97] gezeichnet ist: so wird sie durch das oben beschriebene Strichl 4 oder # 4 angedeutet.

a Dieser Grief ist nun gar leicht zu finden, dann man darf nur den Accord der Secund von der Note, darüber sie stehet, anschlagen, so hat man gleich, was man verlanget. Z.B. der Bass heißt G und es stünde $^{6}_{4_2}$ über derselben: so nehme man nur den A accord, als welcher die Secund von dem G ist, so ist der Grif fertig.
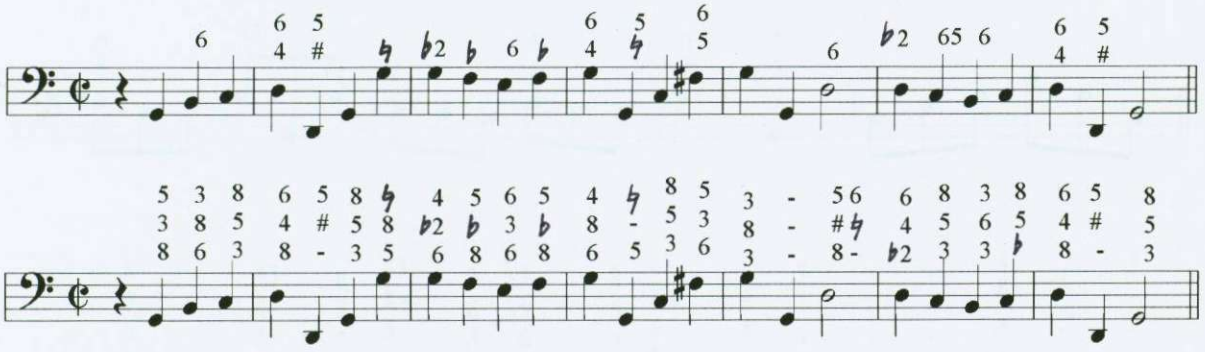
b Hat man aber einen Accord angeschlagen, und der Bass gehet darauf um eine Note zurück, auf welcher $^{6}_{4_2}$ stehet: so liegt der ganze Grief schon in der Hand, und darf weiter nicht angeschlagen werden. Z.B

---

[95] diesem TV] diesen *Hs.*
[96] dem TV] den *Hs.*
[97] Noteplane TV] Notteplane *Hs.*



Es giebt auch noch eine Secund, welche die verkleinerte, nämlich minima genannt wird, welche zwar mit der Secund minor, wenn man dem[98] Clavier nach urtheilet, einerley ist, aber im Gebrauche ist diese von ihr ganz unterschieden, wie folgendes Beispiel lehren wird, als:



VIII. Capitel

Von der Quart

Die Quart ist zweyerley: Die gewöhnliche, und die grosse, welche auch |: wie schon oben in dem Capitel von den[99] Intervallis ist gemeldet worden :| die falsche oder Tritonis genennet wird.

[98] dem *TV*] den *Hs.*
[99] den *TV*] dem *Hs.*
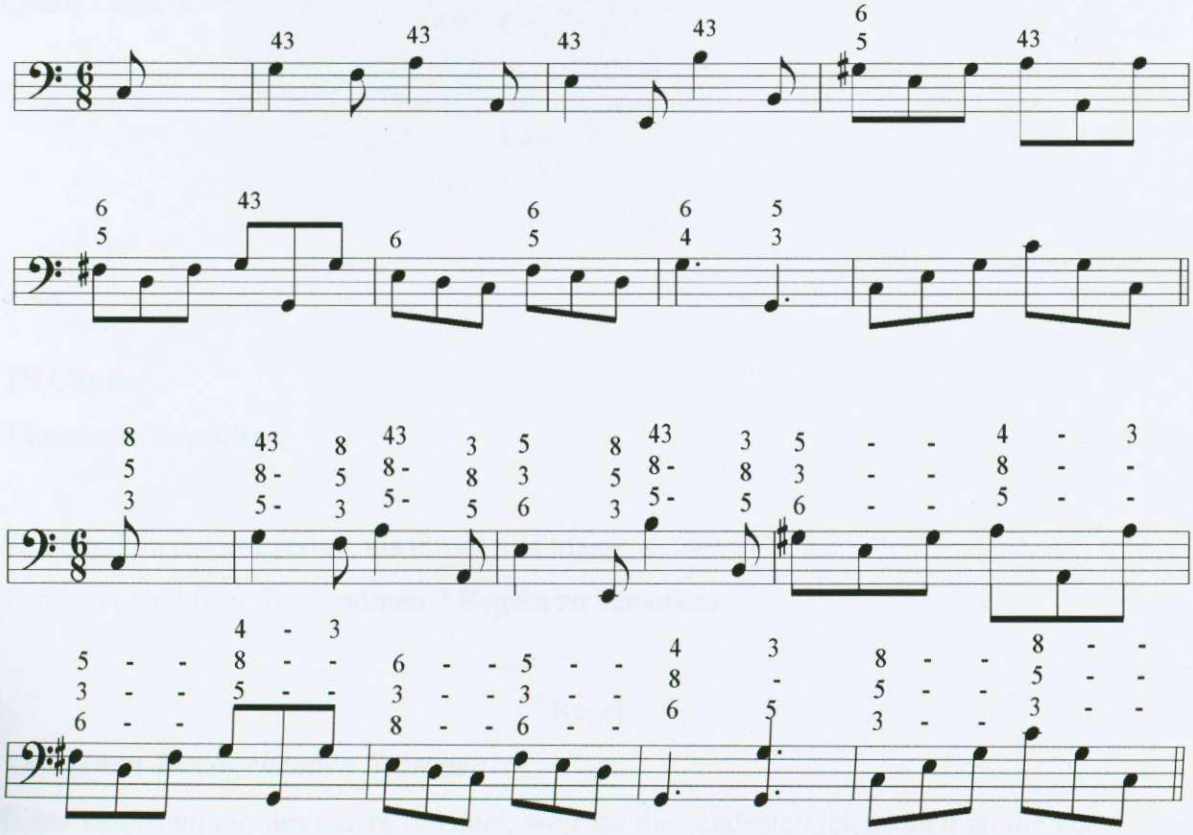
1te Regel

Von der gewöhnlichen Quart.

Die gewöhnliche Quart ist sowohl Consonans als Dissonans. Zur Quart Consonans nimmt man die Sext und Octav, und diese resolvirt sich in die Quint und Terz, oder in den nächsten Accord-grief, und ist von diesem[100] Grief schon oben, bey denen Sexten gehandelt worden.

Die Quart Dissonans wird entweder so $^{4}_{5}$ oder auch $^{43}_{5}$ geschrieben, und wird zu derselben allezeit die Octav gegriffen; doch ist zu merken, daß, wenn sie eine Terz nach sich hat, die Quint gar selten dabey stehe.

Noch hat man von der Quart dissonans zu merken, daß dieselbe jederzeit schon liege, und eben in derjenigen Ober[101], Mittel oder Unterstimme liegen bleiben muß, in welcher sie in der vorhergehenden Note gelegen ist; und wenn eine Terz darneben stehet, so muß sie von dem Orte, wo sie am nächsten liegt, gegriffen werden, daß man also von der Quart in die Terz herunter falle, welches man resolviren nennet. Z.B.
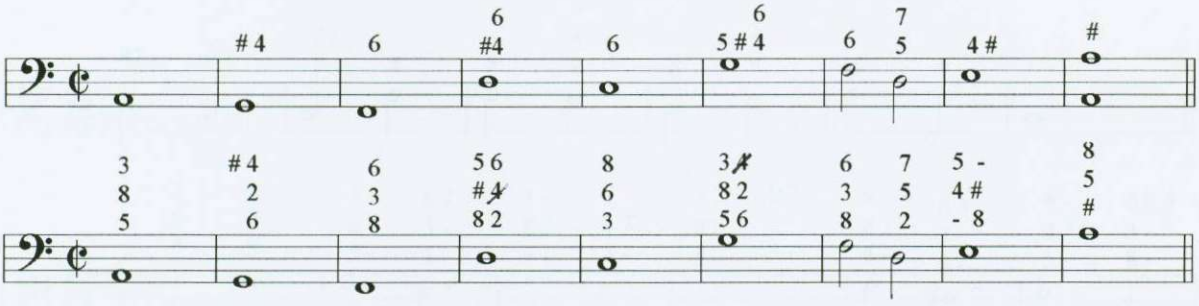


[100] diesem *TV*] diesen *Hs.*
[101] Ober *TV*] ober *Hs.*

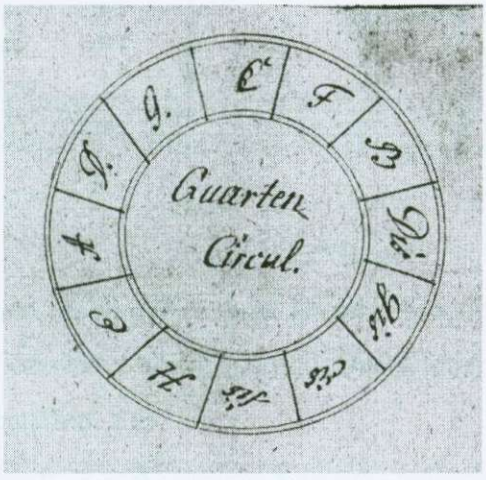
2[te] Regel

Von der falschen Quart, oder dem Tritono.

Zu der falschen Quart wird die Sext und Secund genommen, wie folget:



Quarten Circul.



IX Capitel.

Von denen Septimen.

Die Septima ist zweyerley, als minor und major.
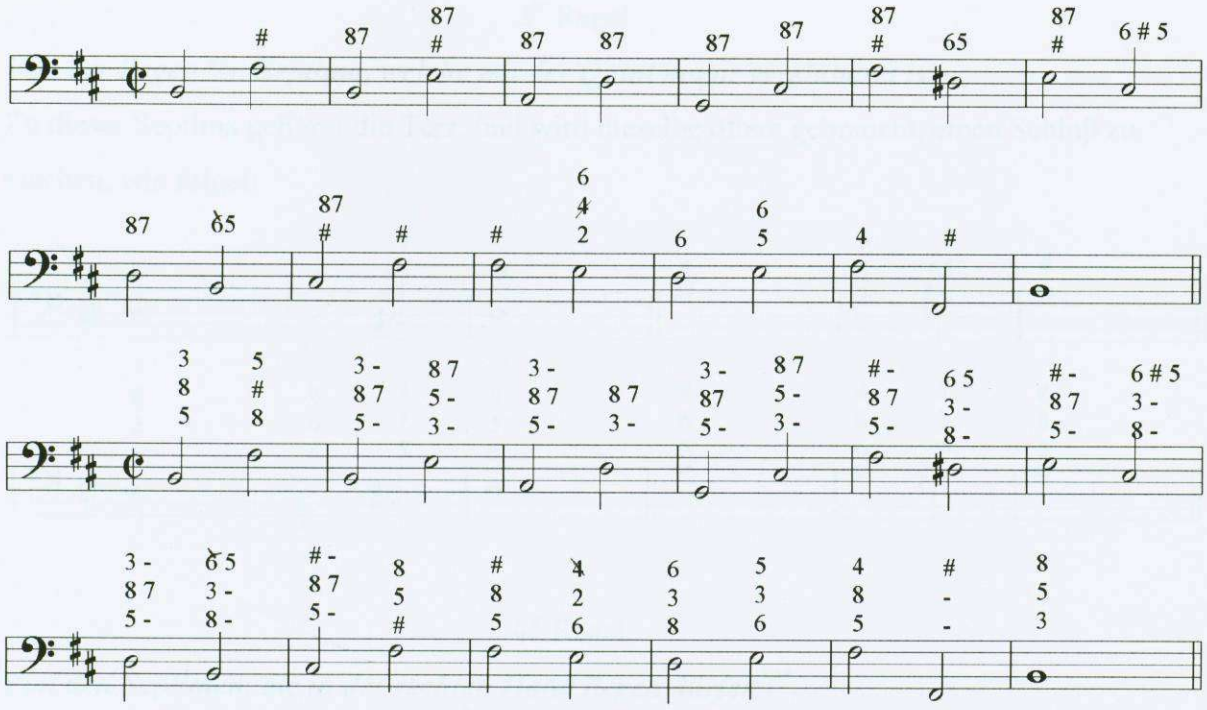
Nun aber sind über die Septimen 7 Regeln zu bemerken.

1[te] Regel

Von denen durchgehenden Septimen

Diese verdienen ein besonders Beispiel, weil sie die schönste Gelegenheit an die Hand geben, von einem[102] Ton in den andern zu kommen. Z.B.
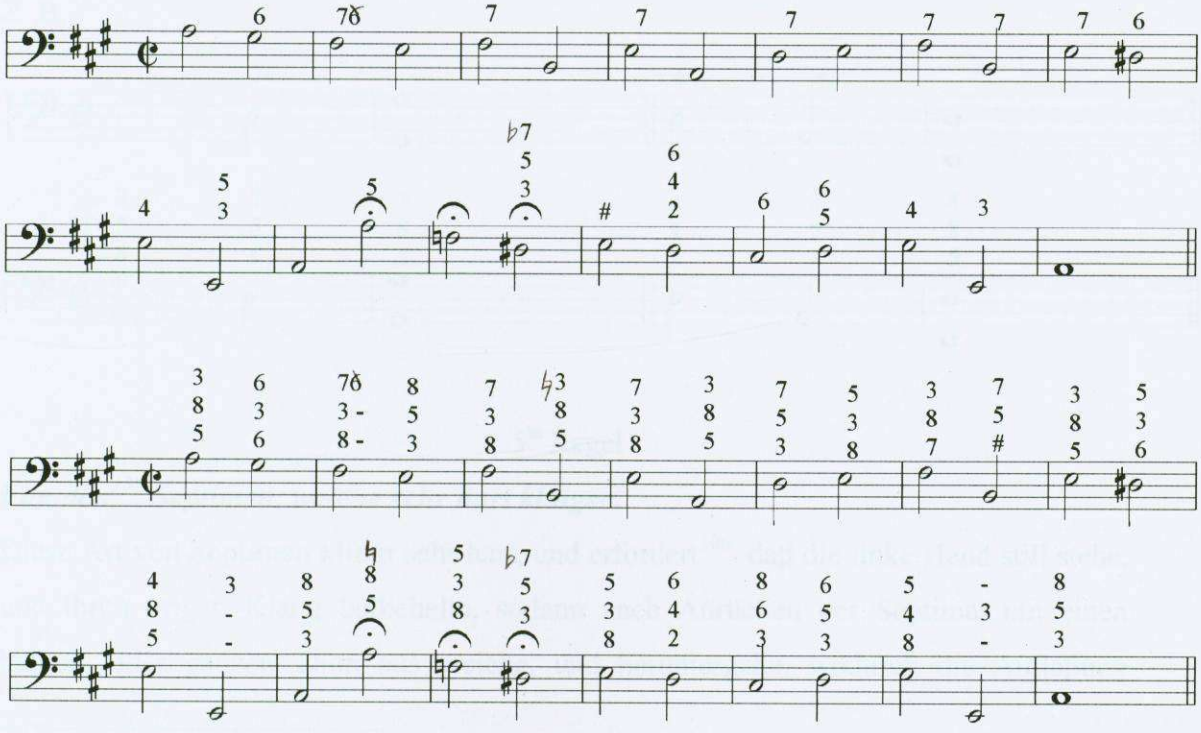
[102] einem *TV*] einen *Hs.*



2te Regel

Von den Septimen, die in der rechten Hand schon liegen.

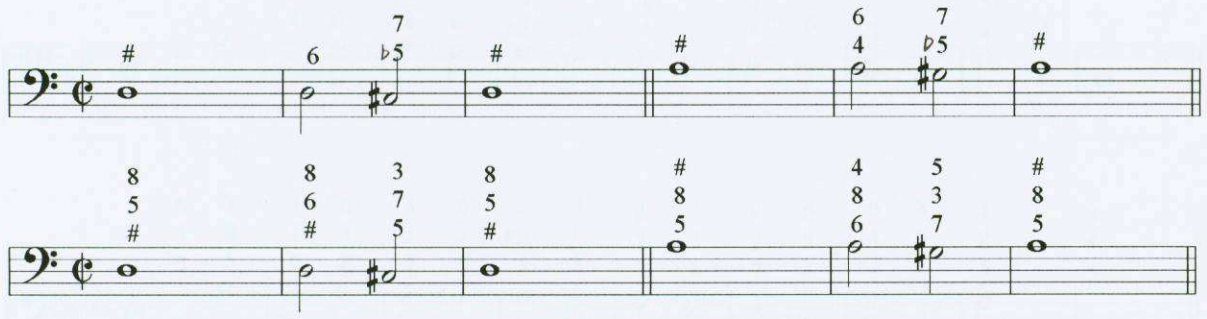
Zu diesen wird entweder die Terz und Quint, oder Terz und Octav, oder auch die doppelte Terz gegriffen. Z.B



3te Regel

Von der liegenden Septima, welche mit der Quint major vereinbaret ist.

Zu dieser Septima gehöret die Terz, und wird dieselbe öfters gebraucht, einen Schluß zu machen, wie folget:
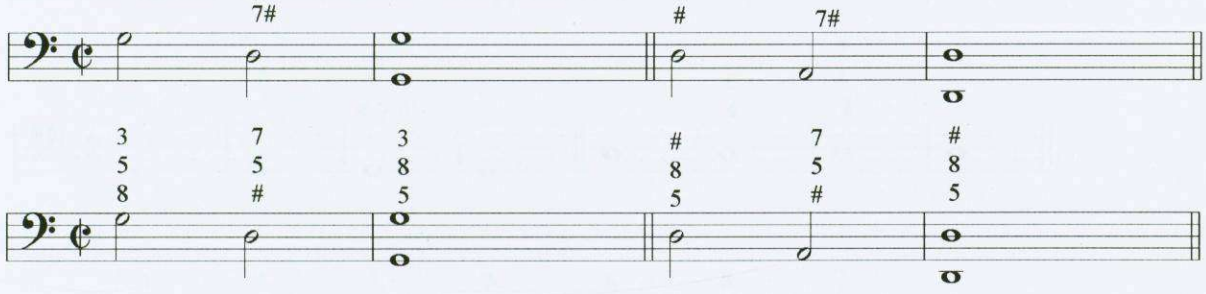


4te Regel

Von den Septimen, die in der rechten Hand liegen dürfen[103].

Diese Art Septimen, zu welcher die Quint und Octav gehöret, bestehet eigentlich nur in dem gewöhnlichen Accord, der die Septima als eine Disonanz blos nur zur Zierte und zur Verstärkung zu sich nimmt; und weil sie einen Schluß oder Cadenz zu machen scheinet: so erfordert[104] sie allemal die Terz major, weil man ohne dieselbe keinen Schluß machen kann.

Z. B.
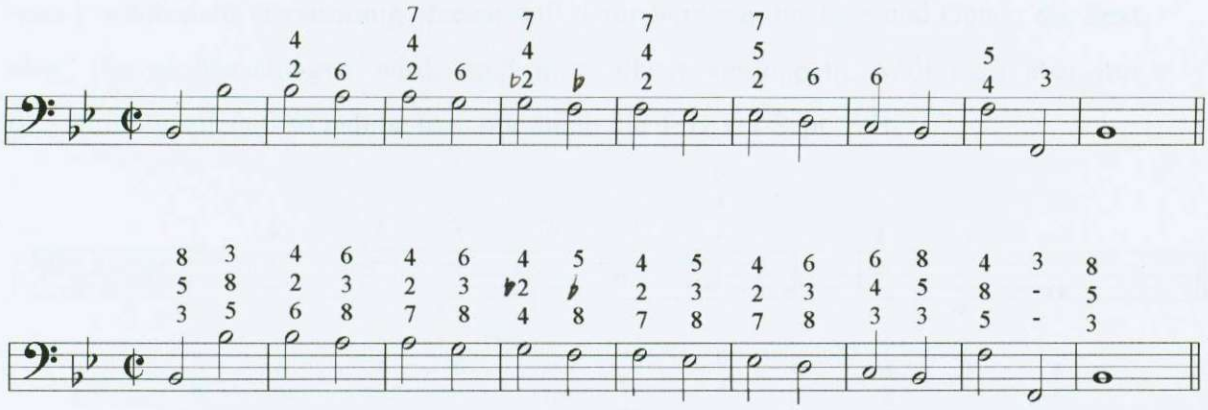


5te Regel

Von den[105] Septimen, welche sehr hart klingen.

Diese Art von Septimen klingt sehr hart, und erfordert[106], daß die linke Hand still stehe, und ihren origen Klang beibehalte, sodann nach Anrücken der Septima, um einen halben, oder ganzen Thon aus weiche, und heruntergehe, wodurch die Auflaßung

[103] dürfen *TV*] därfen *Hs.*
[104] erfordert *TV*] erfodert *Hs.*
[105] den *TV*] dem *Hs.*
[106] erfordert *TV*] erfodert *Hs.*
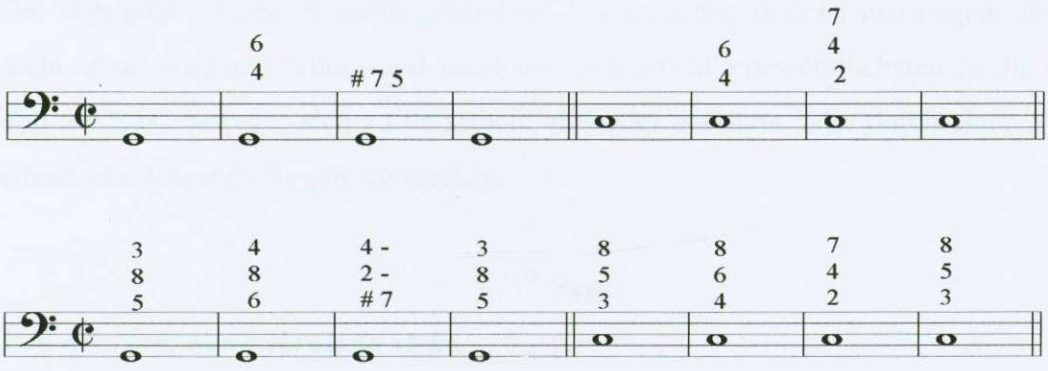
verrichtet wird. Wenn auf der Note $^{4}_{2}$ stehet: so ist es der Accord der Secund unter der Fundamentnote; steht aber über derselben $^{7}_{5_2}$, so ist es der Accord der Quart von der[107] Fundamentnote, wie sichs[108] im folgenden Beispiel zeigen wird.



6^te Regel

Von denen Septimen, welche einen Schluß machen.

Diese Art der Septimen, so nicht vorher liegen, findet man, wenn der Bass auf einem[109] Klange verweilet |: welcher gemeiniglich die Finalnote ist :| und die oberen[110] Stimmen durch den dissonirenden Accord der Septima major gleichsamm unter sich selbst einen Schluß machen, als dann gehet gemeinglich die $^{6}_{4}$ vorher, und die übrigen Stimmen bei der Septima sind mehrentheils die Quart und Secund. Will man 5 Stimmen haben, so darf man nur die Octav im Bass verdoppeln. Z. B.
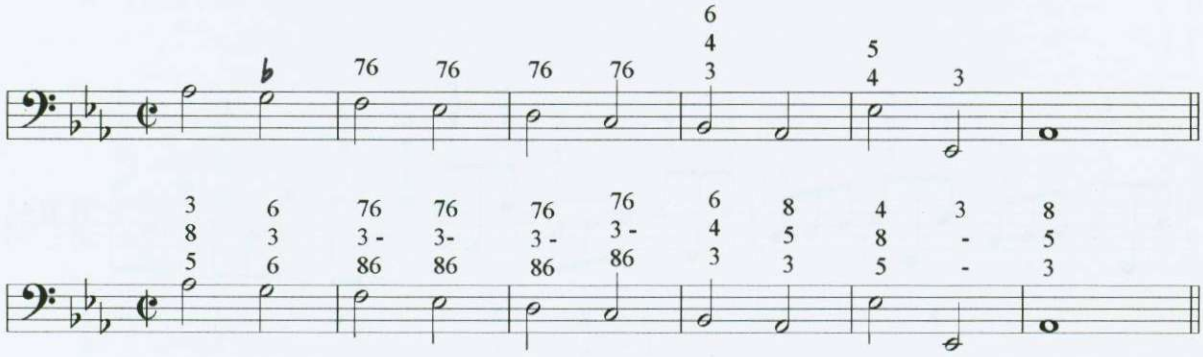


[107] von der *TV*] vonder *Hs.*
[108] Das heißt: sich es
[109] einem *TV*] einen *Hs.*
[110] oberen *TV*] obere *Hs.*

7^te^ Regel.

Von vielen auf einander folgenfen Septimen, in einem stuffenweis absteigenden Bass:

Wenn viele Septimen aufeinander folgen, und der Bass Thonweis herab gehet: so nimmt man |: wenn man vierstimmig spielen will :| zur Septima die Terz und Octav; die Sext aber, die nachgeschlagen wird, muß man allzeit verdoppeln. Will man aber nur dreystimmig spielen: so nehme man nur allein die Terz zur Sept. Z.B.



X Capitel

Von der Non

Die Non ist zwar an sich selbst nichts anders, als eine doppelte oder erhöhete Secund, doch ist sie in Ansehung ihrer Höhe, ihrer Bindung und ihrer Auflößung, von der niedrigen Secund unterschieden.
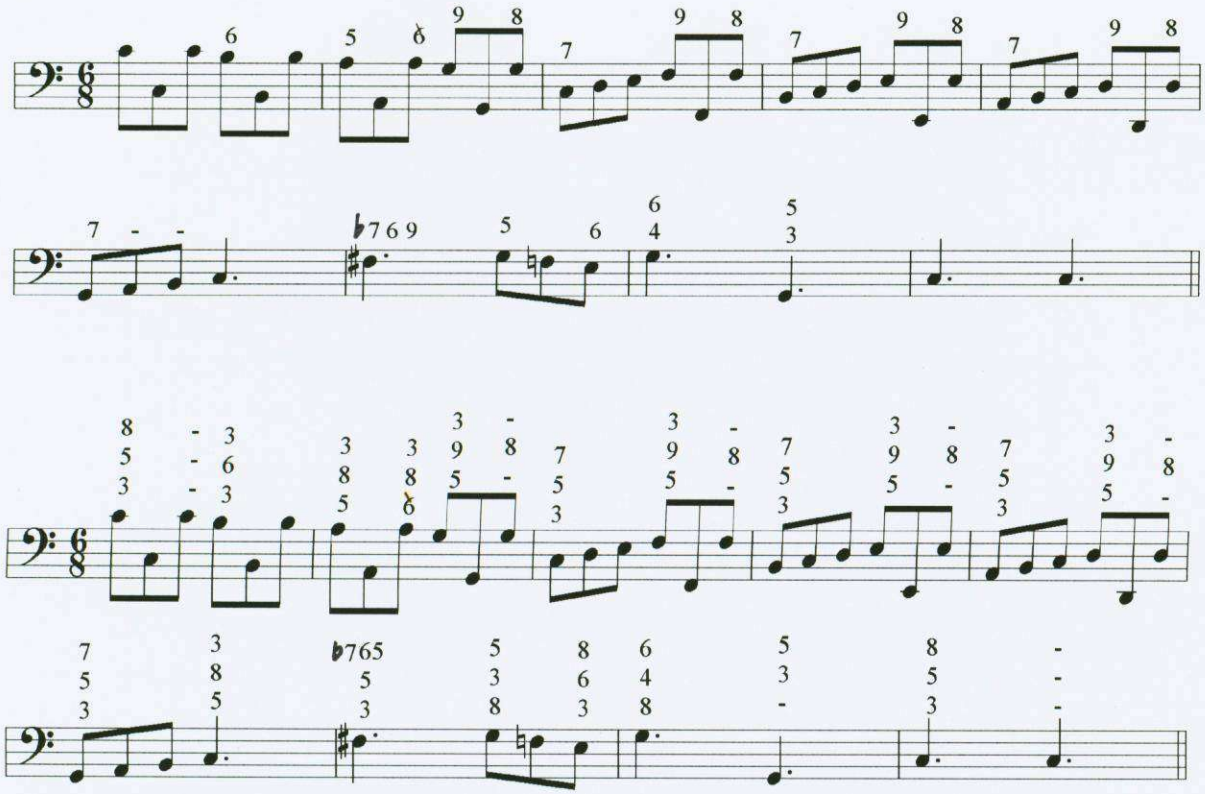
Die Non muß allezeit in vorhergehendem[111] Grief schon in der Hand liegen, darf aber nicht angeschlagen werden, und resolviert sich am allergewöhnlichsten in die Octav, und der Bass beweget sich zu derselben, entweder aufwärts, oder durch einen Sprung. Hiezu sind folgende Regeln zu merken.

1^te^ Regel

Von der Non, wenn sie allein steht.

Zu der Non, welche allein steht, wird allezeit die Quint und Terz genomen, und die Non muß allezeit schon in der Hand liegen. Z. B.
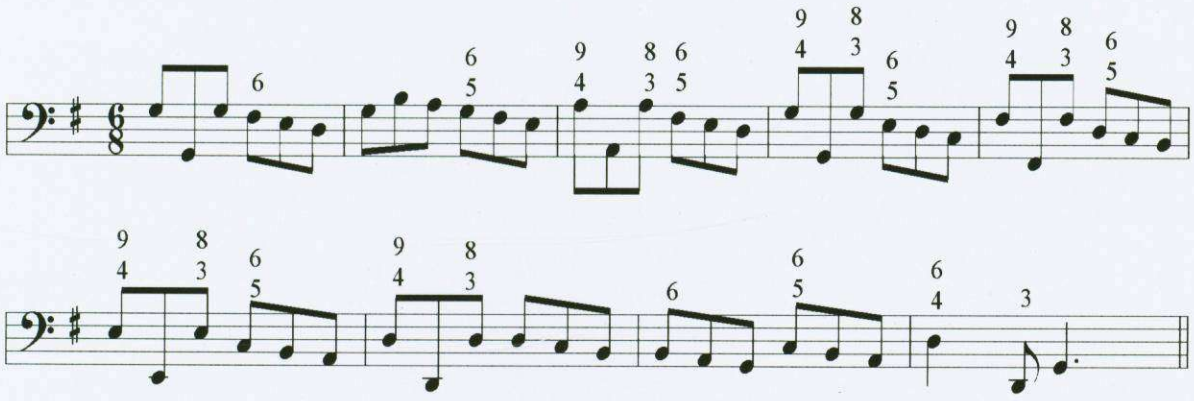
[111] vorhergehendem *TV*] vorhergehenden *Hs.*
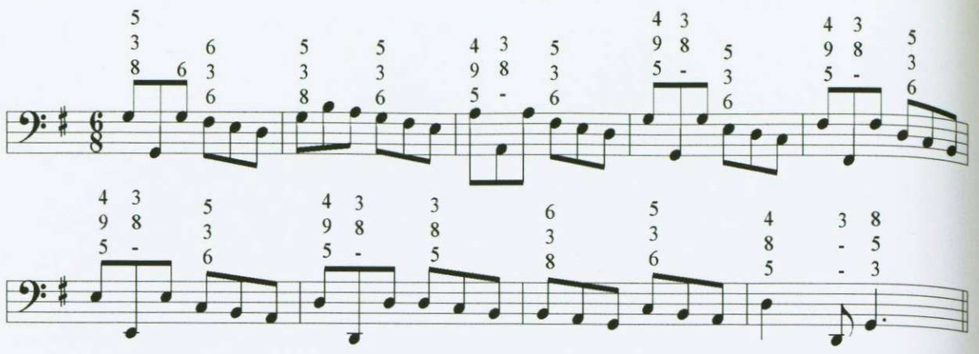


2^te Regel

Von der Non und Quart.

Zur Non, welche die Quart bei sich hat, gehöret die Quint, und dieser Grief wird als dann in die Octav, und Terz resolviret; wenn vor diesem Grief die $\frac{6}{5}$ vorhergeht, so liegt die $\frac{9}{4}$ schon in der Hand. Z.B.
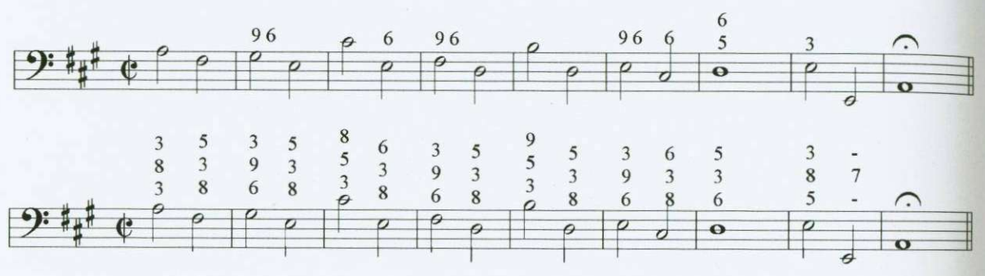




3[te] Regel

Von der Non und Sext.
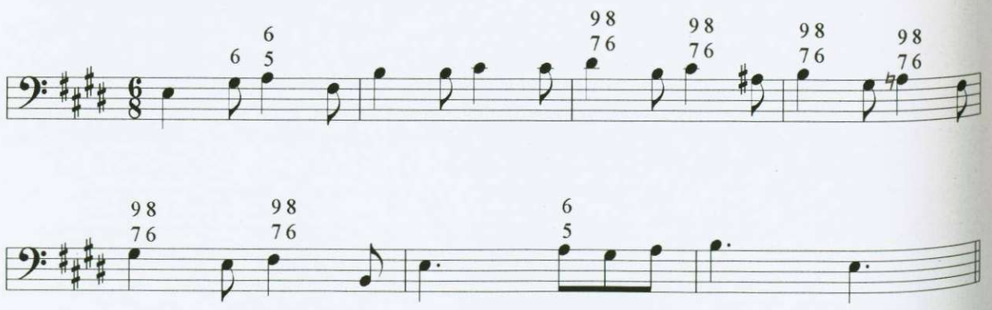
Zur Non und Sext gehöret die Terz. Z.B.
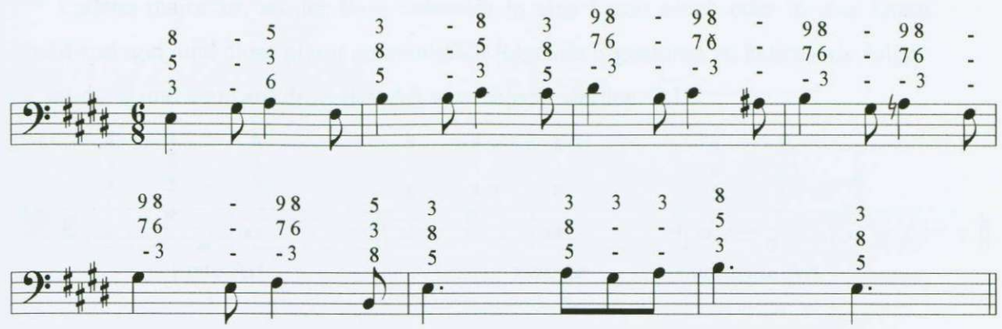


4[te] Regel
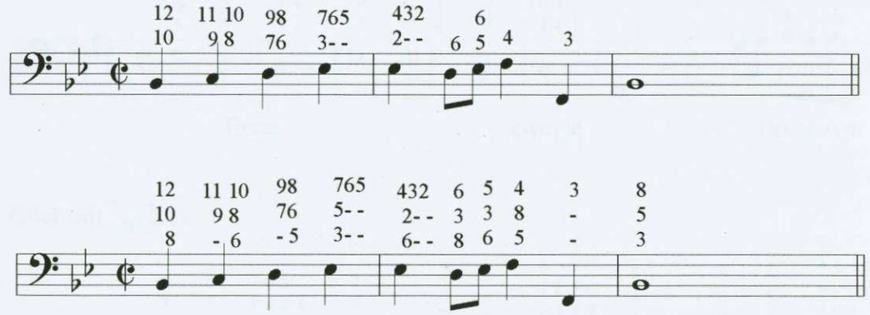
Von der Non und Septima.

Zu der Non und Septima gehöret die Terz, oder auch die Terz und Quint; und die Octav und Sext wird nachgeschlagen. Auch liegt die Non und Septima allezeit schon in der Hand, wie das folgende Beispiel zeigen wird.





Weil es vielleicht ein und andern General-Bassisten fremde vorkömmt, wenn er die Basnoten mit $^{12}_{10,}$ $^{11}_{9}$, $^{10}_{8}$ bezeichnet antrifft: so hat man hievon auch noch ein Beispiel gegeben. Es ist aber wohl zu merken |: wie schon Eingangs ist gemeldet worden:| daβ die $^{12}_{10}$ nichts anders, als eine erhöhte Quint und Terz, und also der Accord sey, wenn man noch hiezu die Octav nimmt. Die darauf folgende $^{11}_{9}$ liegt als dann schon in der Hand, man darf nur noch die Quint dazu greifen, und hernach die 10 und 8 nachschlagen. Z.B.
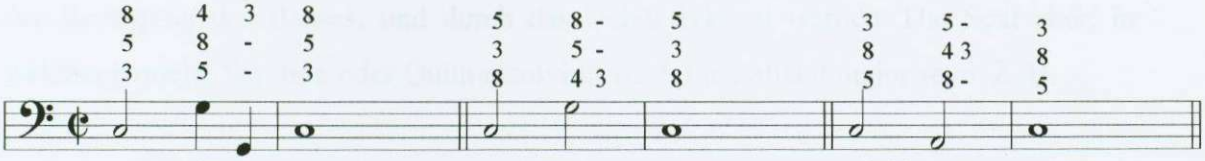


Anhang

Von der Cadenz.
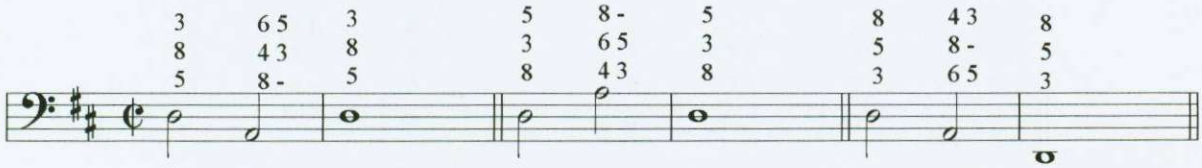
Es sind zwar in dieser Abhandlung schon viele Cadenzen vorgekommen, man muβ aber doch noch eine kurze Meldung von denselben machen.

Die Cadenz ist dreyerley, als: Major, die Groβe
minor die kleine, und
minima die kleinste.
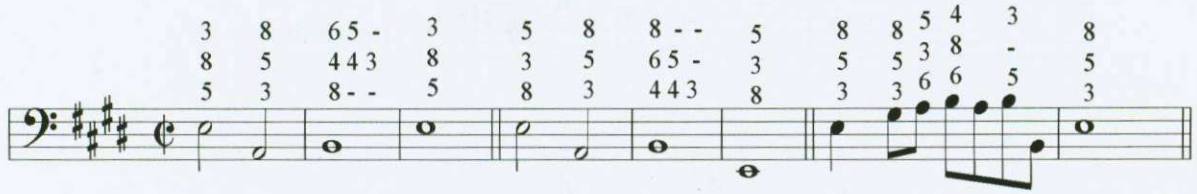
1[tens] Cadenz major ist, so der Bass entweder in eine Quint hinab oder in eine Quart hinauf springet, und diese pflegt gemeiniglich folgende Signaturen zu haben, wie folget: 43, 4#, $\frac{5}{4\#}$, $\frac{65}{43}$ und kann auf dreyerley Art verwechselt werden. Z.B.
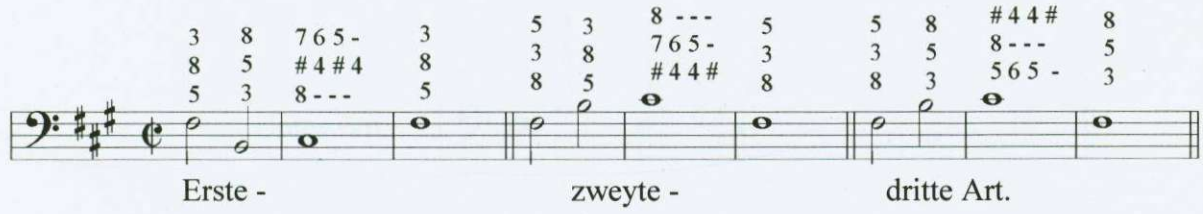


Oder mit der Quarta Consonanz.
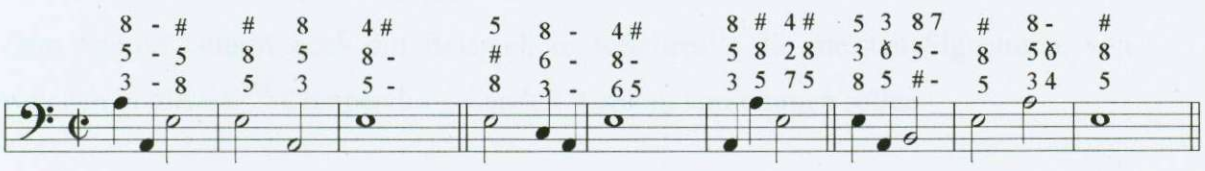


Oder mit $\frac{6\ 5}{4,43}$



Oder mit $\frac{7}{3_8}$, $\frac{6\ 5}{4,43}$.
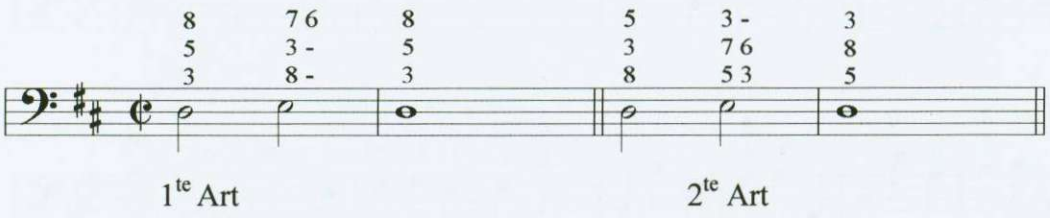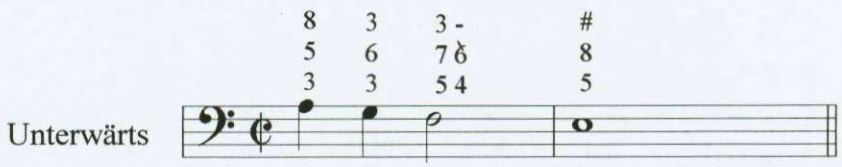


2[tens] Cadenz minor ist, so der Bass in eine Quart hinab, oder um eine Quint hinauf springet; und kann auf folgende Art gebraucht werden. Z.B.
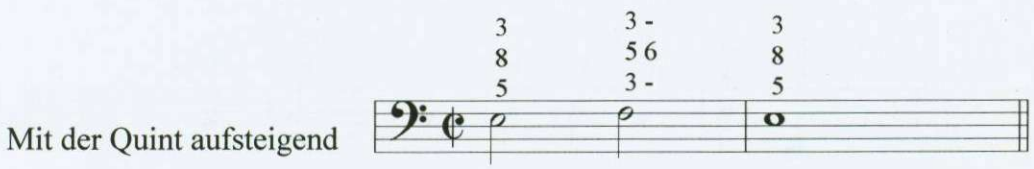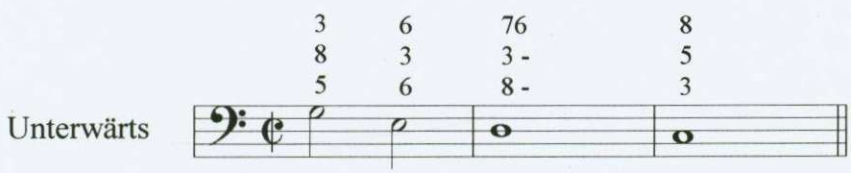


3[tens] Cadenz minima ist, wenn der Bass in eine Secund, es sey minor oder major, auf oder abwärts sich beweget, und folgende Ziffern darüber stehen, als: 76, 76, 56, doch werden manchmal diese Signaturen nicht darüber gesetzt, und muß dieser Cadenz aus der Bewegung des Basses, und durch das Gehör erkannt werden. Die Sext aber, in welcher bemelte Septima oder Quint resolviret wird, muß allzeit major seyn. Z. B.

Von der Cadenz mit der Septima, welche einen Ton aufwärts steiget.
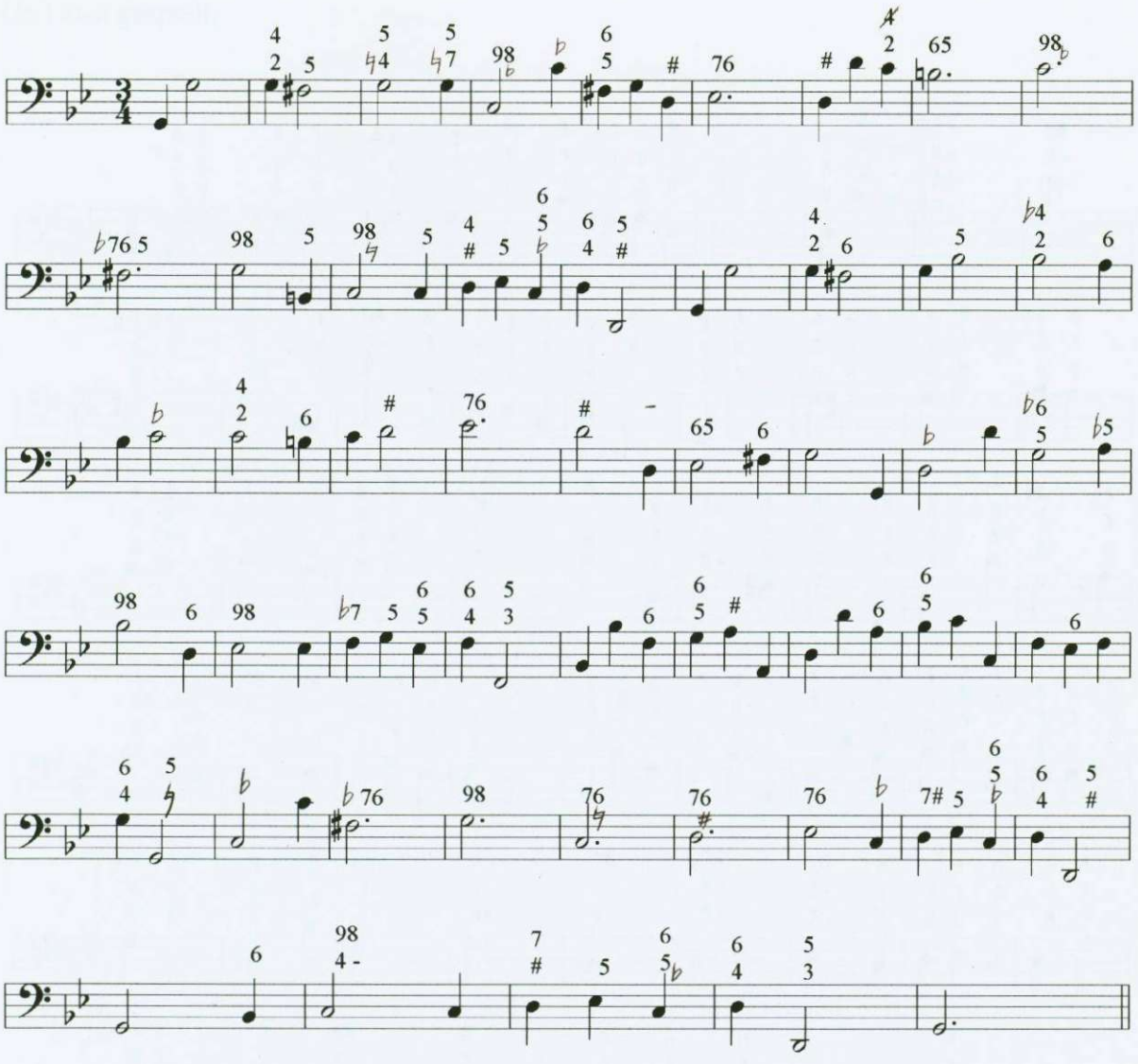








Von allen diesen Beispielen ist noch zu merken, daß man sie vollstimmiger spielen kann, wenn man entweder noch eine Quint oder Octav mit der linken Hand dazu nimmt, oder auch die Sext oder Terz verdoppelt, wenn es die Umstände zulassen und die Hände etwann nicht gar zu nah beisammen sind.

Zum Schluß kömmt noch ein Beispiel, in welchem[112] die meisten Signaturen, von welchen in diesem[113] Compendio gehandelt worden, vorkommen sollen.

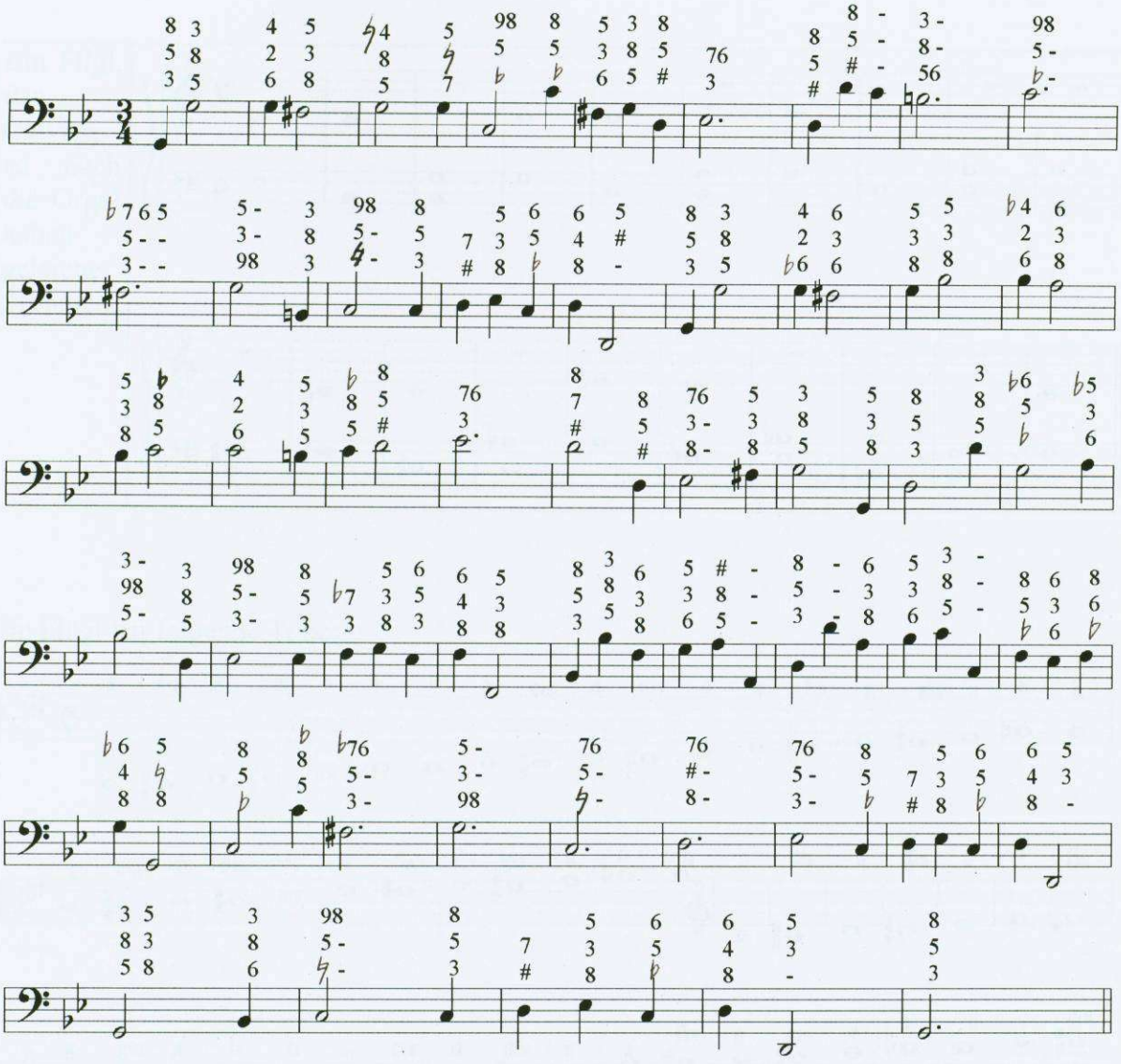
---

[112] welchem *TV*] welchen *Hs.*



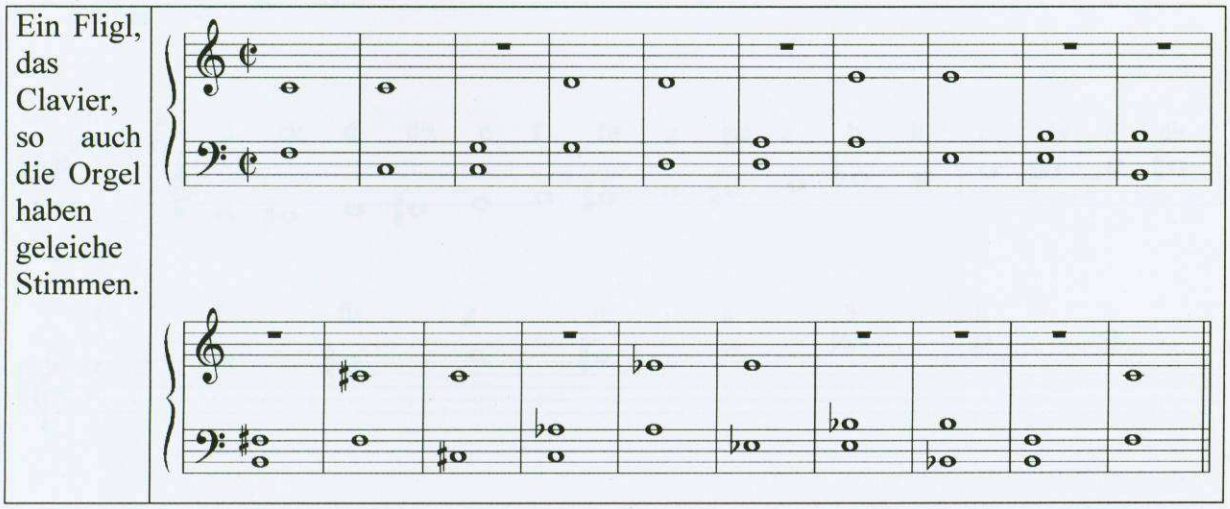
[113] diesem *TV*] diesen *Hs.*

Und also gespielt:
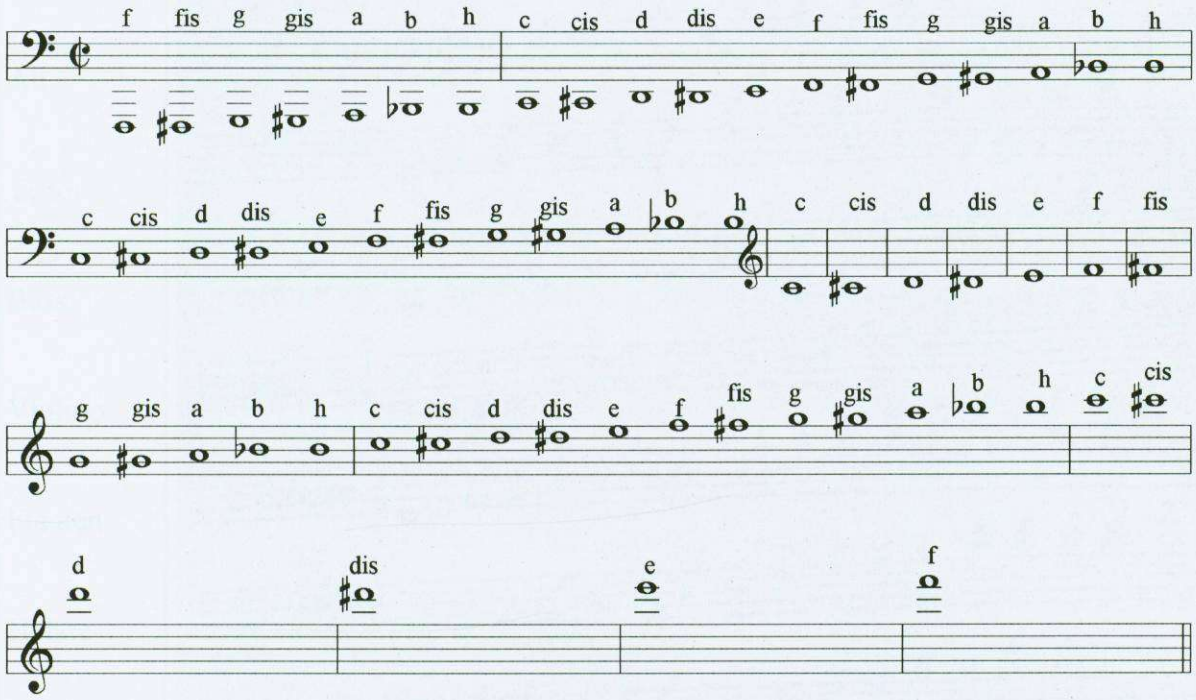


Fundamenta, Fligl, Clavier und Orgel,

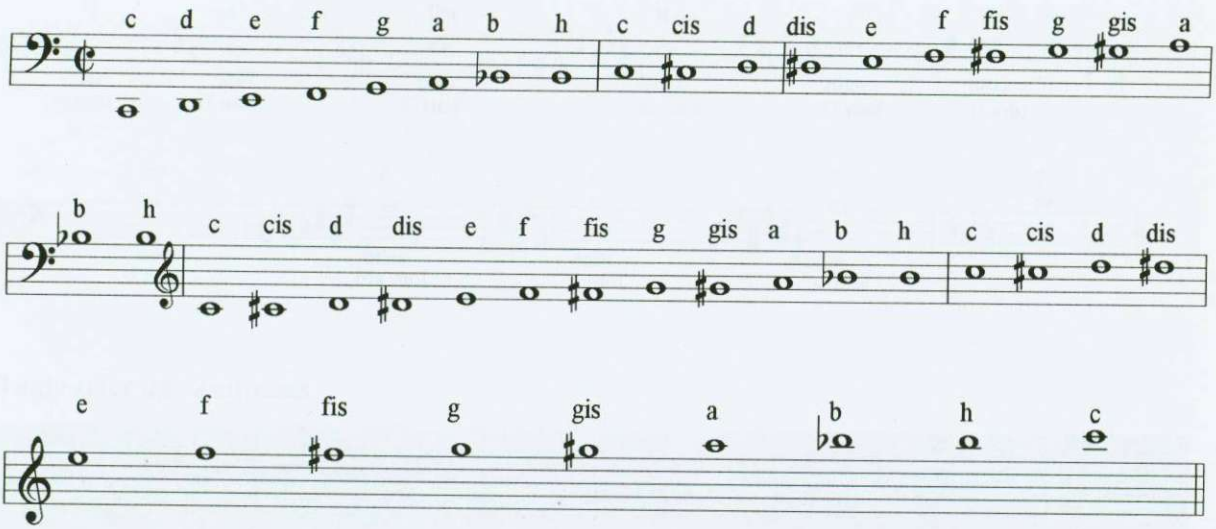
durch die Quint und Octav, perfect zu stimmen.



Ein Flügl hat folgende Töne:



Eine Orgel oder gemeines Clavier hat folgende Töne:



Discant - Schlüßl

Alt

Tenor

Bass

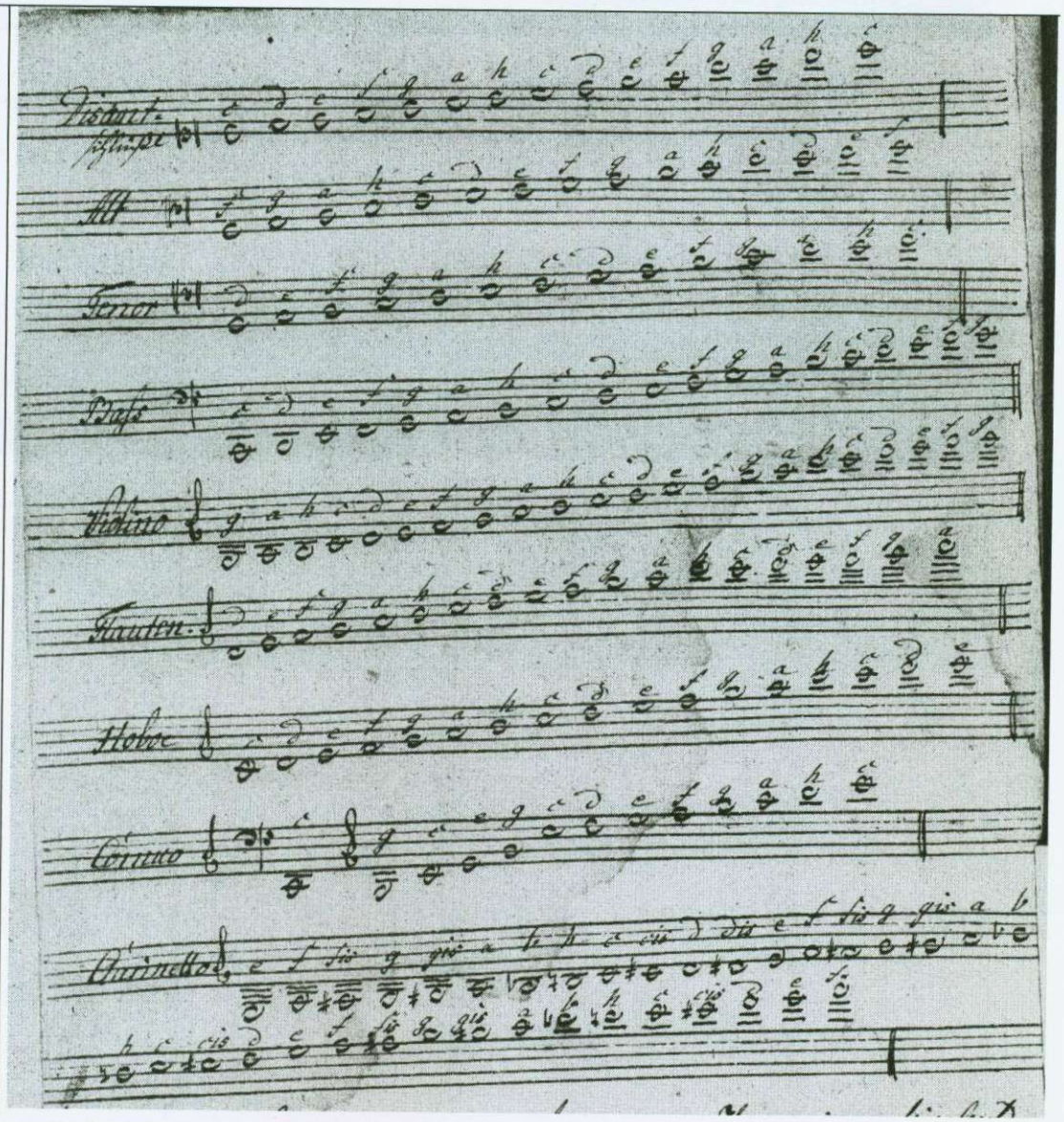
Violino

Flauten

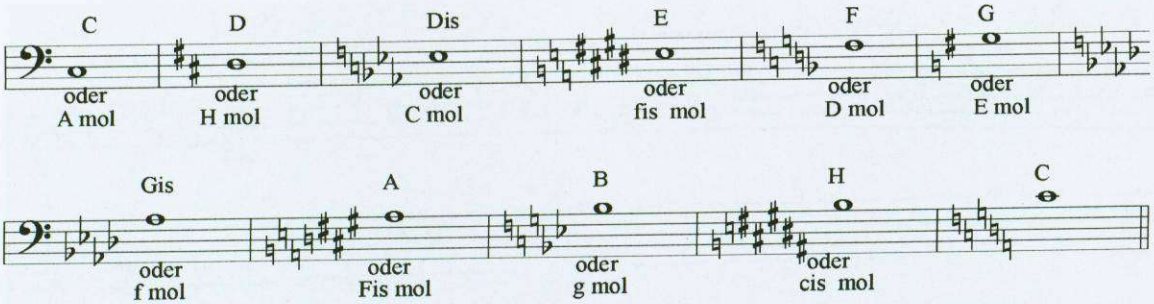
Hoboe

Cornuo
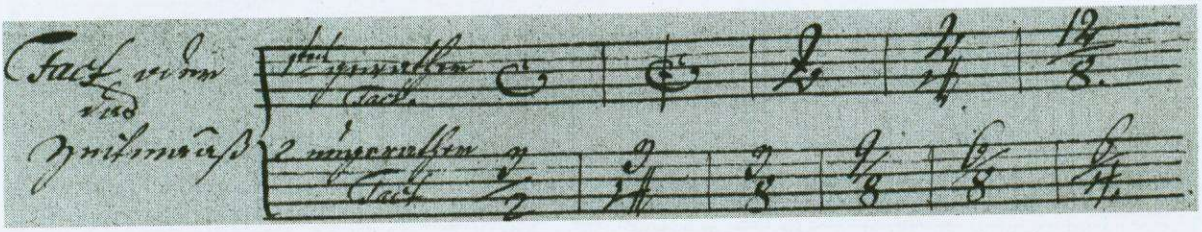
Clarinetto



Wie zu erkennen ist, in was für einen Thon ein mussicalisches Stück gehe.
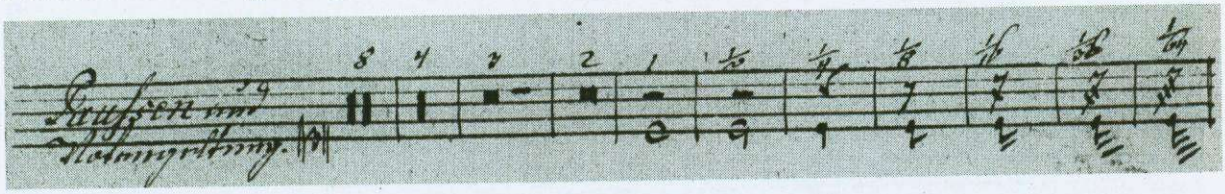


Takte oder das Zeitmaas



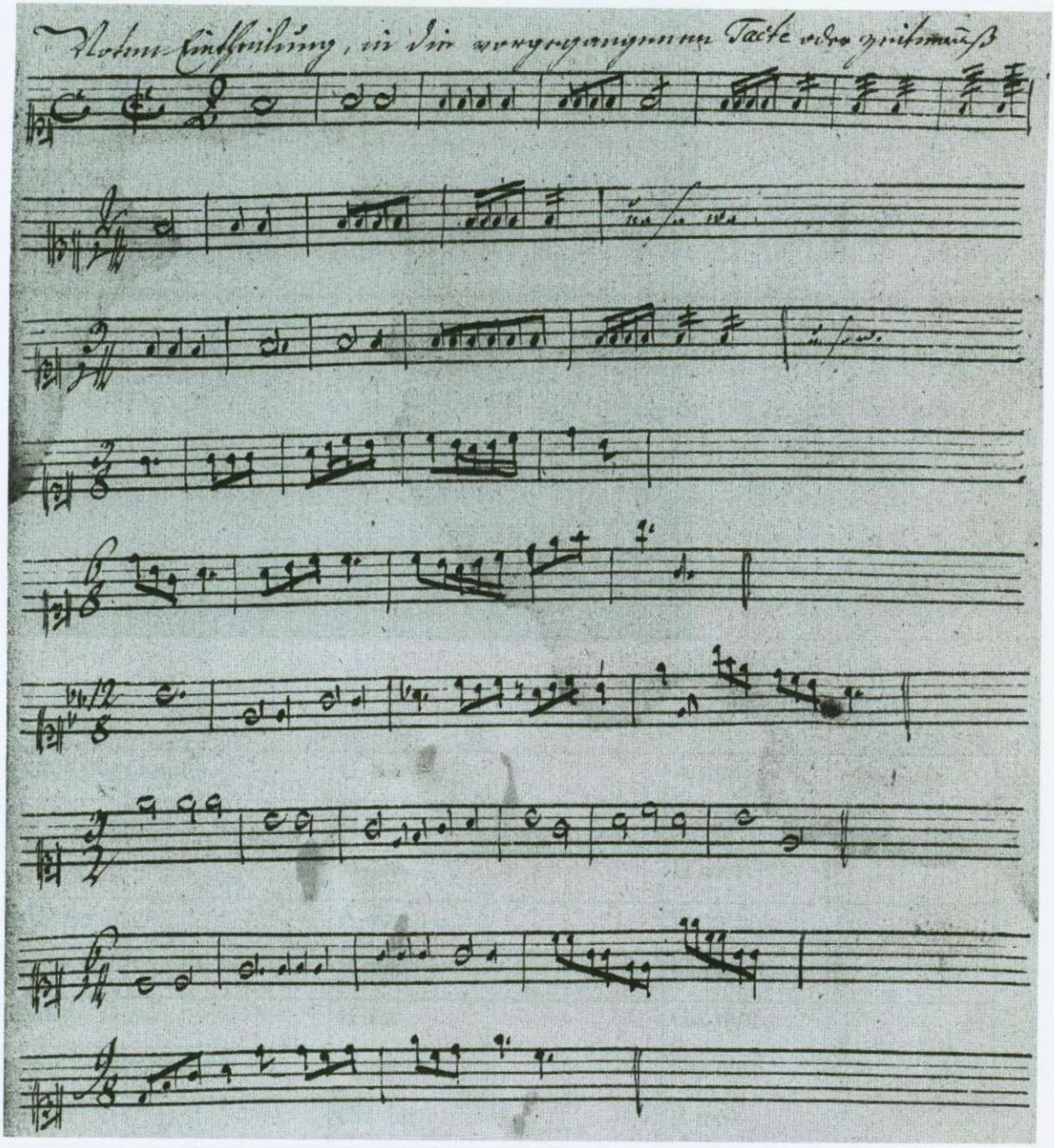
1tens gerather Tact.

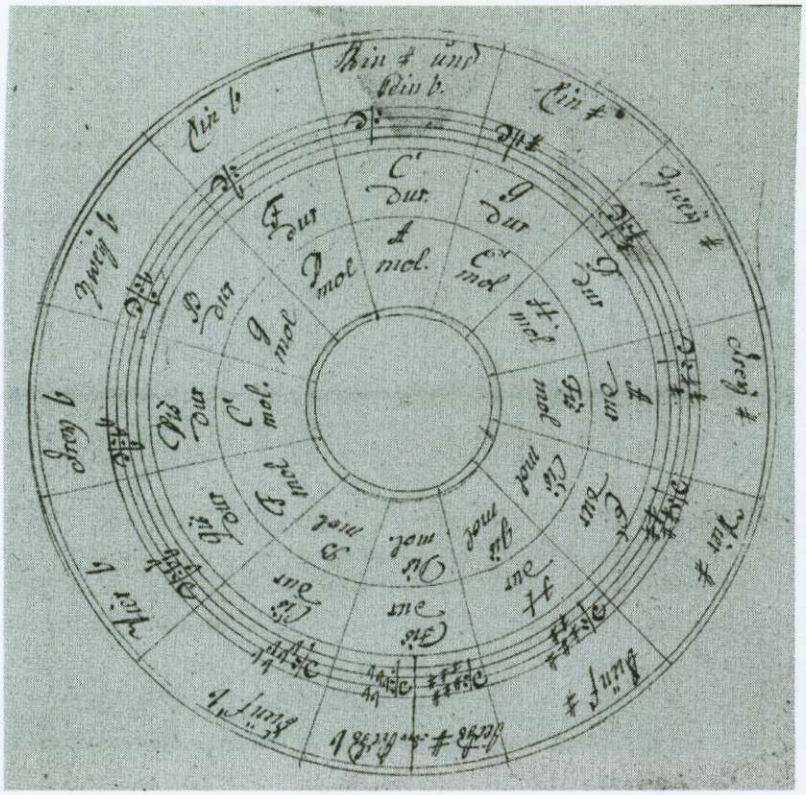
2 ungerather Tact

Paussen und Notengeltung

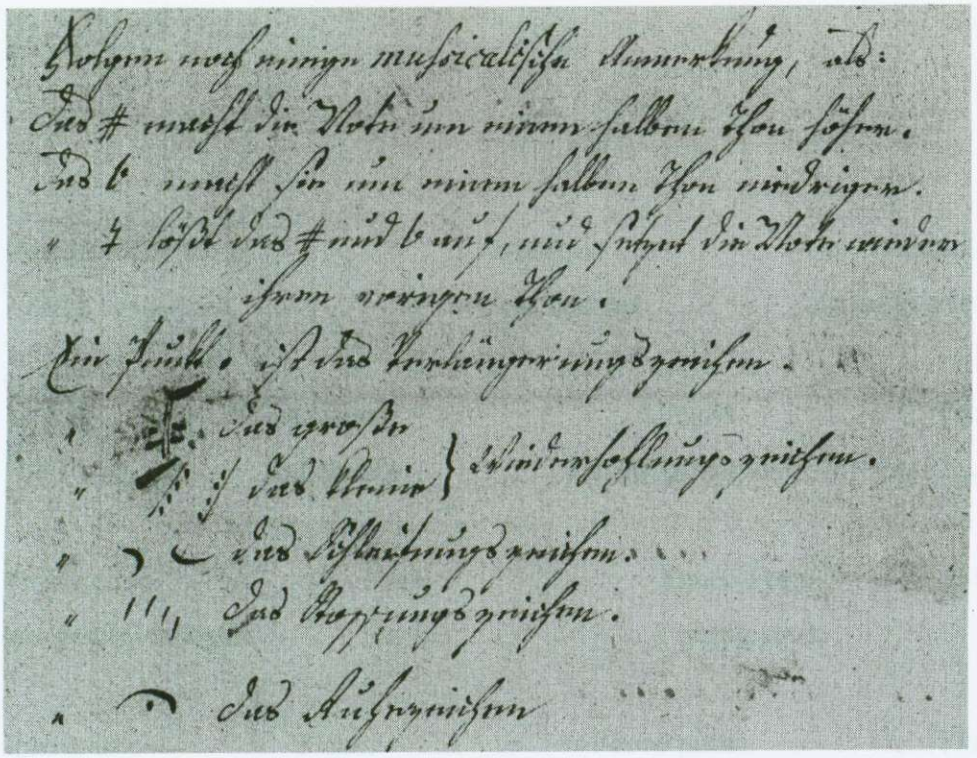


Noten Eintheilung, in die vorgegangenen Tacte oder Zeitmaaβ





Kein # oder kein b	C dur	A mol
Ein #	G dur	E mol
Zwey #	D dur	H mol
Drey #	A dur	Fis mol
Vier #	E dur	Cis mol
Fünf #	H dur	Gis mol
Sechs # oder Sechs b	Fis dur	Dis mol
Fünf b	Cis dur	B mol
Vier b	Gis dur	F mol
Drey b	Dis dur	C mol
Zwey b	B dur	G mol
Ein b	F dur	D mol



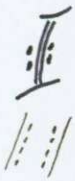
Folgen noch einige mussicalische Anmerkung, als:

Das # macht die Note um einen halben Thon höher.

Das b macht sie um einen halben Thon niedriger.

Das ♮ löβt das # und b auf, und setzet die Note wieder in ihren vorigen Thon.

Ein Punkt . ist das Verlängerungszeichen.


das groβe

das kleine

} Wiederholungszeichen.


das Schleifungszeichen.


das Stossungszeichen.


das Ruhezeichen

Tr, heiβt der Triller.

Adagio oder Tarte.	Tartissime	Andante.	
heiβt langsamm.	noch langsamer	etwas geschwinder.	
Dolce.	Grazioso	Allegro	Presto
Süβ	Angenehm	Lustig, geschwind	noch geschwinder
Prestissimo	Forte	Pocco Forte[114]	Crescendo
am geschwindesten	Stark.	wenig stark.	wachsend.
Fortissimo.	Piano.	Pocco piano.	Pianissime
am stärksten	schwach	wenig schwach	am schwächsten.
Stoccato	Solo.	Tutti.	Da Capo.	Verte.
stossend	allein	alle	wieder vom Anfang.	was folget.

Finis
heiβt Ende.

---

[114] forte *TV*] forde *Hs.*

8.2. Německá transkripce rukopisu AZG

ANLEITUNG
ZUM
GENERALBAβSPIELE

Einleitung

Generalbass nennt man eine Bass- oder Grundnote, mit welcher zugleich die jedesmahl zu Grunde liegende harmonie angegeben oder gespielt wird. Diese Harmonie[115] pflegt durch oberhalb der Grundnote angebrachte Ziffern, Signaturen genannt, angedeutet zu werden; nämlich: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, oft auch 10, 11 was aber soviel ist, als 3, 4. Die gewöhnliche Benennung derselben ist: prim, secund, terz, quart, quint, sext, septim, octav, non; decim, undecim. Diese Ziffern zeigen an, die wie vielte Stuffe, aufwärts von der angesetzten Grundnote, zu dieser gegriffen werden soll. Z. B. Man nehme den Grundton c an, so ist 1 die Note selbst, oder, was dasselbe ist, deren Octav; 2 ist d, 3 ist e, 4 ist f, 5 ist g, 6 ist a, 7 ist h, Octav ist C, 9 ist D, 10 ist D, 11 ist F etc; und auf diese Art rechnet und spielt man in alle Tonarten. Zu merken ist hiebei, daβ diese Intervalla ihre Benennung und ihren Charakter auch dann beibehalten, wenn sie auch um 1 oder 2 oder 3 Oktaven höher gegriffen werden.

Die Erhöhungs- Erniedrigungs- und Auflösungszeichen x, #, ♮, b werden auch bei den Ziffern angebracht. Stehen diese Zeichen allein so bedeuten sie die Terz und ihre Veränderungen. Statt des # pflegt man gewöhnlich einen Strich durch die Signatur zu machen. Z. B. 2, 4 oder 4, 5 oder 5, 6, 7, 9, dennoch ist aber auch das Beisetzen des # üblich; jedoch muß aber sowohl dieses # als auch das b, ♮ und x zur Vermeidung aller Miβverständnisse so nahe als möglich an die Signatur oder, wo möglich, noch besser, in dieselbe geschrieben werden. Z. B. b2 oder 2b, 4b, b4, 5b, 6b, b7, 5♮, 4♮. Die Ursache ist aus dem oben Gesagten einleuchtend. Da nämlich das selbstständig stehende Zeichen #, x, ♮, b die Terz bezeichnet; so könnte der Generalbaβspieler sehr leicht versucht werden, dieses zu einer Signatur beigesetzte Zeichen für eine Terz anzusehen, wodurch natürlich nur Miβtöne und Verirrungen in der harmonie entstehen werden.

Die Dauer der betreffenden Akkorde, wie lange nämlich die durch die Signaturen angedeuteten Begleitungsstimmen zuhalten werden sollen, kann oft nicht ganz genau ausgedrückt werden. Ist eine jede Grundnote mit Einer oder mehreren über einander geschriebenen Signaturen bezeichnet; so ist daraus deutlich zu ersehen, daβ die Harmonie der Begleitungsstimmen so lange anhält, als die Grundnote selbst. Steht z. B. über der ersten Grundnote eine Signatur und ist dieselbe durch einen Querstrich

---

[115] Harmonie *TV*] harmonie *Hs.*
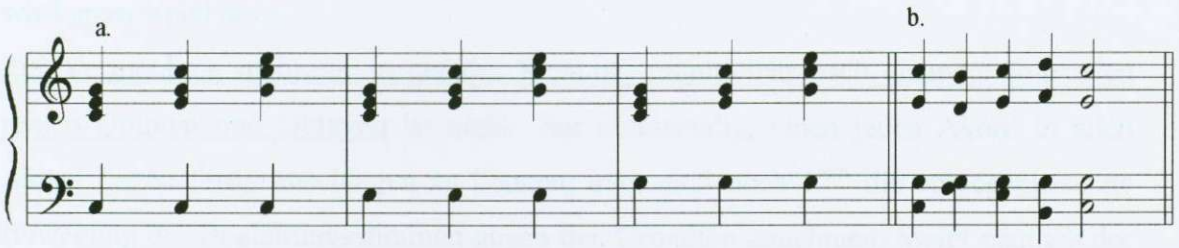
verlängert, unter welchem eine oder mehrere Noten der Grundstimme durchlaufen; so ist ebenfals ganz deutlich angegeben, daβ der durch die erste Signatur gegebene Akkord bis zum Ausgange des Querstriches gehalten werden soll. Nicht so bestimmt ist die Bezeichnung, wenn oberhalb Einer Grundnote 2 oder noch mehrere Signaturen neben einander stehen. Ist der Takt geradeviertlig als 2 Viertel 4 Viertel und stehen oberhalb Einer Grundnote zwei Signaturen neben einander: so erhält eine jede die Hälfte[116] derselben; stehen 3 Signaturen so pflegt die erste die Hälfte und die anderen 2 die zweite Hälfte in Anspruch zu nehmen; stehen 4 so pflegen sie gleichmäβig vertheilt zu werden. Ist der Takt 3 Viertl 6 Viertel oder Achtel, und stehen oberhalb Einer Grundnote 2 Signaturen neben einander, so erhält jede die Hälfte; stehen 3 Signaturen so bekommen sie ebenfals gleichen Antheil; stehen 4 so pflegt die erste und die dritte 2/3 die zweite und 4 aber bloβ 2/3 zu bekommen; sind 6 so pflegt die Vertheilung wieder gleichmäβig zu geschehen. Da die Punktation bei den Signaturen nicht gebräuchlich ist, so ist es auch unmöglich die Dauer eines jeden Akkordes ganz genau anzugeben, und der Generalbaβspieler sei daher vorsichtig, um durch unzeitiges Vergreifen nicht den Gang der übrigen Stimmen und somit die Harmonie des Stückes zu stören.

Die Höhe, in welcher die Akkorde gegriffen werden sollen, wird durch die Signaturen gar nicht angegeben; es bleibt der Einsicht und dem Ermessen des Spielers, nicht aber seiner Willkühr freygestellt. Da nämlich der Generalbaβspieler die Harmonie des Stückes begleiten soll; so muβ er dafür sorgen, daβ seine Stimmen, eben als begleitend, die Hauptstimme wenigstens nicht übersteigen, weil die widrigenfalls auf diese hauptstimme störend einwirken würden. Er spiele also nicht in der obersten Oktave, wenn die Hauptstimme traurige, tiefe Töne greift.

Die Lage der Begleitungsstimmen pflegt durch die Signaturen ebenfals nicht angegeben zu werden, sehr wenige, ungewöhnliche Fälle etwa ausgenommen. Da die gesammte Musik aus 4 Stimmen besteht, so pflegt der Generalbaβspieler gewöhnlich zu der geschriebenen Grundnote noch 3 Begleitungsstimmen zu greifen. Seine Sache ist es, zu veranstalten, welche von diesen Stimmen er zur obersten, mittleren oder unteren machen, oder welche er in das Discant, welche in den Alt, welche in den Tenor
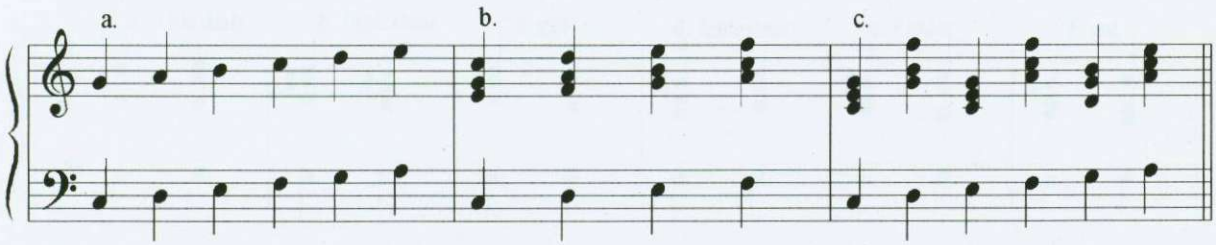
[116] Hälfte *TV*] hälfte *Hs.*

versetzen will. Da eine jede von diesen 3 Stimmen in die Oberstimme versetzt werden kann und auch versetzt wird; so entstehen daraus drei Lagen z. B.



An dem Beispiele *a* sind die 3 Lagen der Töne ersichtlich; das Beispiel bei *b* ist aber zeigt uns, wie der Generalbaßspieler auch eine der Begleitungsstimmen in die linke Hand versetzen kann, welche Art bei einer langsamen Bewegung des Basses eine sehr gute Wirkung hervorbringt, und daher sehr empfohlen zu werden verdient.
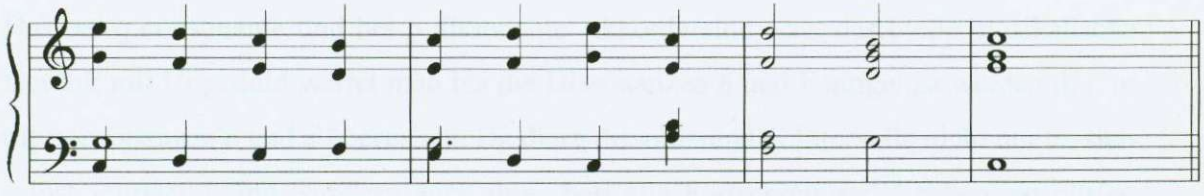
Es ist für einen jeden Generalbaßspieler unumgänglich nöthig, einen jeden Akkord in einer jeden Tonart in allen jenen 3 Lagen greifen zu können, weil man beim Spielen des Generalbasses von allen diesen Lagen Gebrauch machen muß. Dann nur die zweckmäßige Anwendung dieser drei Lagen setzt uns in den Stand die zwei dem Generalbaßspieler aufs strengste untersagten fehler zu vermeiden. Diese zwei fehler sind: alle unnatürlichen Sprünge und die unmittelbare gleichlaufende folge zweyer reinen Quinten und Octaven. Auch ohne diese Erinnerung wird jedes musikalische Ohr erkennen, daß nachfolgendes Spiel als fehlerhaft, ja eckelhaft vermieden werden muß.
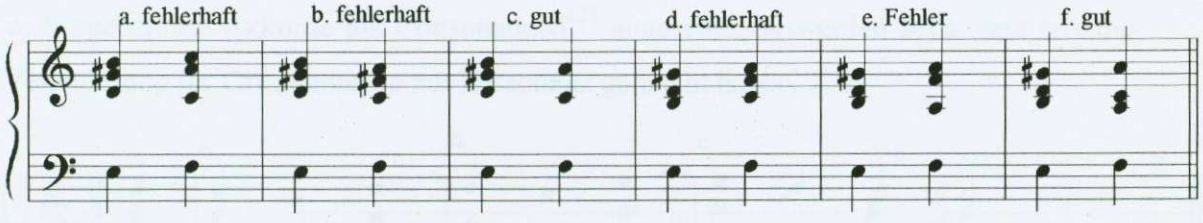


Die Vermeidung mehrerer reiner Quinten wie bei *a*, mehrerer Octaven wie bei *b*, und aller das Gefühl beleidigender Sprünge wie bei C, muß also einem jeden Spieler zur strengsten Pflicht gemacht werden. Um nun die letztgenannten Sprünge vermeiden zu können, muss man einen jeden Akkord in allen seinen Lagen mit Fertigkeit anschlagen können; kann man dieses, dann wird unser Spiel fließend seyn, gebunden, wir werden, während die übrigen Begleitungsstimmen verschiedenartige Verzierungen, Sprünge, Variationen anzubringen sich bestreben werden – ruhig, wundervoll, unbekümmert um das bunte Treiben des bewegten Chores, festen Trittes fortschreiten, in wenigen gut gewählten Akkorden den Inhalt von mehreren Seiten angeben, und auf diese Art Herren des ganzen Chors werden. Fleißig sehe man darauf, ob nicht eine oder mehrere der im

ersteren Akkorde angeschlagenen Begleitungstöne auch im zweiten Akkorde liegen bleiben könne. Kann dieses geschehen, um so fließender natürlicher und angenehmer wird unser Spiel seyn.-

Zur Vermeidung mehrerer in gerader Richtung unmittelbar nach einander folgenden reinen Quinten und Oktaven ist nicht nur nothwendig, einen jeden Akord in allen seinen Lagen fertig anschlagen zu können; man muß noch 1[tens] die entgegengesetzte Bewegung der Begleitungsstimmen gegen den Grundton annehmen. Steigt nämlich der Baß in die Höhe, so gehe die rechte Hand herunter; geht der Baß herunter, so steige die rechte Hand in die Höhe.



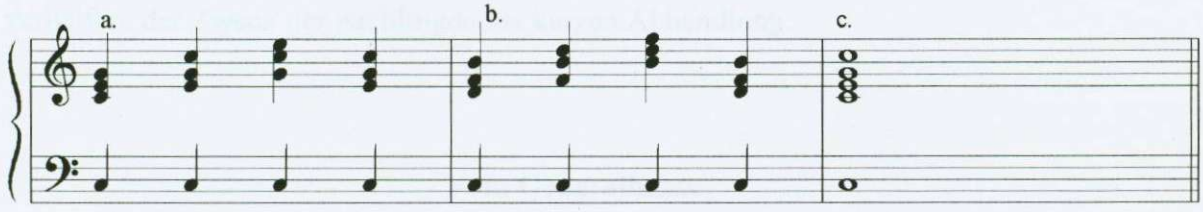
doch auch dieses ist, theils oft nicht möglich, theils unzureichend; man muß also 2[tens] ein oder das andere Intervalle[117] verdoppeln. Diese Verdoppelung geschieht auf eine zweifache Art; nämlich entweder wird das Intervall wirklich verdoppelt, zwei Terzen, zwei Quinten etc. wirklich gegriffen und angeschlagen, oder die zwei zu verdoppelnden Intervalle schmelzen in eine einzige Taste, einen einzigen Ton zusammen z.B.
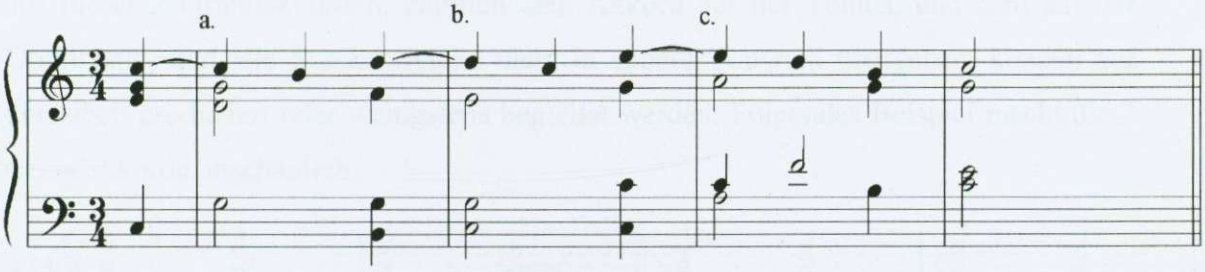


Welche Intervalla nicht verdoppelt werden dürfen, wird weiter unten gezeigt werden. Im vorliegenden Beispiele ist die Spielart fehlerhaft, wegen der unmittelbareren Folge zweiter Quinten, bei *b* ist der Sprung von Gis auf F verbothen, bei *C* ist die Terz nämlich a verdoppelt in eins verschmolzen. Bei d) sind 2 Quinten nacheinander; bei e) ein Sprung; bei f) das a als Terz wirklich verdoppelt. Man wird vielleicht nicht einwenden, daß in dem letzten Beispiele doch bei der ersten Note sowohl als der zweiten die Quint h und C vorkomt; die Quint ist wirklich da, aber sie geht nicht in gerader Richtung mit dem Basse; während nämlich der Baß steigt, so komt die Quint von oben herab; was das Gehör nicht beleidigt, daher auch nicht verbothen ist. _

[117] Intervalle *TV*] Intervallne *Hs.*

Die zu der Grundnote zu greifenden Akkorde haben, wie das natürliche musikalische Gefühl sehr andeutet, eine verschiedenartige Wirkung; einige klingen wohl, angenehm, lieblich, befriedigend; man nannt sie Consonanzen[118]; andere hingegen klingen unangenehm, widrig, erregen Mißbehagen, Unruhe, und befriedigen das Gefühl nicht eher, bis sie in eine consonanz übergehen d. i. aufgelöst werden. Z. B.



Das bei a consonante und bei b dissonante Akkorde sind, sagt das bloße musikalische Gefühl; mit Ungeduld wartet man bis die Dissonanzen h und F aufgelöst werden d. i. in die consonanzen c und e übergehen. Da diese dissonierenden Intervalle nicht nur an sich selbst schreiend sind, sondern auch ihre bestimte Fortschreitung[119] haben; so dürfen selbe, um nicht doppelte Akkorden greifen zu müssen, niemahls verdoppelt werden.
Im vorliegenden Falle dürfte das h bei b nicht verdoppelt werden; denn da das eine eben vorhandene h in das C übergehen oder aufgelöst werden muß; so müßte das zweite h ebenfals in c aufgelöst werden, und man hätte die fehlerhafte Fortschreitung[120] zweier Oktaven. _ Alle Dissonanzen müssen aber nicht nur ihre gehörige Auflösung haben; sondern einige derselben müssen auch vorbereitet werden d. i. sie müssen in dem vorhergehenden Akkorde als Consonanzen[121] angeschlagen werden seyn, und erst die Veränderung ihr Grundnote sie zur Dissonanz gemacht haben. Z. B.



Das c bei a war im ersten Akkorde consonanz, erst die Veränderung der Baßnote machte aus derselben Note eine Dissonanz; folglich war diese Dissonanz vorbereitet; bei b und C ist derselbe fall. Die secund, non, septim, sind die am meißten dissonirenden Akkorde; terz, quint, octav sind dagegen vollkommen consonirend.
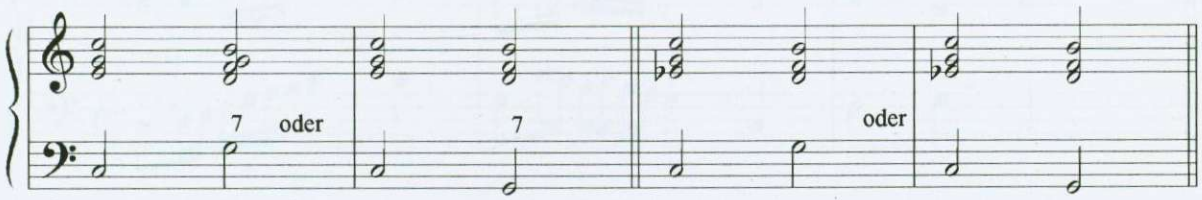
---

[118] Consonanzen *TV*] consonanzen *Hs.*
[119] Fortschreitung *TV*] fortschreitung *Hs.*
[120] Fortschreitung *TV*] fortschreitung *Hs.*
[121] Consonanzen *TV*] consonanzen *Hs.*

Da es in der Musik 4 Stimmen gibt, nämlich Cant, Alt, Tenor und Bass, so wird auch der Generalbass gewöhnlich 4 stimmig gespielt. Doch pflegen aber oft bloß 2 Ziffern, oft nur 1, oft auch gar keine Ziffer oberhalb der Grundnote geschrieben zu werden. Aus dieser kurzen Bezeichnung dennoch die erforderlichen Akkorde vollständig und richtig aufzufinden, ist die Sache des Generalbaβpielers, und hinzu derselben einigermaßen zu verhelfen, der Zweck der nachfolgenden kurzen Abhandlung.

Vom Generalbasse

Alle in der Musik vorkommenden, wie immer georteten, und noch so verwickelt scheinenden Akkorde beruhen auf 2 Grund- oder Stammakkorden, nämlich dem Dreiklang und dem Septimenakkord, oder wie die Musici sagen, auf dem Akkorde über der Tonica, und der Dominante. Die Tonica ist der jedesmalhlige Grundton; die Dominante ist die Quint davon. So lange ein musikalisches Stück bloß aus einem und demselbe Tone gespielt wird, in andere Tonarten nicht abweicht; so lange wird einer von diesen Grundakkorden angeschlagen. Die zwei Pauken in der Kirche sind immer so gestimmt, daβ die eine den jedesmahligen Grundton anschlägt, die andere die Dominante oder was dasselbe ist, die tiefere Oktave dieser Dominante; und so lange ein Stück in derselben Tonart verbleibt, kann zu jedem Akkord eine dieser Pauken angeschlagen werden. Die jetzt so gewöhnlichen Mundharmoniken bestehen ebenfals aus dieser 2 Grundakkorden, nämlich dem Akkord auf der Tonica, und dem auf der Dominante, und alle Stücke welche nicht in andere Tonarten übergehen, können auf derselben produziert oder wenigstens begleitet werden. Folgendes Beispiel macht die 2 Grundakkorde anschaulich.
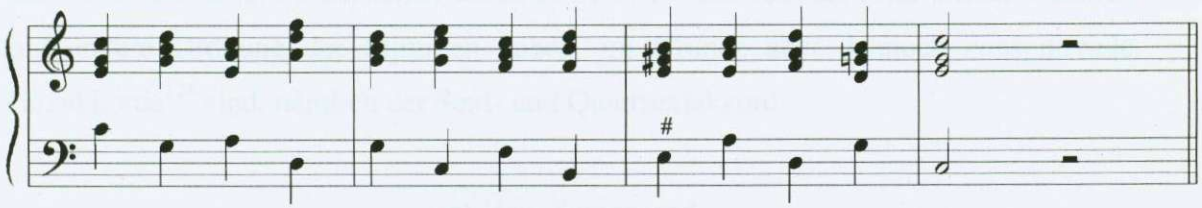


Die erste Baßnote ist die Tonica, der Grundton, in welchem das Stück gespielt wird; die zweite ist die Dominante, die Quint von der Tonica, welche auch um Eine Oktav niedriger gegriffen werden kann. Auf der ersten ruht der Dreyklang, auf der zweiten der Septimenakkord.
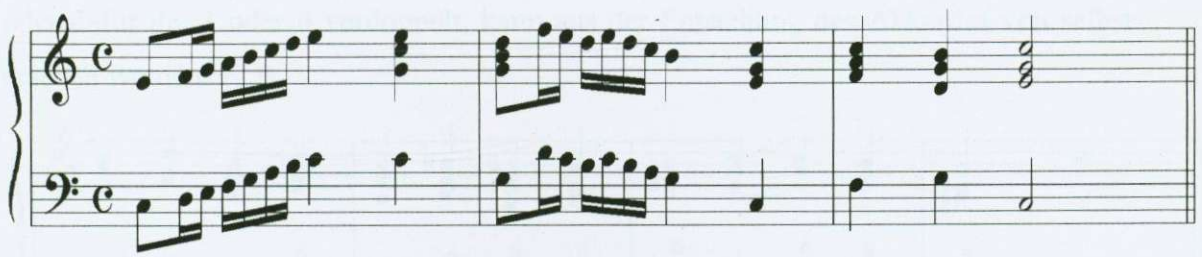
Dieß sind die 2 Grund- oder Stammakkorde; alle übrigen in der Musik vorkommenden Akkorde entstehen theils durch die Versetzung, theils durch die Verzögerung dieser 2 Grundakkorde, wovon weiter ausführlicher gehandelt werden wird.

I. Von dem Dreiklang und dessen Versetzungen

Auf der Tonica oder dem Grundton liegt der harmonische Dreiklang. Er besteht aus der Tonica, d i. dem Grundton, der Terz, groß oder klein, der reinen Quint, wozu als die 4te Stimme entweder die Oktav gegriffen wird, oder steht derselben die Terz oder Quint verdoppelt. Obwohl die Lage der Begleitungstöne oftmahls willkührlich ist, so pflegt man doch in der Mitte des Stückes die Oktav nicht in die oberste Stimme zu versetzen, während man zu Anfange und am Ende des Stückes die oberste Stimme derselben einzuräumen suchen soll. Man pflegt diesen Akkord mit 3. 5 u[122]. 8 zu bezeichnen; am gewöhnlichsten läßt man die Bezifferung ganz weg, bloß durch das Zeichen x, # - b zeigt man die Beschaffenheit ihr Terz an. Steht also eine Note ohne alle Bezifferung da, so greift man dazu Terz, Quint, Oktav, oder verdoppelt die Terz oder Quint. Z. B.



Folgen[123] bei geschwinder Bewegung des Basses mehrere Terzen oder Oktaven nach einander; so spielt man bloß diese Terzen oder Oktaven, und läßt alle sonstigen Begleitungsstimmen aus. Z.B.
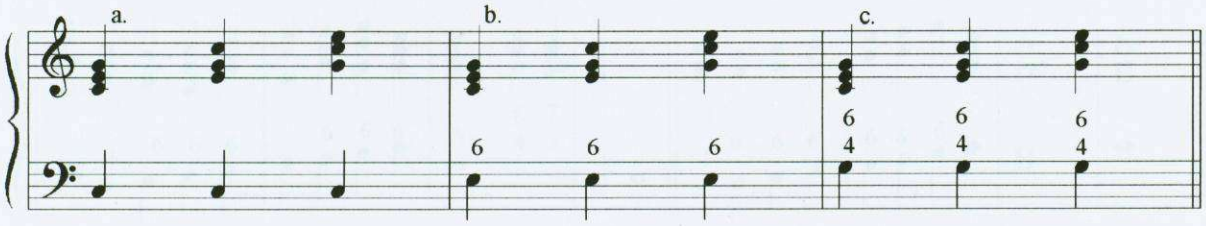


Versetzung des Dreiklangs

Würde der Dreiklang immer auf die oben angezeigte Art ausgedrückt und gespielt werden; so würde die Musik sehr einförmig, ermüdend und eckelhaft werden. Die

[122] Das heißt: und
[123] Folgen *TV*] folgen *Hs.*
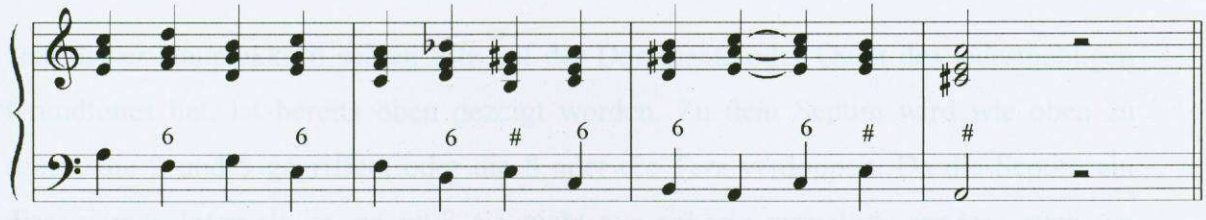
Komponisten pflegen daher diesen Akkord zu versetzten d. i. sie setzen nämlich eine der früheren Begleitungsstimmen in den Baß, und machen dafür die frühere Baßnote zur Begleitungsstimme. Statt also die Terz vom Grundton C nämlich das e zur Begleitungsstimme zu haben, setzt der Komponist dieses e in den Baß, und das C dafür in die rechte Hand; und so macht er es auch mit der Quint nämlich g. Das nachfolgende Beispiel wird das deutlich machen.



Im vorliegenden Beispiele sowohl unter a, b als auch C sind dieselben Töne und Akkord vorhanden; mit dem einzigen Unterschied, daß der Komponist bei b die unter a gewesene Terz zur Grundnote, und dafür die frühere Grundnote zur Begleitungsstimme, und bei c dasselbe mit der unter a gewesene Quint gemacht. Da nun natürlich durch diese Versetzung der Grundnote das Verhältniß der Begleitungsstimmen zu derselben sich verändert hatte: So entstehen durch selbe zwei Akkorde, die zwar andere Nahmen und andere Ordnung der Stimmen haben, im Grunde aber dennoch consonirende Terzakkorde[124] sind, nämlich der Sext- und Quartsextakkord.

a) Vom Sextaccord
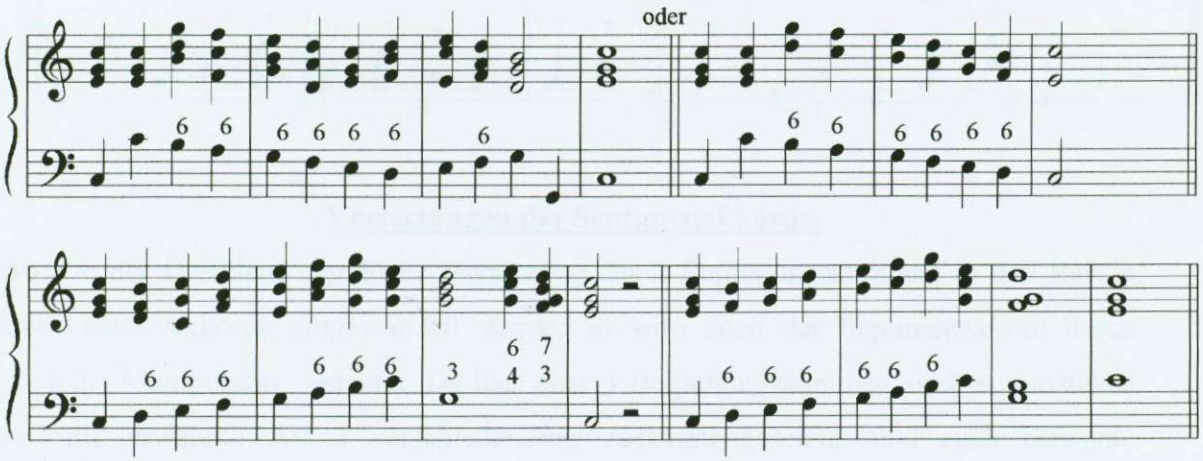
Dieser Akkord ist wie aus der Entstehung desselben ersichtlich, eigentlich der Dreiklang, wobei aber der Baß die Terz für sich nimmt und den eigentlichen Grundton den Begleitungsstimmen überläßt. Daß diese 6 zu sich noch die 3 regiert, und Oktav; oder dafür die 3 oder 6 verdoppelt, kann aus der Entstehung des Akkordes von selbst ersehen werden. Z. B.



Folgen[125] mehrere Sexten auf- oder absteigend nach einander, so muß man zu denselben abwechselnd die Oktav greifen, darauf wieder die Sext verdoppeln, weil sonst der
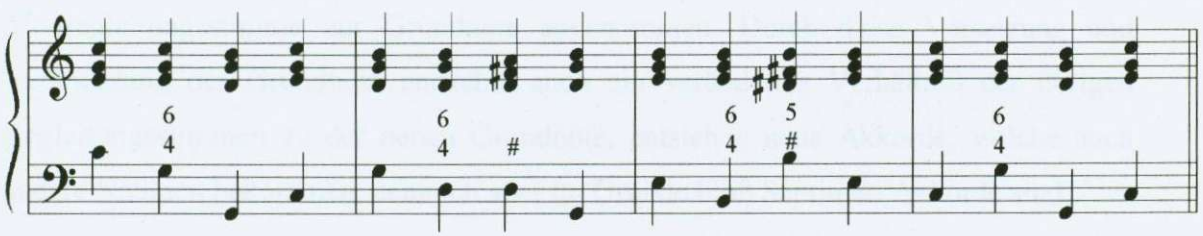
[124] Terzakkorde *TV*] TerzAkkorde *Hs.*
[125] Folgen *TV*] folgen *Hs.*

verbothenen Folge[126] mehrerer Oktaven nicht ausweichen könnte. Auch ist es üblich solche Stellen bloß dreistimmig zu spielen, und zu der 6 bloß die 3 zu greifen.



b) Vom Quartsext – Akkord
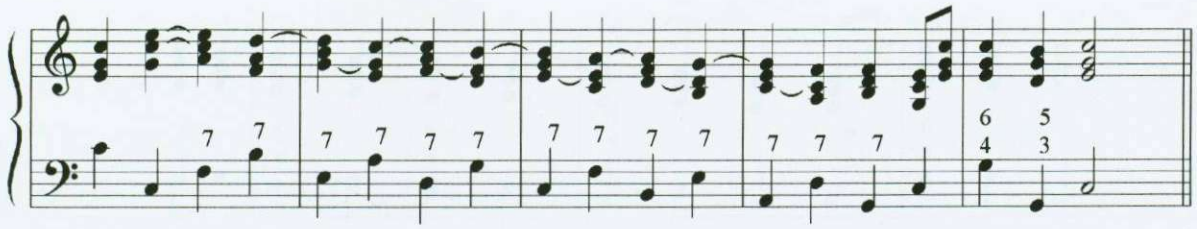
Versetzt der Komponist die früher in der rechten Hand gelegene Quint des Dreiklangs in den Baß, und die Baßstimme in die rechte Hand; so entsteht der $\frac{6}{4}$ Akkord wie oben unter C zu sehen ist. Dieser Akkord ist ebenfals consonirend, jedoch weniger befriedigend als die zwei früheren. Als 4te Stimme greift man zu diesem Akkorde die Oktav, oder verdoppelt die Quart oder Sext; wie aus der Entstehung dieses Akkordes ohnehin ersichtlich ist. Z.B.



II. Von dem Septimenakord und dessen Versetzungen
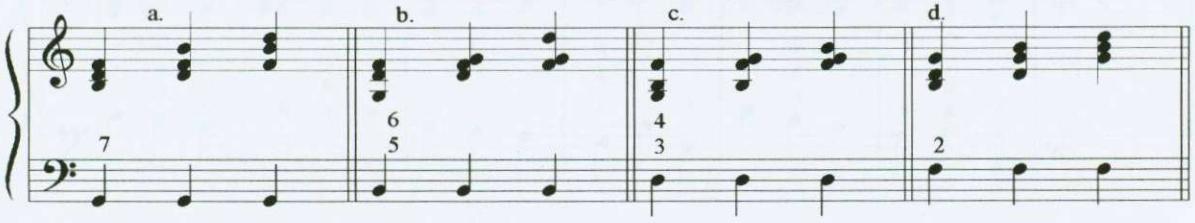
Daß dieser Hauptakkord seinen Sitz auf der Dominante oder Quint des jedesmahligen Grundtones hat, ist bereits oben gezeigt worden. Zu dem Septim wird wie oben zu sehen, die 3 und 5 gegriffen, oder die 8 oder die Terz verdoppelt. Da die Septim ein dissonirenes Intervall ist, so muß sie nicht nur anhörig aufgelöst, sondern auch wo möglich vorbereitet werden. Folgen mehrere Septimen nach einander, so muß man selbe vorbereiten, und wechselweise die Quint und darauf die Oktav dazu greifen. Z.B.

[126] Folge *TV*] folge *Hs.*



Versetzungen des Septimenakkords.
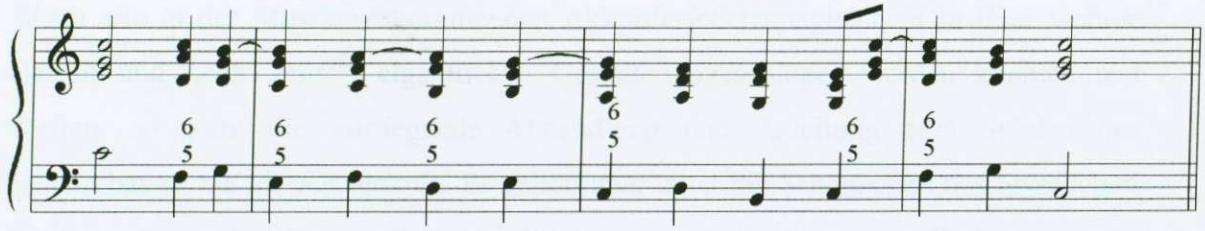
So wie der Dreiklang durch die Versetzung der 2 Begleitungsstimmen in den Baß in zwei neue Akkorde umgewandelt wurde: so wird auch der Septimenakkord durch dieselbe Manipulation versetzt. Da hier aber 3 Begleitungsstimmen sind: so entstehen auf die erwähnte Art 3 verschiedenartig zusammengesetzte, und auch benannte Akkorde, welche aber dennoch im Grunde nichts anders sind als Septimenakkorde. Z.B.



Bei *a* ist der Septimenakkord in seiner ursprünglichen einfachen Gestalt in der dreifachen Lage; bei *b* ist das h welches früher begleitende Stimme war, zur Baßstimme gemacht; bei *C* ist die 2te Begleitungsstimme in den Baß versetzt; und bei *d* endlich die 3te Begleitungsstimme zur Grundnote angenommen. Durch diese Versetzung und Veränderung der Grundnote entstehet auch ein verändertes Verhältniß der übrigen Begleitungsstimmen zu der neuen Grundnote, entstehen neue Akkorde, welche auch andere Nahmen bekommen, dennoch aber im Grunde bloß Septimen-Akkorde sind.
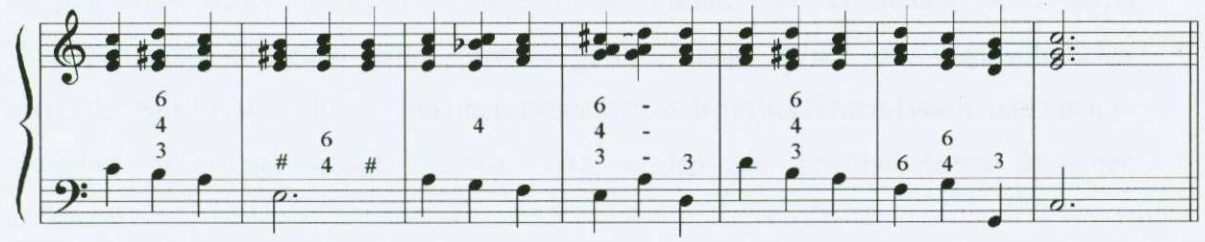
a) Vom Quintsextaccorde. $^{6}_{5} = ^{5}_{6}$

Dieser neue Akkord entsteht aus der 1ten Versetzung des Septimenakkords, wo die frühere Terz der Grundnote selbst zur Grundnote angenommen wurde. Daß hiezu die Terz gegriffen werden muß, ist aus der Entstehung des Akkords ersichtlich. Spielt man vielstimmig so kann man die Terz oder Sext verdoppeln; nie darf man aber die Oktav dazu greifen; denn da der Baß seine bestimmte Auflösung hat, nämlich einen halben Ton höher vorrückt: so müßte auch die Oktav desselben um einen halben Ton höher vorrücken; was, wie schon erwähnt wurde, verbothen ist.
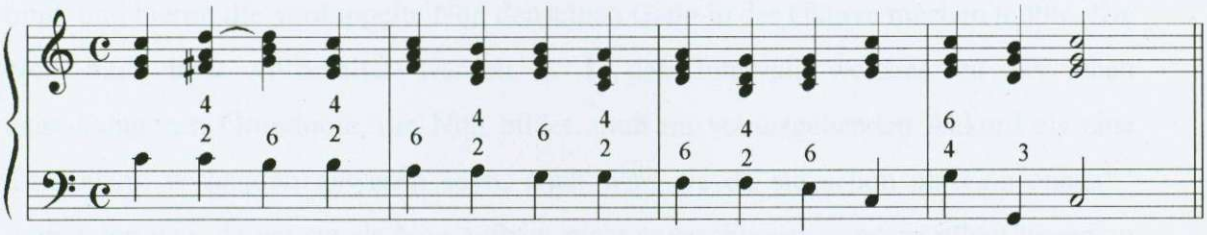


b) Terzquartaccord. $^{4}_{3}$

Ebenfals eine Art Septimenakkord, wobei die auf der zweiten Stuffe gestandene Begleitungsnote, oben bei *C*, zur Grundnote angenommen wurde. Daß die 6 dazu gegriffen werden muß, zeigt die oben angegebene Entstehung dieses Akkords deutlich an.



c) Secunden=Akkord. $2\ ^{o}_{=}{}^{4}_{2}\ ^{o}_{=}{}^{2}_{4}$

Diese dritte Modifikation des Septimenakkords entsteht durch die dritte Versetzung des Grundtones wie oben bei *d* bei den Septimen und ihren Versetzungen zu sehen ist. Zu diesem Akkord der gewöhnlich durch 2 oder $^{4}_{2}$ bezeichnet wird, muß wie ohnehin die Entstehung desselben zeigt, noch die 6 gegriffen werden. Spielt man vielstimmig so kann man die 6 und 2 verdoppeln; die Oktav aber und Quart darf nicht verdoppelt werden. Denn die Grundnote geht bei diesem Akkorde immer um einen Ton herunter, die Quart hat wieder ihre nothwendige Auflösung um einen Ton hinauf. Sollte man also einen oder den anderen Ton verdoppeln, so müβte auch die verdoppelte Oktav dieselbe Fortschreitung haben, was beim Generalbaβspiele nicht erlaubt ist.



Wenn alle in der Musik vorkommenden Akkorde jederzeit gleich in in ihrer wahren Gestalt und noch ihrer[127] eigentlichen Gestalte angeschlagen werden könnten und dürften: so wäre die vorliegende Abhandlung und Anleitung zum Spielen des Generalbasses hiemit geschlossen. Es gehört aber unter die Schönheiten des feyerlichen Kirchenstils, und daher auch unter die besonders wichtigen Verpflichtungen des Generalbaßspielers; die vorbenannten Akkorde nicht also gleich in ihrer wahren Gestalt anzuschlagen, sondern diese Akkorde zu verzögern d.i. einen oder mehrere Töne, welche im vorigen Akkorde vorhanden waren, noch eine Weile über der zweiten Grundnote liegen zu lassen, bevor sie in den zur zweiten Grundnote gehörigen Akkord übergehen oder aufgelöst werden. Durch diese Verzögerungen erhält das Orgelspiel und die gesammte Musik eine gewisse Biegsamkeit, Anmuth und Verbindung. Durch derlei Verzögerungen entstehen eine überaus große Menge neuer oft ungewöhnlicher Akkorde, welche aber alle auf die oben benannten sich zurückführen lassen, und auch in dieselben aufgelöst werden müssen. Wir werden die gewöhnlichsten derselben anführen.

III. Von den Akkorden, welche durch Verzögerungen entstehen.

A. Verzögerungen des Dreiklangs
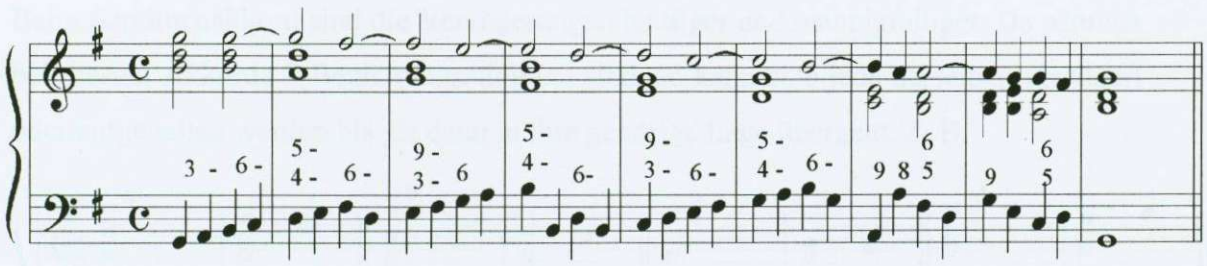
a) Nonaccord

Der Non-Akkord ist der eigentliche Dreiklang, über der Tonica oder der Grundnote, wobei aber die im vorigen[128] Akkorde angeschlagene consonirende, im gegenwärtigen Akkorde aber durch die Bewegung des Basses zur Non gewordene Note noch eine Zeit lang liegen bleibt, bevor sie in die gehörige Oktav aufgelöst wird. Da dieser Akkord im Grunde der Dreiklang ist, so wird dazu 3 und 5 angeschlagen. Die Non als eine Dissonans kann und darf nicht verdoppelt werden, da sie in die Akkorde zurückgehen muß, und hiemit die verdoppelte Non denselben Gang in der Oktave machen müßte. Die Non muß imer vorbereitet werden d. i. das Intervall welches zu der eben angeschlagenen Grundnote, die Non bildet, muß im vorausgehenden Akkord als eine Consonanz vorhanden gewesen seyn, auch wird sie da sie schon als Consonanz[129] vorhanden war, da wo sie als Non auftritt, nicht angeschlagen; sondern pflegt liegen zu
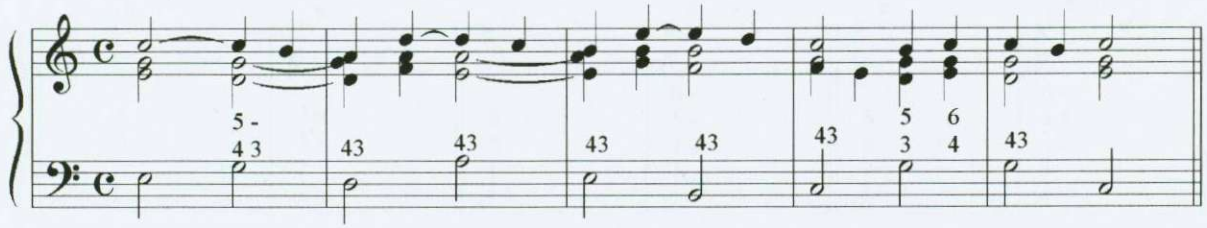
---

[127] ihrer *TV*] ihrem *Hs.*
[128] vorigen *TV*] vorige *Hs.*
[129] Conzonanz *TV*] conzonanz *Hs.*

bleiben. Um die Vorbereitung der Non jedesmahl schicklich anzubringen, muß im vorhergehenden Akkorde schon vorgearbeitet werden. Z.B
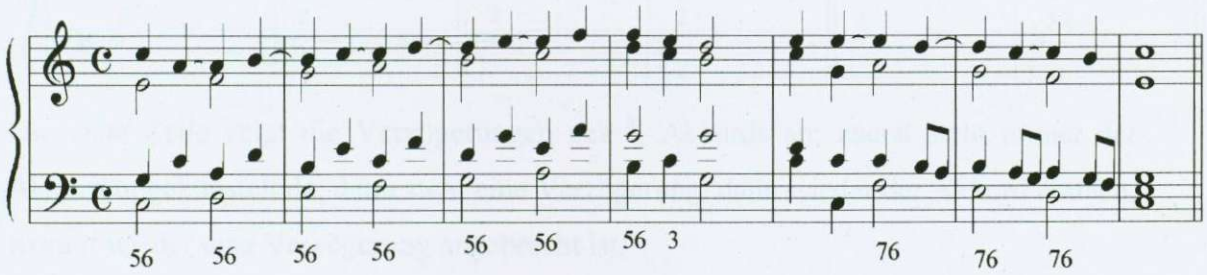


b) Quartquintaccord. $^{5}_{4}{}_{3}$, oder 43.

Statt der Dreiklang auf einmahl anzuschlagen, bleibt eine Zeit lang die Quart liegen bis sie in die gehörige Terz übergeht oder aufgelöst wird. Diese dissonirende Quart muß vorbereitet, und da sie bei ihrer Auflösung ihren vorgeschriebenen Gang hat, nicht verdoppelt werden. Daß 5 und 8 dazu gegriffen werden müssen, kann schon als bekannt voraus gesetzt werden. Z. B.



c) Quint- sext und Septim- sext[130] **. $^{5}_{6}$ - $^{7}_{6}$**
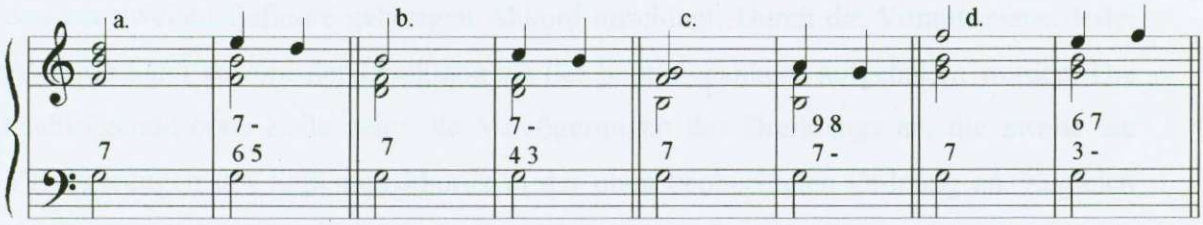
Ist nichts anders als der Sextakkord, einestheils durch die vorangegangene 5, anderntheils durch die vorangegangene 7 aufgehalten. Auch ohne ausdrückliche Erinnerung wird jedermann wissen, daß dazu 3 und 8 gegriffen werden soll; gewöhnlich aber nimmt man bloß die Terz. Die 2te Stimme im Baß kann auch ganz wegbleiben.



[130] Septim-sext *TV*] septim-sext *Hs.*
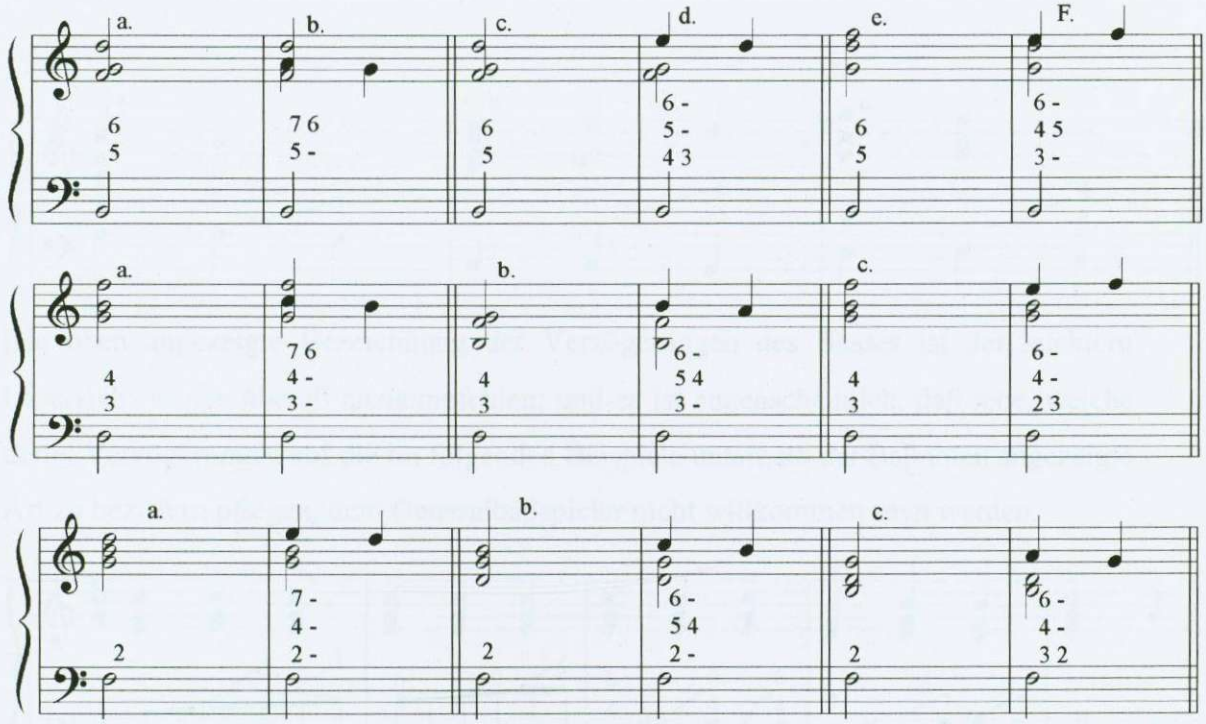
B. Verzögerungen des Septimenakkords

Beim Septimenakkord sind die Verzögerungen häufiger und mannigfaltiger. Da nämlich bei diesem Akkorde 3 Begleitungsstimmen sind, so kann eine jede derselben verzögert oder aufgehalten werden bis sie dann in ihre gehörige Lage übergeht. Z. B.



Bei *a* ist der Septimenakkord in seiner wahren Gestalt; bei *b* ist die 5 desselben eine Zeit lang durch die 6; bei *C* die 3 durch die 4; bei *d* die 7 durch die 6 aufgehalten.

Auf gleiche Weise tretten bei den 3 Abarten des Septimenakkords nämlich dem Quintsext-Terzquart-und Secundenakkord derlei Verzögerungen ein. Z. B.
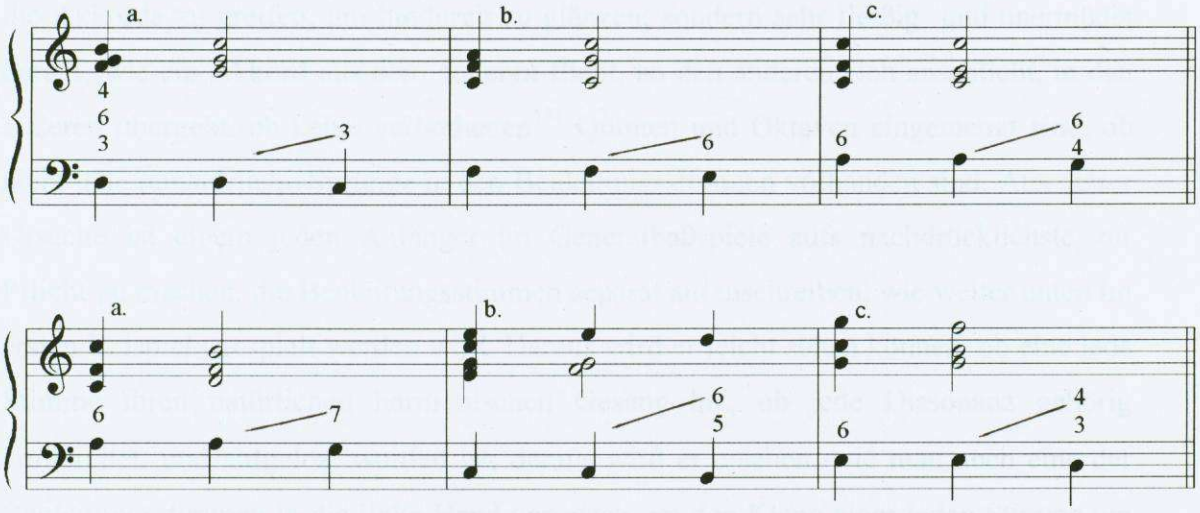


Die erste Zeile zeigt die Verzögerungen des $^{5}_{6}$ Akkords an; zuerst steht immer der Akkord ungekünstelt da, dann steht eine Verzögerung, dann wieder der Akkord einfach, worauf wieder eine Verzögerung angebracht ist.

Auf der 2ten Zeile sind die Verzögerungen des $^{4}_{3}$ Accordes angesetzt, und zwar in der nämlichen Ordnung.
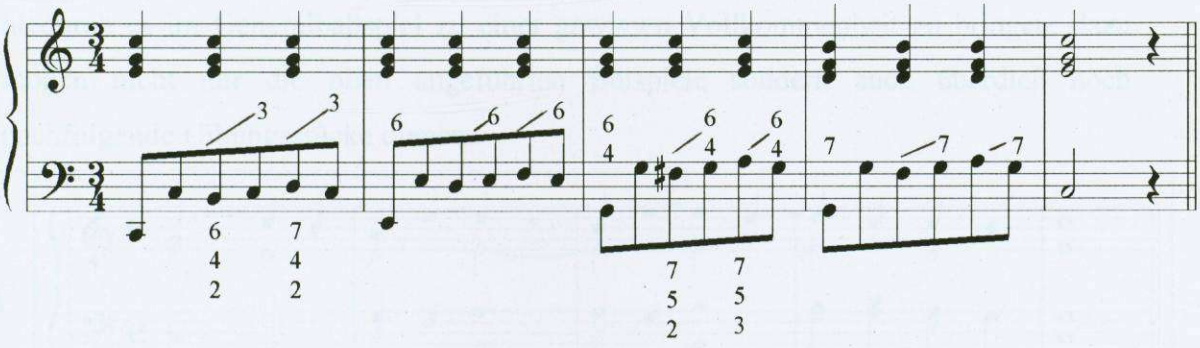
Auf der 3[ten] folgen endlich die Verzögerungen des 2 Accordes in derselben Ordnung verzeichnet.

C. Verzögerungen des Basses

Nicht nur in den begleitenden Stimmen, sondern auch in der Baβstimme werden oft Verzögerungen angebracht; wenn man nämlich schon bei der ersten Note des Basses den zur zweiten Baβnote gehörigen Akkord anschlagt. Durch die Vorausnahme derlei Akkorde kann sowohl der Dreiklang als der Septimenakkord aufgehalten werden. Die nachfolgende erste Zeile zeigt die Verzögerungen des Dreiklangs an, die zweite die Verzögerungen des Septimenakkords in der oben beobachteten Ordnung an. Zugleich ist da ersichtlich wie derlei Akkorde bezeichnet zu werden pflegen.



Die oben angezeigte Bezeichnung der Verzögerungen des Basses ist der leichtern Uibersicht wegen überall anzuempfehlen; und es ist augenscheinlich, daβ jene, welche derlei Verzögerungen auf die im folgenden Beispiele unterhalb der Baβnoten angezeigte Art zu beziffern pflegen, dem Generalbaβspieler nicht willkommen seyn werden.
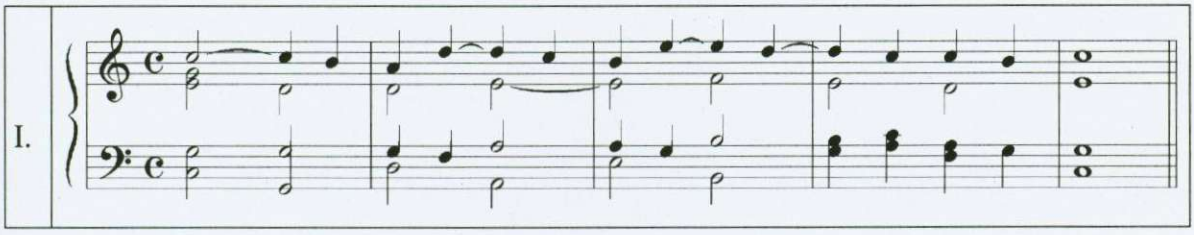


Die Zahl und Art der Verzögerungen ist hiemit nicht erschöpft; es pflegen noch sehr viel andere vorzukommen. Dieselben zur Gänge anzuführen ist beinahe unmöglich; es ist aber auch nicht nothwendig, nicht zwar deβwegen, daβ sie selten vorkommen, sonder

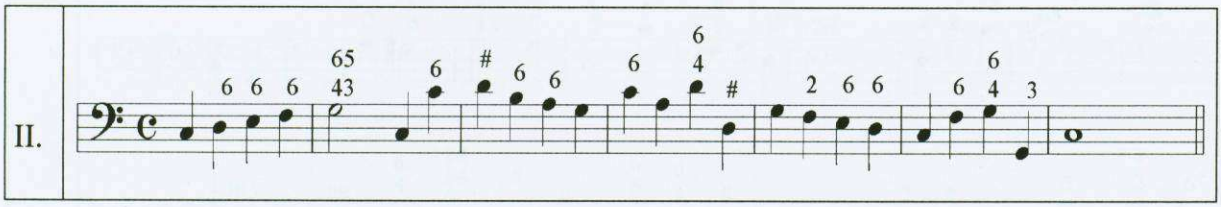
deßwegen, daß sie da, wo sie statt finden, eben als eine ungewöhnliche Erscheinung, vollkommen beziffert werden müssen, wobei der Generalbaßspieler bloß nöthig hat, die Ziffern gut zu übersehen und anzuschlagen.
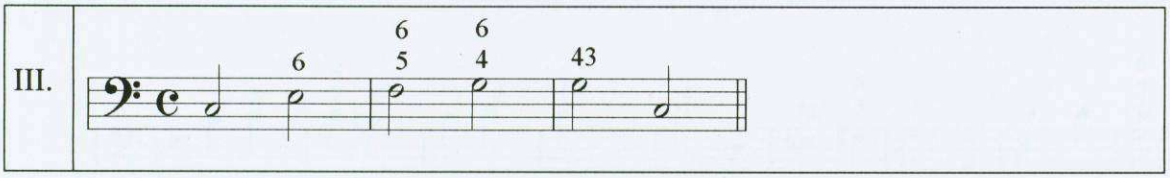
Hiemit können wir unsere Abhandlung schließen in der sicheren Überzeugung, daß auch derjenige, der bisher keinen begriff vom Generalbaß gehabt hat, nach reiflichem Durchlesen und öfterem Durchdenken des vorliegenden Aufsatzes eine ziemlich hinreichende Kenntniß des Generalbasses sich verschafft haben wird. Um aber auch nicht nur die Regeln zu wissen, sondern sie auch anwenden zu können, dazu gehört natürlich häufige und ruhige Uibung. Man sei nicht darauf bedacht, bald und geschwind die Akkorde zu greifen, um hindurch zu glänzen; sondern sehr fleißig und unermüdet darauf, wie ein Akkord aus dem anderen fließt, an den anderen sich anschließt, in den anderen übergeht, ob keine verbothenen[131] Quinten und Oktaven eingemengt sind, ob nicht jähe unnatürliche Sprünge in den Begleitungsstimmen vorhanden sind. Aus dieser Ursache ist einem jeden Anfänger im Generalbaßspiele aufs nachdrücklichste zur Pflicht zu machen, die Begleitungsstimmen separat aufzuschreiben, wie weiter unten im ersten Beispiele gespielt werden wird. Daraus wird er leicht sehen können, ob eine jede Stimme ihren natürlichen harmonischen Gesang hat, ob jede Dissonanz gehörig vorbereitet, und aufgelöst worden ist; daraus wird er ersehen, wie man auch eine der Begleitungsstimmen in die linke Hand versetzen um den Klang einer jeden Stimme um so leichter unterscheiden zu können.

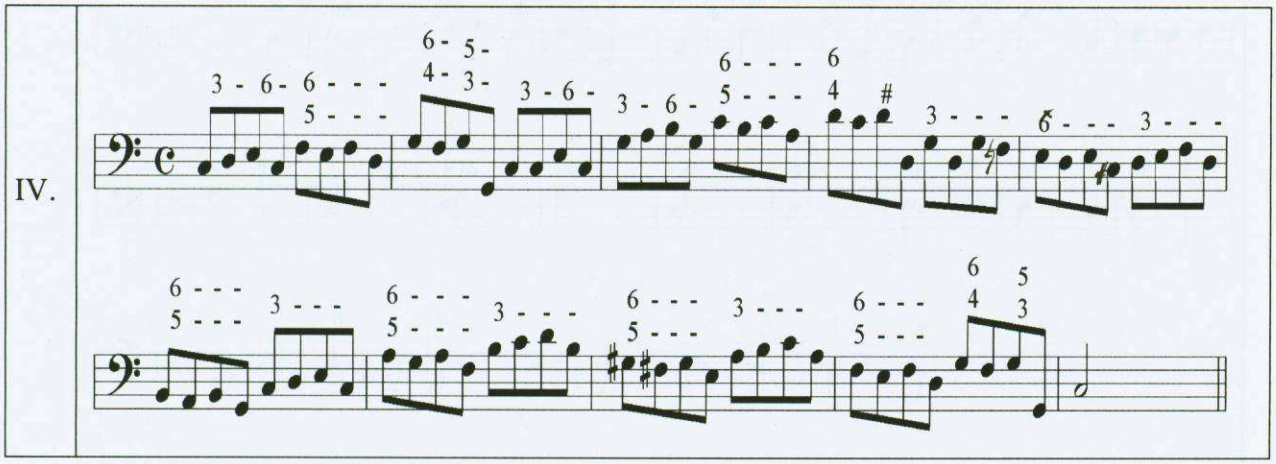
Hat man es auf diese Art in einer Tonart zur Fertigkeit[132] gebracht, so übersetzte man dieselben Musikstücke in alle übrigen Tonarten nach einander um es hindurch in einer jeder Tonart zur Fertigkeit[133] zu bringen. Um diese beiden Zwecke zu erreichen und hiedurch es im Generalbaßspiel zu einer gewissen Vollkommenheit zu bringen: dazu mögen nicht nur die oben angeführten Beispiele sondern auch überdieß noch nachfolgende Uibungsstücke dienen.

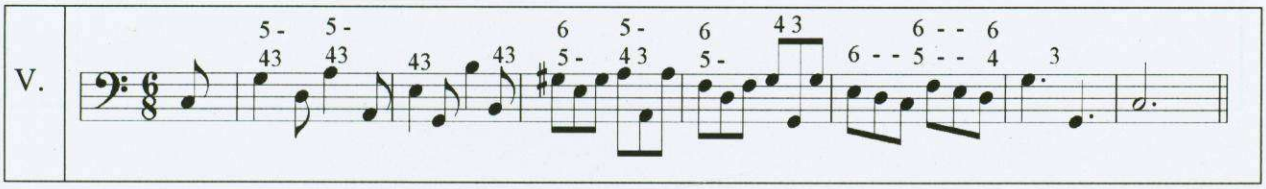


[131] verbothenen *TV*] verbothene *Hs.*
[132] Fertigkeit *TV*] fertigkeit *Hs.*
[133] Fertigkeit *TV*] fertigkeit *Hs.*
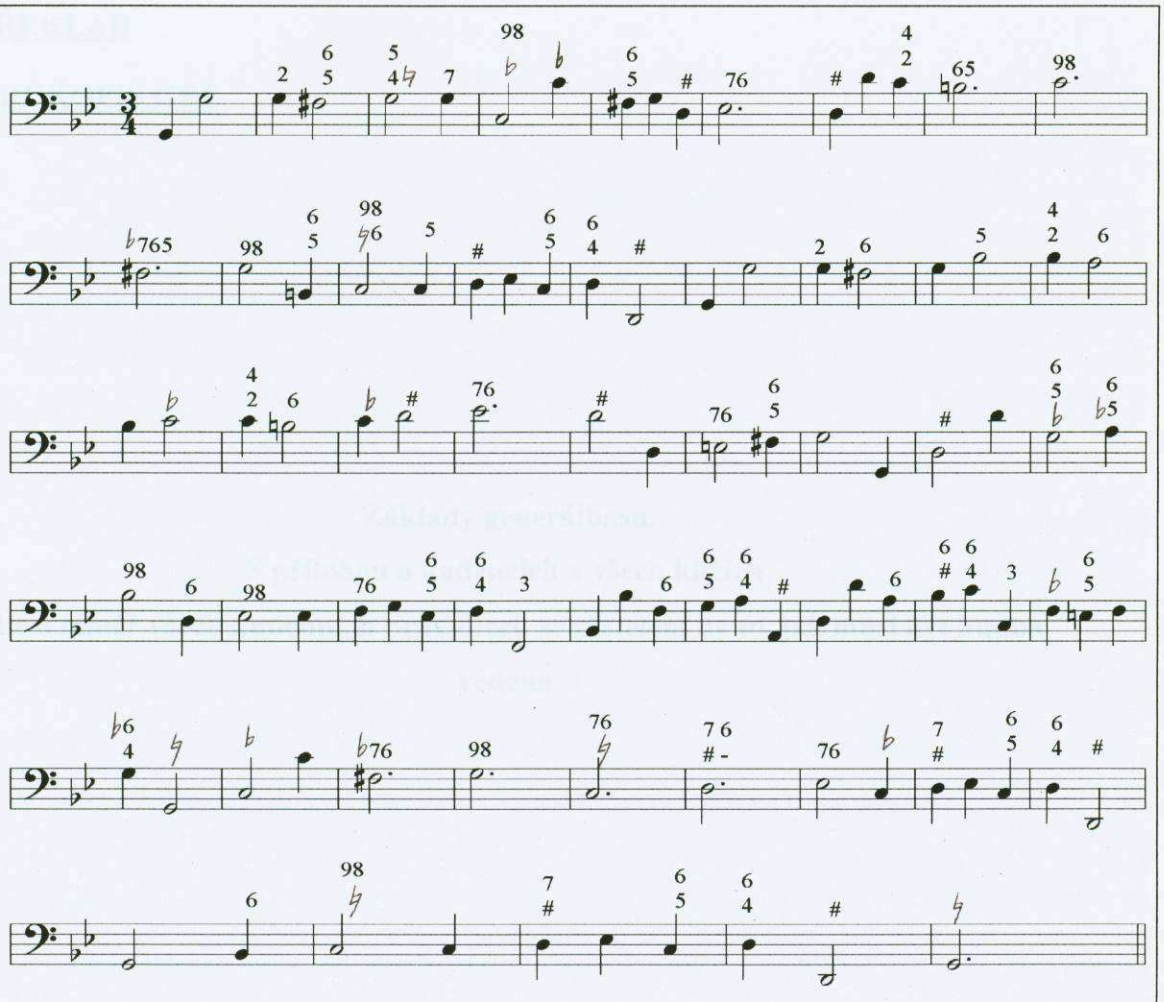

II.


III.


IV.


V.

VI.



9. PŘEKLAD

9.1. RUKOPIS GBF

Základy generálbasu.

S přílohou o kadencích a všech klíčích;

také o téměř všech hudebních pravidlech se zřetelem na to, jak musí být hudba vedena.

Úvod do generálbasu

Generálbas jako takový je věda přejatá z nauky o kompozici, která umožňuje, abychom uměli podle jistých pravidel z jediného předloženého basového hlasu vyvodit celou harmonii, a to takovým způsobem, že bude souhlasit s vokální nebo instrumentální hudbou, která je k němu skládána.

Především je nezbytné, aby žák, který se chce naučit generálbasu, znal nejen všechny samotné notové klíče, jako klavírní, varhanní, sopránový, altový, tenorový, basový, jenž je s varhanním totožný, houslový a podobně, ale aby také uměl správně odříkat noty; také by měl dobře rozumět všem ostatním hudebním pravidlům, o kterých bude v příloze na konci této knihy zvlášť pojednáváno.

Než ale půjdeme k samotné klaviatuře, měli bychom zde ještě uvést několik důležitých termínů, abychom žáka již předem poučili, a obtíže, které by mohl mít, tedy předem odstranili, jako:
Interval je takový prostor, který se nachází mezi dvěma různými zvuky nebo tóny.
Accord (Akord) označuje poměr nebo shodu.
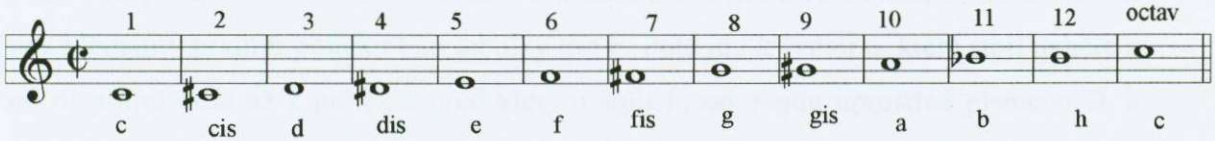
Consonantia (Konsonance)	je	libozvučná
Dissonantia (Disonance)	je	tvrdá nebo nelibozvučná
Perfektní	je	dokonalý
Imperfektní	je	nedokonalý
Dur	je	tvrdý a ostrý
Moll	je	měkký
Major	je	velký
Minor	je	malý
Naturales	je	vše, co je opravdu přirozené
Accedentalis	je	vše, co je uměle vytvořené, odvozené

Signatury jsou číslice, které stojí nad generálbasovými notami a jsou to: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, ty jsou ale nazývány podle běžné hudební terminologie, a sice 1 znamená unisono, 2 sekundu, 3 tercii, 4 kvartu, 5 kvintu, 6 sextu, 7 septimu, 8 oktávu, 9 nónu, 10 decimu, 11 undecimu, 12 duodecimu.

První kapitola

O intervalech

Jak známo, je klaviatura rozdělena na 4 části, které jsou nazývány oktávami, a které začínají u spodního C a končí na horním c; přičemž nejspodnější oktáva zleva je nazývána velkou oktávou. Následující oktáva je nečárkovaná[134], na ni navazující je jednočárkovaná oktáva a konečně další navazující dvoučárkovaná oktáva a poslední vysoké c, které se jmenuje tříčárkované c. Každá z těchto oktáv se skládá z dvanácti tónů neboli sonant, o čemž bude ještě pojednáváno.



Poznámka. Musíme si zapamatovat, že horní c není připočítáváno k ostatním tónům, protože to už opět tvoří první tón následující oktávy.

Hudební interval je tedy takový prostor[135], který se nachází mezi dvěma různými tóny, čímž tak můžeme rozpoznat jeho velikost. Například: Pokud si tedy vezmu jeden z těchto 12 tónů, například tón F a postupuji prstem na hned sousedící Fis, pak je tento krok malá sekunda, tedy sekunda Minor neboli půltón a to se jmenuje interval. Jdu-li z tónu F na přilehlé G a vynechám-li mezi tím ležící tón Fis, jmenuje se tento interval velká sekunda tedy, sekunda Major nebo celý tón. Pokud jdu z F na Gis, je to malá tercie. Z tónu F na tón A je to velká tercie. Z F na B je to normální[136] kvarta, z F na H je to velká kvarta, která je nazývána falešnou kvartou nebo tritónem. Z F na C je to čistá kvinta. Z F na Cis malá sexta, z F na D velká sexta, z F na Dis malá septima, z F na E velká septima, z F na F oktáva, od F na G nóna a tak dále. Stejným způsobem postupujeme i se zbylými 11 tóny v každé oktávě. Kromě toho musíme o intervalech vědět, že jsou rozděleny na konsonantní neboli libozvučné a disonantní neboli nelibozvučné, a konečně pak také i na falso neboli falešné intervaly.

1. Konsonantní intervaly jsou opět dvojího druhu, a to konsonance perfektní, dokonalé konsonance a konsonance imperfektní, nedokonalé konsonance.

a) Konsonance perfektní jsou kvinta a oktáva, protože jsou neměnné.

---

[134] míněno malá oktáva
[135] míněno ve smyslu vzdálenost
[136] míněno čistá

b) Konsonance imperfektní jsou tercie a sexta, protože jsou proměnlivé, tedy malé a velké.

2. Disonantní intervaly jsou sekunda, kvarta, septima a nóna. Ale o kvartě si musíme ještě zapamatovat, že je považována i za konsonanci, o tom budeme ještě hovořit.

3. Intervaly falešné jsou falešná kvarta neboli tritonus a falešná kvinta, přičemž se ale všechny tyto intervaly v generálbasu objeví v následujících kapitolách.

Protože se nezřídka stává, že se začátečníci hned nedokáží v intervalech správně orientovat, z tohoto důvodu jim chceme následující tabulkou ukázat snaží cestu[137].

Pokud tady např. stojí v basu F a nad ním číslice 6 a já ihned nevím, co to znamená, pak hledám v prvním políčku této tabulky tón F. Poté jdu k číslici 6, která stojí nahoře a od ní přímo dolů až k políčku, před kterým stojí F, tak najdu uprostřed písmeno D, a mám tak požadovanou sextu od F. Pokud chci vědět, jak se od tónu F jmenuje nóna (9) v základu, podívám se pouze na sekundu, (protože 9 není nic jiného, než zvýšená[138] sekunda), mají tak stejná jména a stejný vztah. A stejně tak můžeme chápat i číslice 10, 11 a 12, které jsou převáděny na 3, 4 a 5.

Unisono[139] - Oktáva - Sekunda malá - Nóna malá - Sekunda velká - Nóna velká- Sekunda zvětšená - Tercie malá - Tercie velká - Kvarta zmenšená - Kvarta. - Kvarta zvětšená - Kvinta falešná. - Kvinta - Kvinta zvětšená - Sexta malá - Sexta velká - Septima zmenšená - Sexta zvětšená. - Septima malá - Septima velká

Druhá kapitola

O tóninách

U všech tónin je nejpozoruhodnější tercie, protože bez ní bychom nevěděli, z jaké tóniny vychází hudební dílo. Měli bychom tedy vědět, že velká tercie, Tertia Major je součástí takové tóniny, kterou nazýváme tvrdou, a malá tercie, Tertia Minor takové tóniny, kterou nazýváme měkkou. První je také nazývána Dur a druhá moll. Protože ale máme 12 tónů, přičemž každý z těchto 12 tónů má jak velkou tak i malou tercii a

[137] Následuje tabulka, viz. německá transkripce GBF (I. Capitel, Von denen Intervallis), str. 41
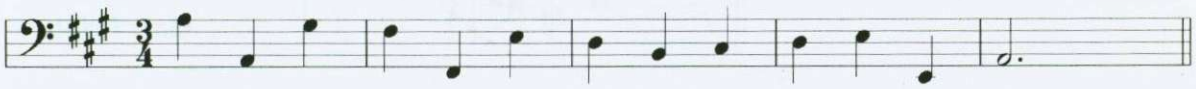
[138] míněna sekunda o oktávu vyšší

[139] Pojmy se vztahují ke kruhovému zobrazení, viz. německá transkripce GBF, str. 42

samozřejmě i mít musí, potom z toho vyplývá, že je celkem 24 tónin, z nichž 12 má při sobě malou a 12 velkou tercii.

Pokud chci nyní vědět, v jaké tónině je hudební skladba, musím se nejprve podívat na poslední notu, podle toho, jak se jmenuje, jmenuje se i tónina, ve které se hudební skladba nachází. Za druhé se musím podívat v klíči na tercii, zda je malá nebo velká, a tím se dozvím, zda je tónina Dur nebo moll.

Pokud mě někdo zeptá, v jaké tónině se skladba nachází?_



Potom odpovím v A, neboť se poslední nota jmenuje A.

Pokud se mě někdo zeptá, zda je Dur nebo moll? _ Pak odpovím Dur, protože se v ní nachází # a tercie se jmenuje cis. Tím samým způsobem jsou objasňovány všechny zbývající tóniny.

Třetí kapitola

O akordu a jeho trojí proměně

Akord, který je také nazýván harmonický souzvuk, je složen z nějakého základního tónu, tercie, kvinty a oktávy, přičemž poslední tón je jen opakováním základního tónu, tam, kde nechceme hrát všechny hlasy, ji můžeme vynechat.

Akord[140] je jen zřídka označen číslicí, proto kdykoliv by se v generálbasu vyskytla nota bez číslice, musí být chápána jako tento akord už samo sebou. Protože se ale v akordu často mění tercie hned na velkou, hned zase na malou a hned se stává z malé tercie opět velká, proto jsou také tyto změny označeny následujícími znaky, a to: Křížek udává zvýšený tón. Béčko snížený tón, odrážka znovuobnovení přirozeného nebo původního tónu. Popisovat všechny durové a mollové akordy právě zde je nadbytečné, protože ty budou vysvětleny v samostatném příkladě na následující straně. Protože mají všechny akordy stejný základ, chci přednostně začít se změnami akordu, které jsou trojího druhu.

[140] míněn kvintakord
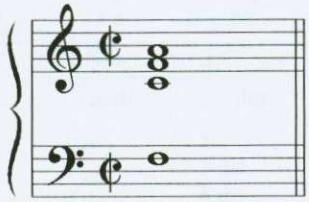
1) nahoře je oktáva,
uprostřed kvinta
a dole tercie.

jako:
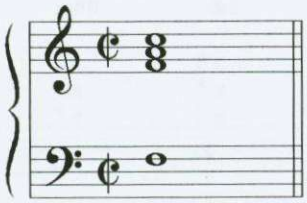


2) Nahoře je tercie,
uprostřed oktáva
a dole kvinta.

jako:
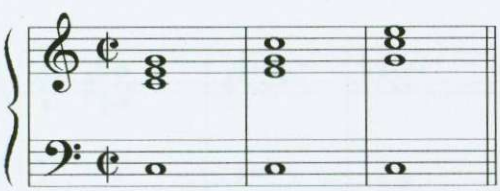


3) Nahoře je kvinta,
uprostřed tercie
a dole oktáva.
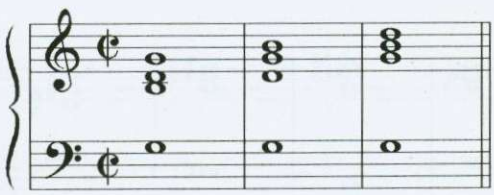
jako:
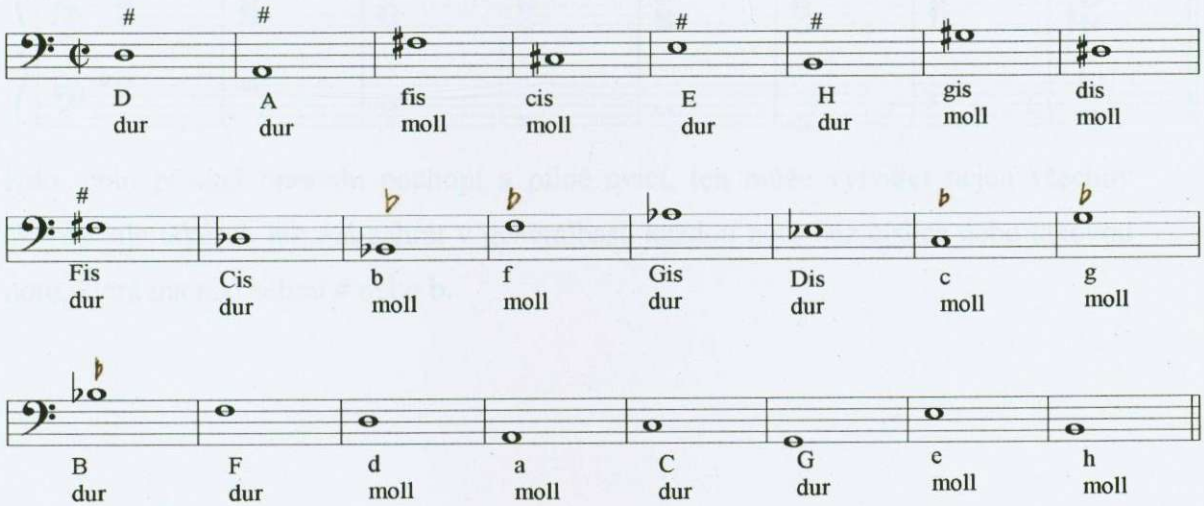


Tyto tři obraty ale nejsou tři zvláštní akordy, ale jen trojí proměna jednoho akordu.

Následují dva příklady téhož druhu.
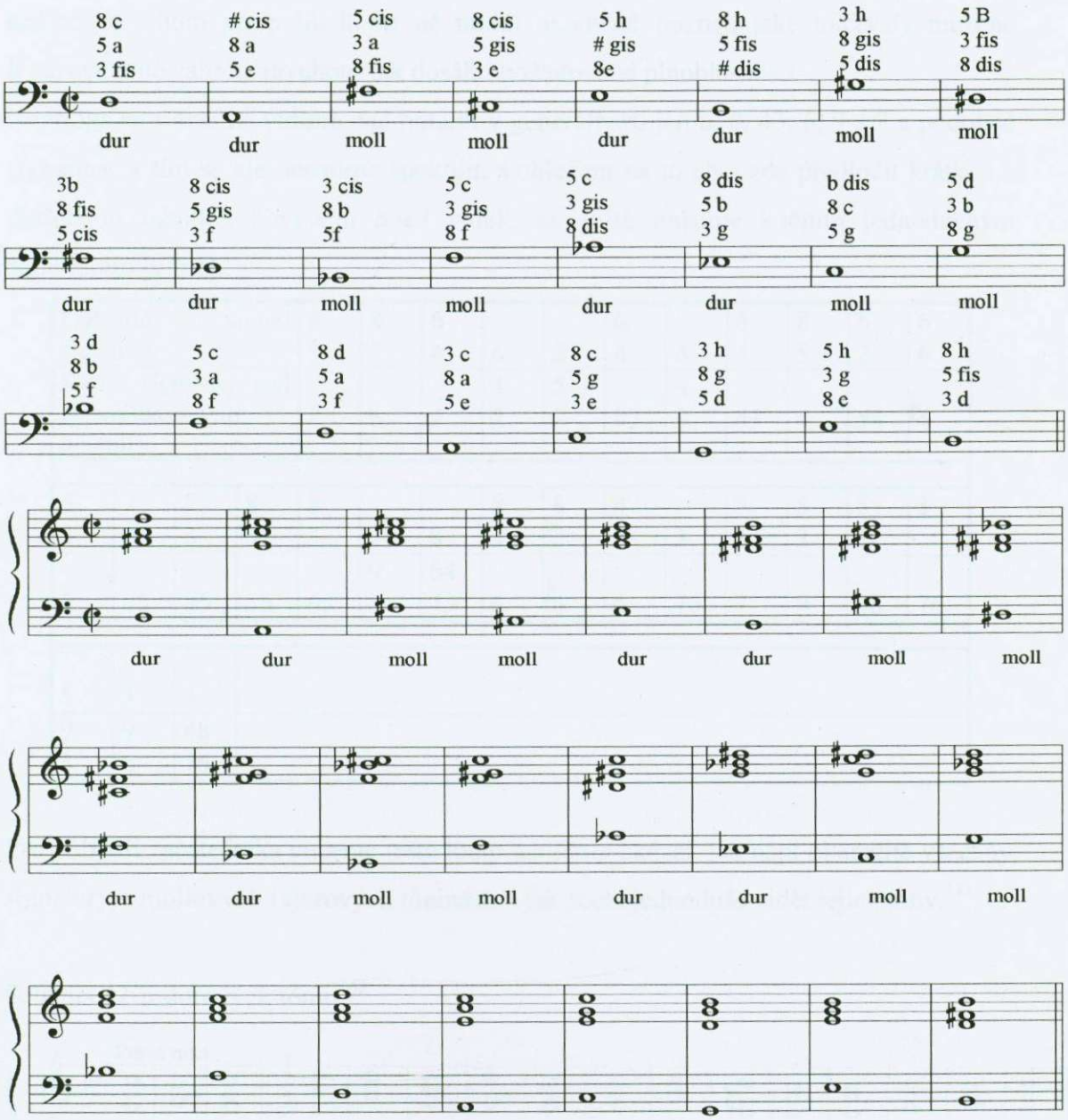




Nyní následuje příklad, ve kterém se vyskytuje všech 24 tónů.



Aby nyní začátečník věděl, jak má zacházet s těmito akordovými hmaty, proto jsou nad notami nadepsány jak signatury (čísla intervalů), tak i písmena (názvy tónu).



Kdo tento příklad opravdu pochopí a pilně cvičí, ten může vytvářet nejen všechny akordy, ale také ví, jak má zahrát v generálbasu každou notu bez číslice nebo takovou notu, která má nad sebou # nebo b.

Čtvrtá kapitola

O signaturách generálbasu

Signatury generálbasu spočívají v číslicích, přičemž jsou nad sebou nadepsány 3 až 4 číslice, abychom při pohledu na ně mohli okamžitě poznat, jaké intervaly musíme k basové notě zahrát, abychom tak dosáhli požadované plnohlasnosti.

Nezřídka se stává, že vidíme nad notami v generálbasu jen b, #, 43, 6, 9 a 7 a podobné signatury, s tím se ale nesmíme spokojit, s ohledem na to chci zde předložit krátkou a potřebnou tabulku, abychom hned viděli, co ještě musíme k těmto jednoduchým signaturám přibrat.

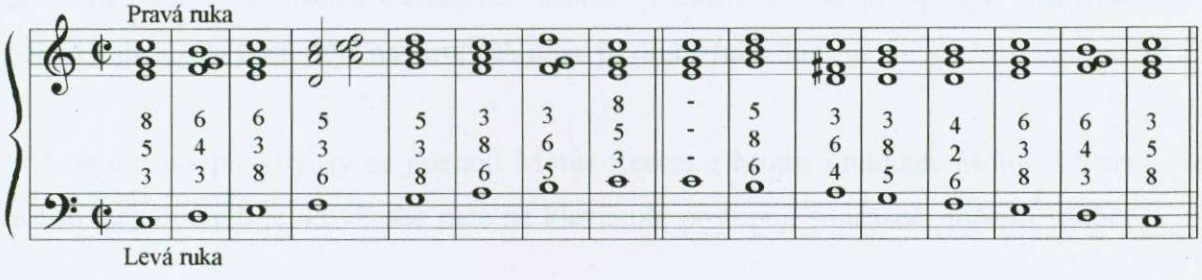
Důležité vrchní signatury	8 3	8 3	6 4	6	2	6 4	6	8 5	8 5	6 2	6 6
Běžné signatury nad generálbasovými notami	#	b	2	4 2	5 2	#2	4 3	43	4	#4	4

6 3	7 2	7 3	8 3	8 3	3	8	8 3	8 3	4 3	3	5 3	5 3	5 3	3
5	#5	#5	56	65	9 5	64 43	6	6	6	76	7	9	98	76

5	3	3	
9 4	9 6	48 76	

Pro pohodlí začátečníka chceme ještě touto tabulkou ukázat, jak najít okamžitě všechny signatury v mollových i durových tóninách a jak zcela jednoduše vidět jejich tóny.[141]
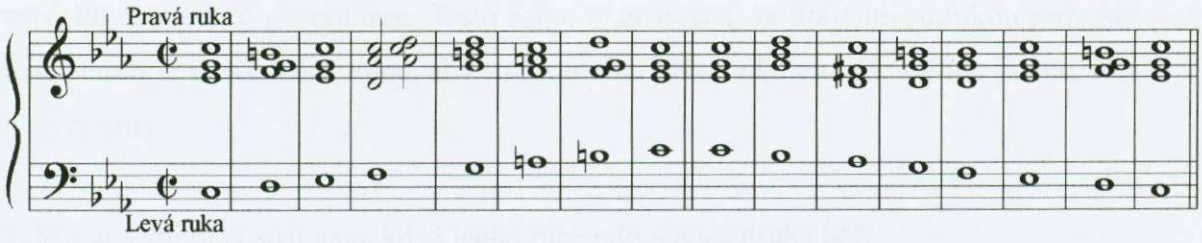
Schéma 12-ti durových tónin[142]



[141] následuje tabulka: viz. německá transkripce GBF, str. 47

[142] Jedná se o schéma 12-ti durových tónin. V tónině C dur je pravá i levá ruka rozepsána do jednotlivých hlasů, následující tóniny (Cis, D, Dis, E, F, Fis, G, Gis, A, B, H dur) musíme chápat analogicky, tzn., že nad jednotlivými tóny v tónině se vyskytují ty samé signatury jako v tónině C dur: viz Schema der 12 Dur Thöne v německé transkripci GBF, str. 48

Schéma 12-ti mollových tónin[143]



Než přejdeme k samotným signaturám, musím ještě začátečníkům připomenout potřebná pravidla, která by měla být rovněž brána v úvahu.

1. Musíme se snažit držet ruce v generál basu co možná nejvíce u sebe.

2. Skákaní pravou rukou je zde zakázáno a následující klávesu musíme vzít vždy z jednoho hmatu do druhého.

3. Všechny číslice, které stojí nad sebou, musí být najednou zahrány. Ale ty, které stojí za sebou, jsou také zahrány po sobě postupně.

4. Číslice, které stojí nad základní notou, začneme odpočítávat od první oktávy základní noty, když se ale ruce k sobě příliš přiblíží, pak začneme (aniž bychom překročili oktávu) číslice počítat od basové noty samotné. Proto je téměř nezbytné, aby levá ruka pomohla hrát pravé ruce zvýšenou[144] oktávu nebo číslici, která je již spojena konsonancí.

5. Nikdy nemohou být zahrány dvě kvinty nebo oktávy za sebou. Abychom tomu předešli, používáme Motus Contrarius. Motus Contarius neboli protipohyb znamená: pokud jedna ruka postupuje nahoru, pak musí jít druhá ruka dolů.

6. Existují dva pohyby, ty se jmenují Motus Rectus a Motus obliquus. Motus Rectus neboli stejnopohyb je, když obě ruce na klaviatuře postupují současně směrem vzhůru

[143] Jedná se o schéma 12-ti mollových tónin. V tónině c moll je pravá i levá ruka rozepsána do jednotlivých hlasů, následující tóniny (cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, b, h moll) musíme chápat analogicky: viz. Schema der 12 Moll Thöne v německé transkripci GBF, str. 49

[144] míněno oktávu výš

nebo dolů, i v případě, že jsou všechny hlasy na jednom tónu, což se nazývá unisono, nebo když má hráč generálbasu Tasto Solo, to znamená, že hraje levou rukou samotný bas, potom je pravá ruka volná, aby s ním mohla hrát o oktávu výš, ale nic jiného, než basové noty.

7. Motus Obliquus znamená, když jedna ruka odpočívá a druhá běží.

8. Při společném znění všech nástrojů musíme hrát čtyřhlase; při sólu hrajeme kvůli přílišnému hluku jen tříhlase, abychom zpěvákovi nebo nástrojům, které mají sólo, nebyli na obtíž.

9. Když rychlé noty, od tónu k tónu, stoupají nebo klesají, pak již stačí, když pravou rukou zahrajeme (akord) jen k první notě a druhou necháme projít; pokud nad ní nejsou předepsány žádné signatury.

10. Pokud se ale velmi rychlé noty vyskytují jako šestnáctinové, pak zahrajeme (akord) jen k první notě, zbylé tři necháme proběhnout a pravou rukou hrajeme pouze čtvrťové noty.

Nakonec také musíme generál bas doprovázet s jistou zdobností, která spočívá ve všelijakých způsobech a manýrách.
1) je to trylek.
2) příraz, arpeggio.
3) spočívá také v krátký běžích, které musí učitel svým žákům důkladně ukázat.
Těchto zdobností nesmí být ale užito ani málo ani příliš, protože by to nakonec nezpůsobilo nic, než něco ošklivého, co nám hru kazí.
Trylek musí být většinou správně použit v kadencích, pokud má vytvořit dobrou ozdobu.

Pátá kapitola

O sextách
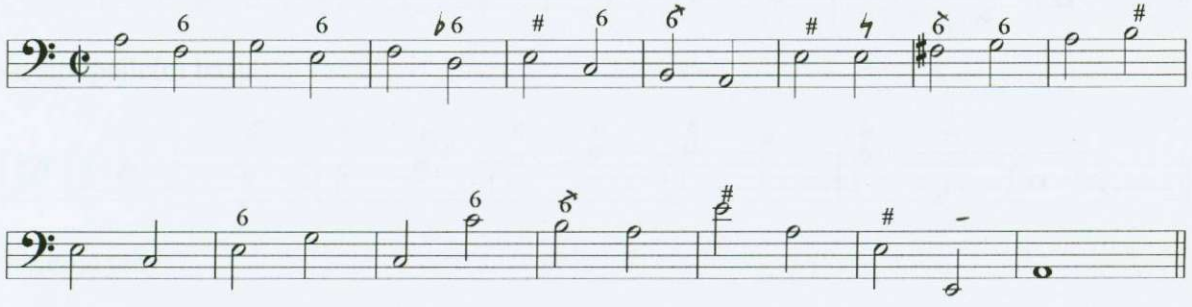
Sexta je signatura, která se vyskytuje mezi ostatními častěji, proto bychom měli ji i její signatury odbýt jako první.

Sexta je dvojího druhu, a to velká a malá. b6,6. O sextě si musíme zapamatovat pět pravidel:
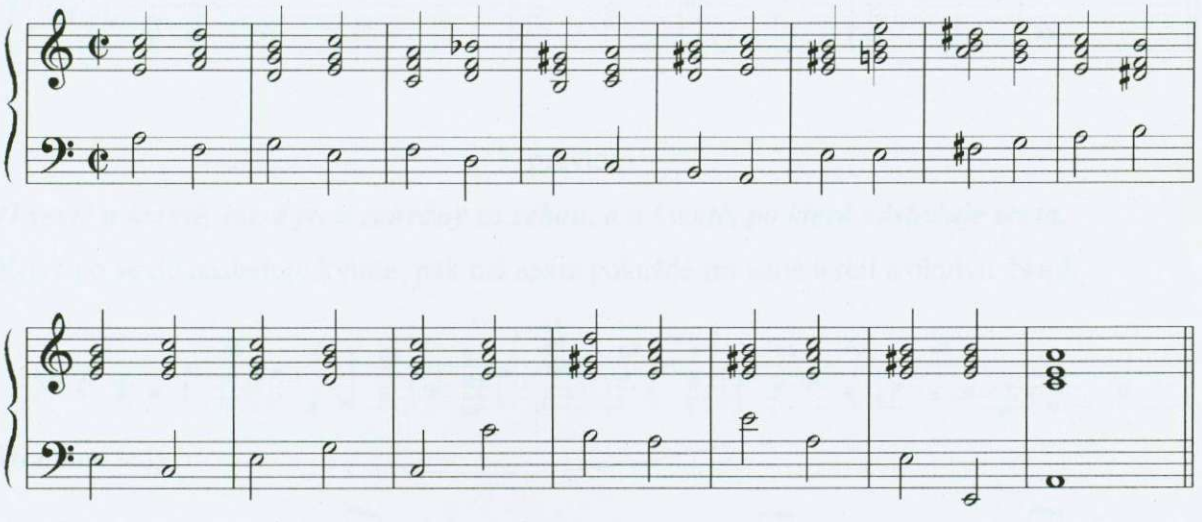
1. pravidlo

O sextě, která stojí nad notou sama.

K sextě, která stojí sama nad notou, patří tercie a oktáva, může stát bez označení nebo vypadat jako b6, 6, ale můžeme také oktávu vynechat a zdvojit tercii nebo sextu. K 6 ale rádi přibíráme kvartu a tercii. Např.



S jejími příslušnými signaturami může být tedy zahrána takto:

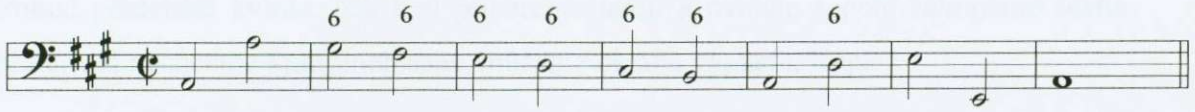


Poznámka: Pokud po nějakém (kvint)akordu stoupá bas o tercii a stojí-li nad ním 6, pak leží celý hmat, který je požadován, v pravé ruce.
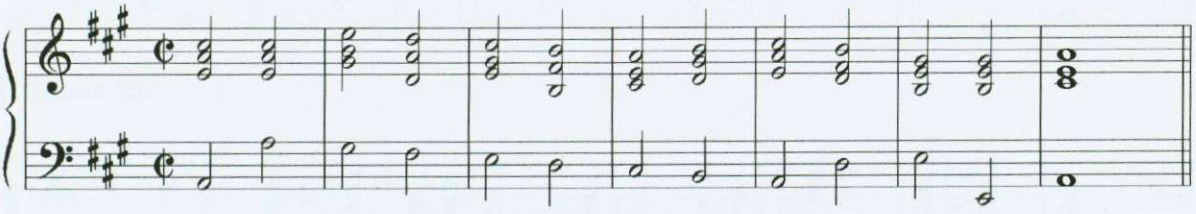
2. pravidlo

O více sextách jdoucích ve stoupajícím i klesajícím basu po sobě.

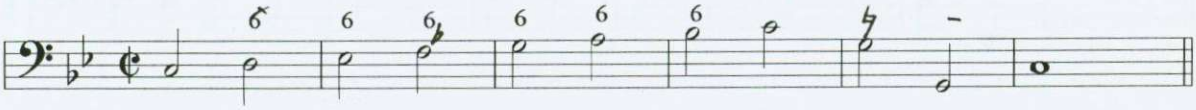
Když za sebou následuje více sext, potom k první přibereme buď obyčejnou tercii a oktávu a u ostatních oktávu vynecháme a zdvojíme buď sextu nebo tercii, nebo zdvojíme u první sextu a tercii a k ostatním přibereme oktávu. Např. v klesajícím basu.
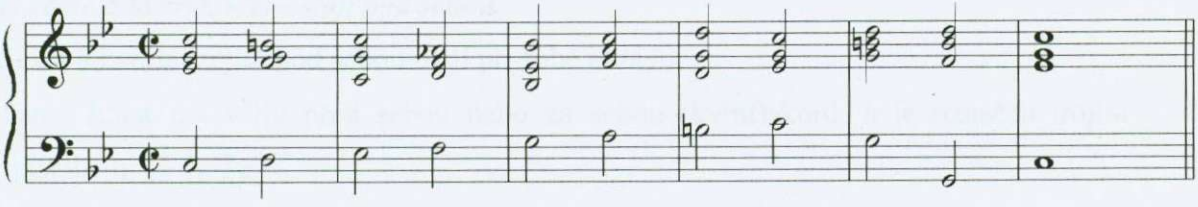


Musíme tedy hrát:



Ve stoupajícím basu
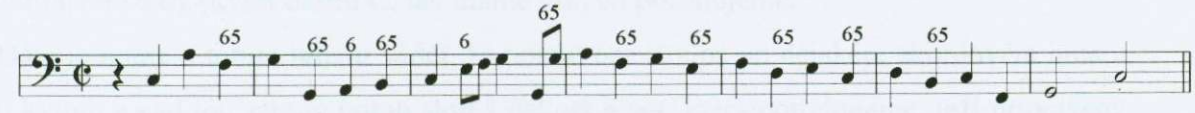


Hrajeme tedy:
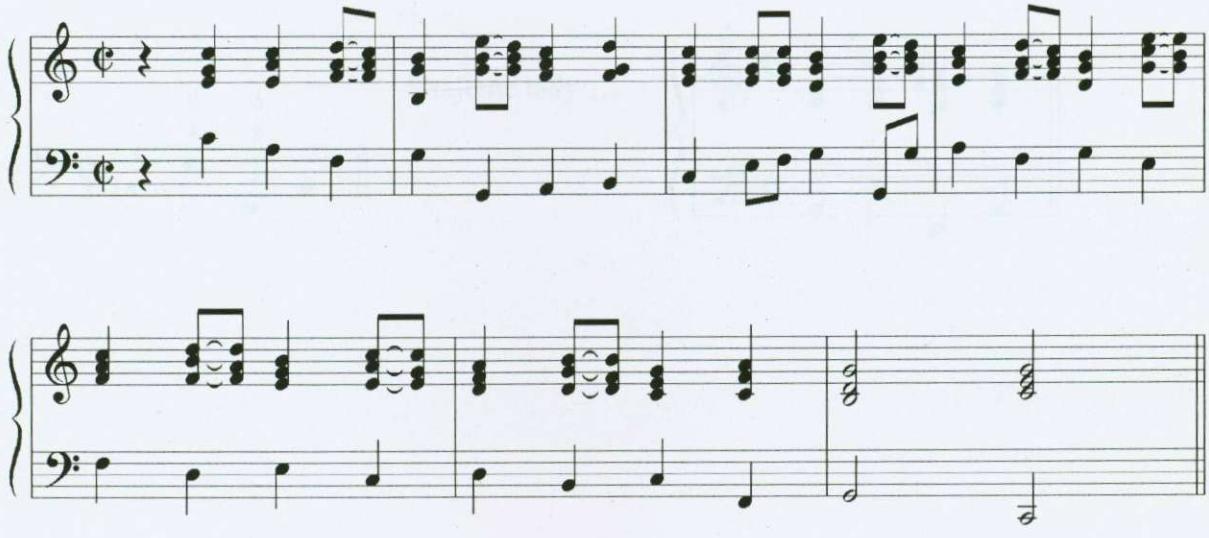


3. pravidlo

O sextě a kvintě, které jsou zahrány za sebou, a o kvintě, po které následuje sexta.

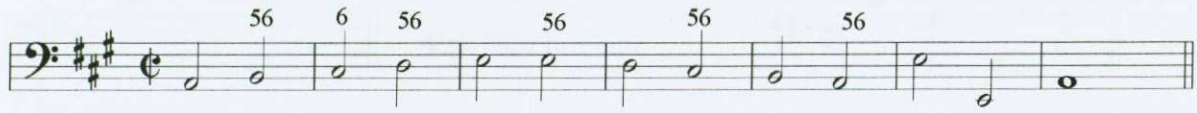
Když po sextě následuje kvinta, pak má sexta pokaždé při sobě tercii a oktávu. Např.
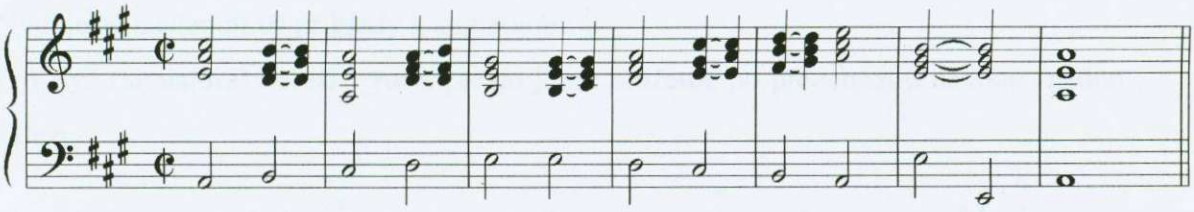


Hrajeme tedy:



Pokud předchází kvinta, pak k ní přibereme tercii a oktávu, a poté zahrajeme sextu; pokud ale nechceme hrát plnohlasně, můžeme oktávu vypustit. Např.



Hrajeme tedy:



4. pravidlo

O sextě a kvartě, které stojí pod sebou.
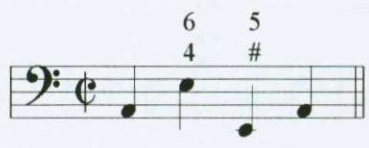
Sexta a kvarta stojící pod sebou mají při sobě oktávu.

Tento hmat má vždy před sebou nebo za sebou (kvint)akord, a je označen trojím způsobem: $\frac{6}{4}\frac{5}{3}$ $\frac{6}{4}3$, $\frac{6}{4}\#$.
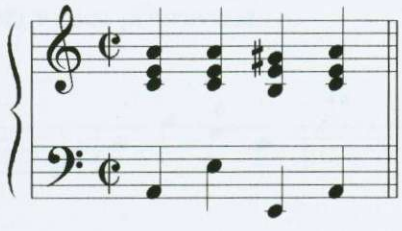
Když chceme tento hmat $\frac{6}{4}$ rychle najít, ihned se podíváme, jak se jmenuje kvarta od základní noty, potom zahrajeme akord s kvartou, a tak máme celý hmat. Z.B

Pokud by nad G stálo $\frac{6}{4}$, podíváme se, jak se jmenuje kvarta (4) od G, ta se jmenuje C, zahrajeme tedy (kvint)akord C, tak máme vše, co požadujeme.

Dále je nutné o tomto hmatu vědět, že pokud bas stoupá po nějakém akordovém hmatu o kvintu a nad tou samou notou stojí $\frac{6}{4}$ pak už hmat, který potřebujeme, leží připravený v ruce. Např.
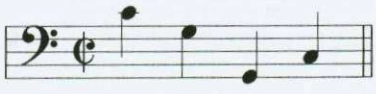


Hrajeme tedy:...



Pokud ale bas klesá o kvartu, pak už je opět vše připravené v ruce. Např.
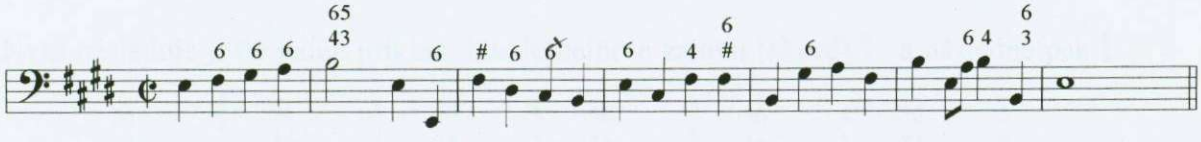


Pak tedy hrajeme …
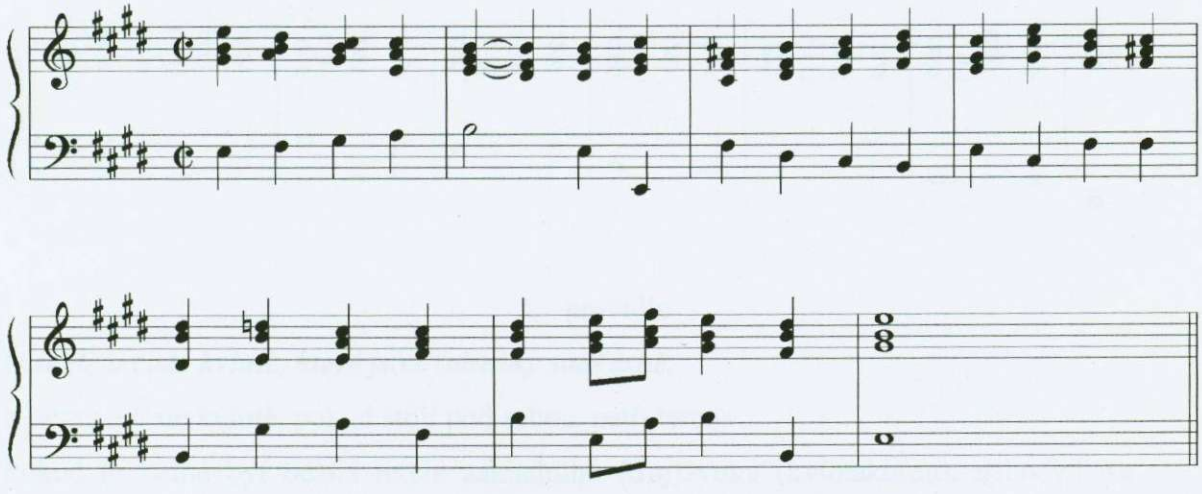


Nyní ještě následují tři příklady k signaturám $\frac{6}{4}$.
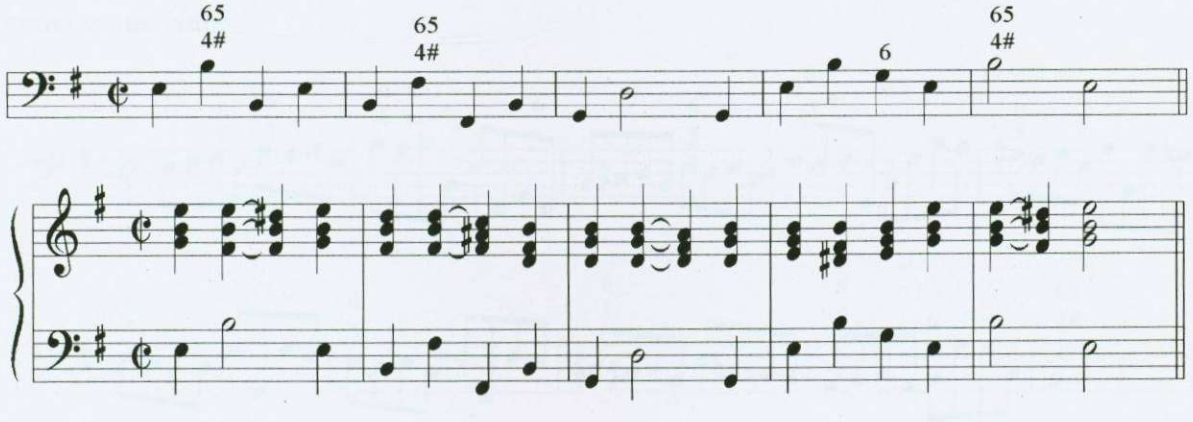
1) Když (signatura) neleží v ruce, přesto ji ale můžeme po předchozím návodu snadno nalézt.
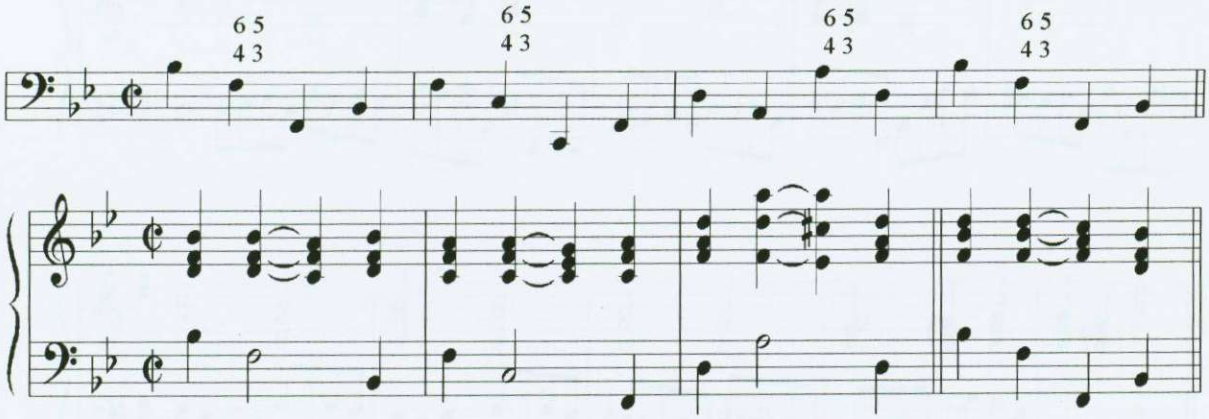


Hrajeme tedy:
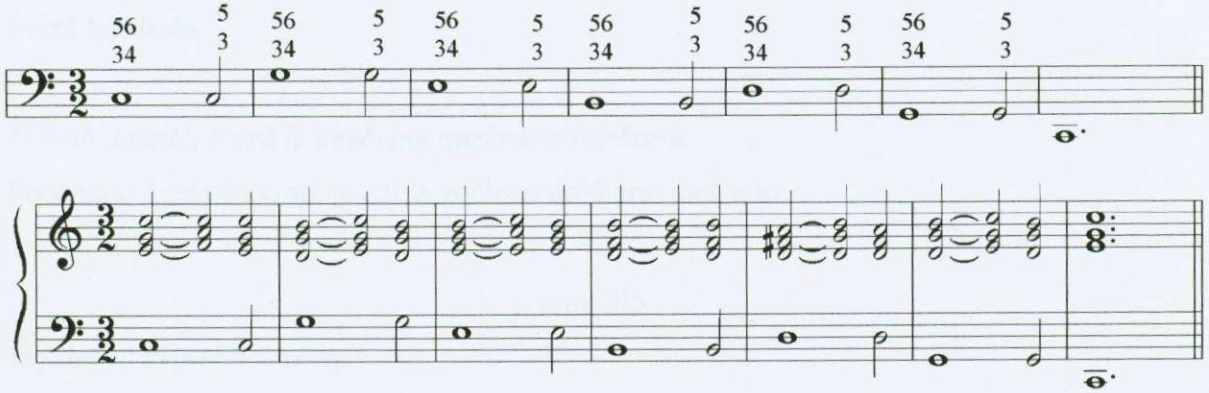


2) Když bas stoupá vždy o kvintu a vše už rovněž leží v ruce připravené.



3) Bas vždy klesá o kvartu a i zde už leží vše v ruce připravené.



Nyní následuje ještě jeden příklad, kde je nejprve zahrán (akord) $\frac{5}{3}$ a následně pak $\frac{6}{4}$.
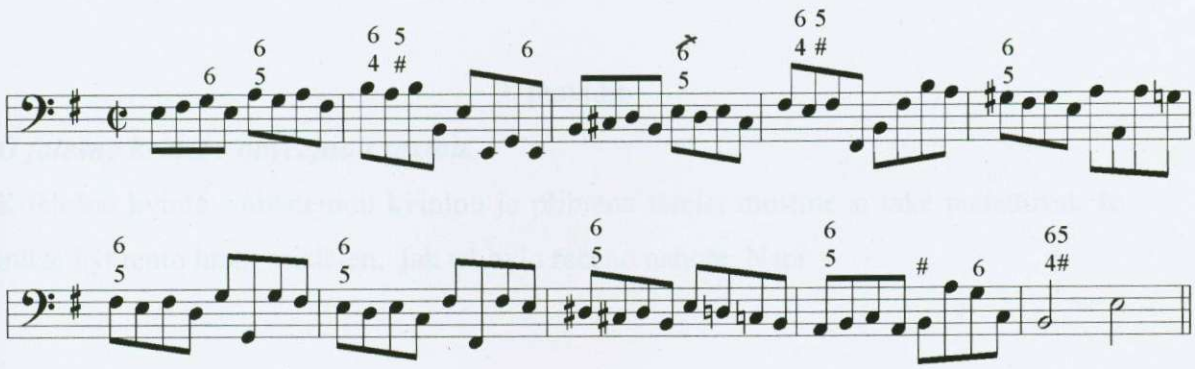


5. pravidlo
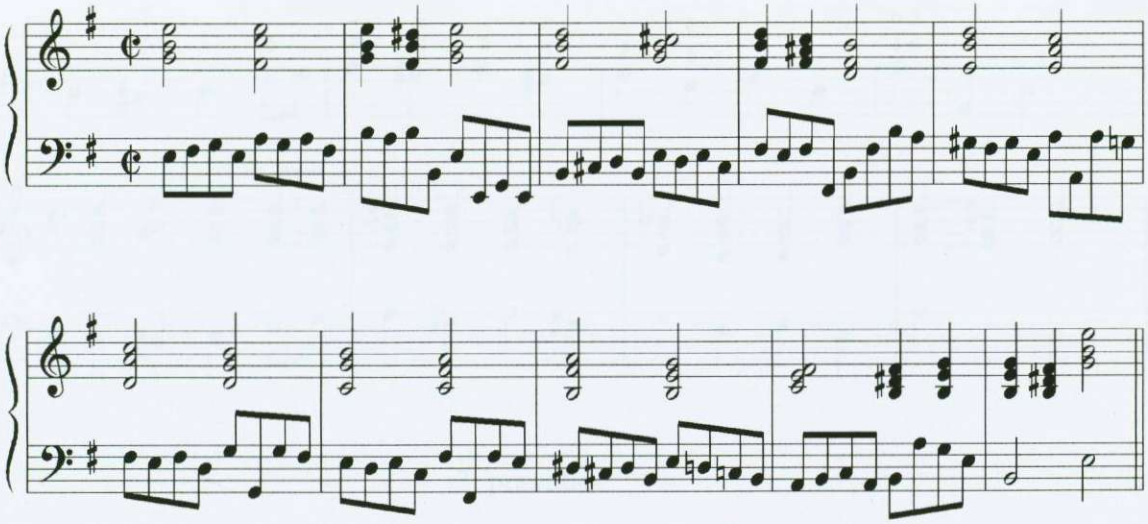
O sextě a čisté kvintě, které jsou zahrány současně.

K sextě a čisté kvintě, pokud stojí pod sebou, patří tercie.

Pokud to nemá být běžná tercie základního (troj)zvuku (kvintakordu), nebo v basu zahrané noty, je označena béčkem nebo křížkem, jinak ovšem ne.

Tento hmat je také rozdělován, a to tak, že kvinta je vždy zahrána malíčkem a pod ní je hrána sexta. Např.





Šestá kapitola
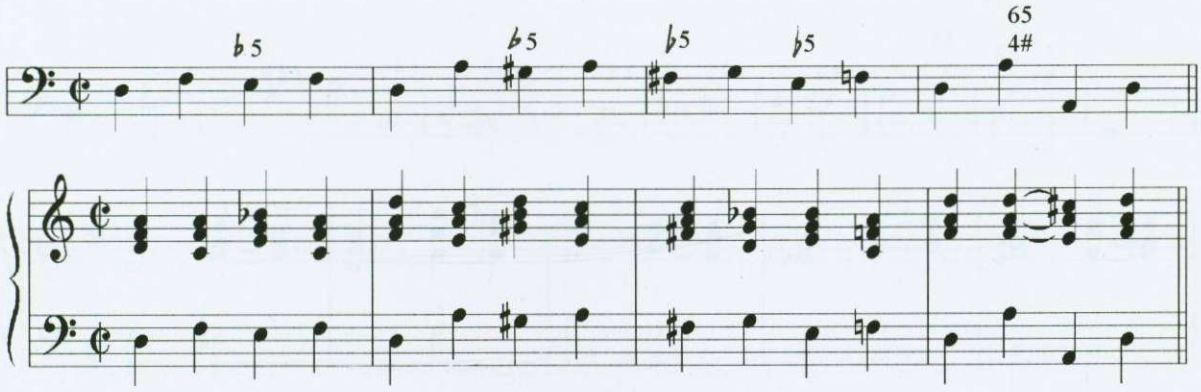
O malé kvintě, která je obyčejně nazývána falešnou.

Poučení o falešné kvintě je zde rozděleno do 4 pravidel, a to:

1. pravidlo

O falešné kvintě bez sexty.
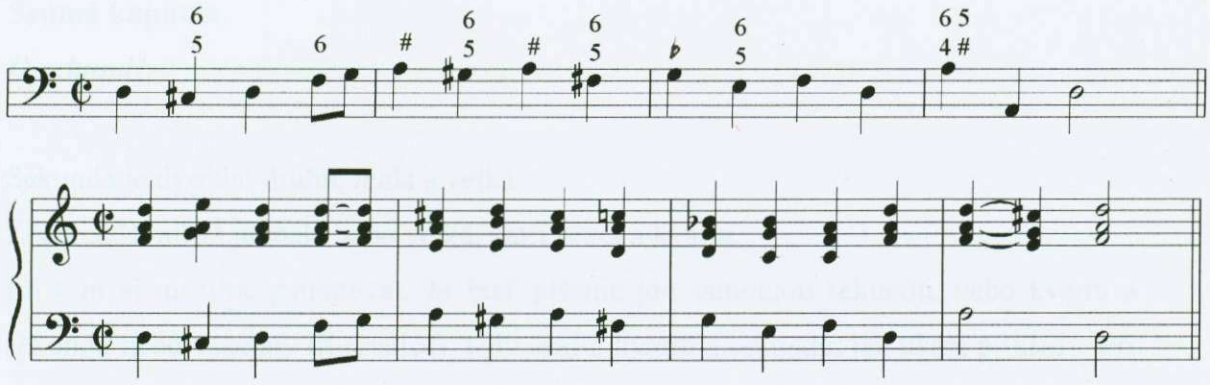
S touto kvintou používáme tercii a oktávu. Např.



2. pravidlo

O falešné kvintě s obyčejnou sextou.
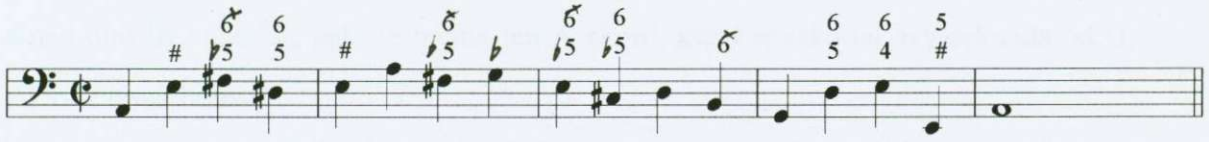
K falešné kvintě s obyčejnou kvintou je přibrána tercie; musíme si také pamatovat, že může být tento hmat rozdělen, jak už bylo řečeno nahoře. Např.



3. pravidlo

O falešné kvintě za sextou, která je zahrána současně s velkou sextou.
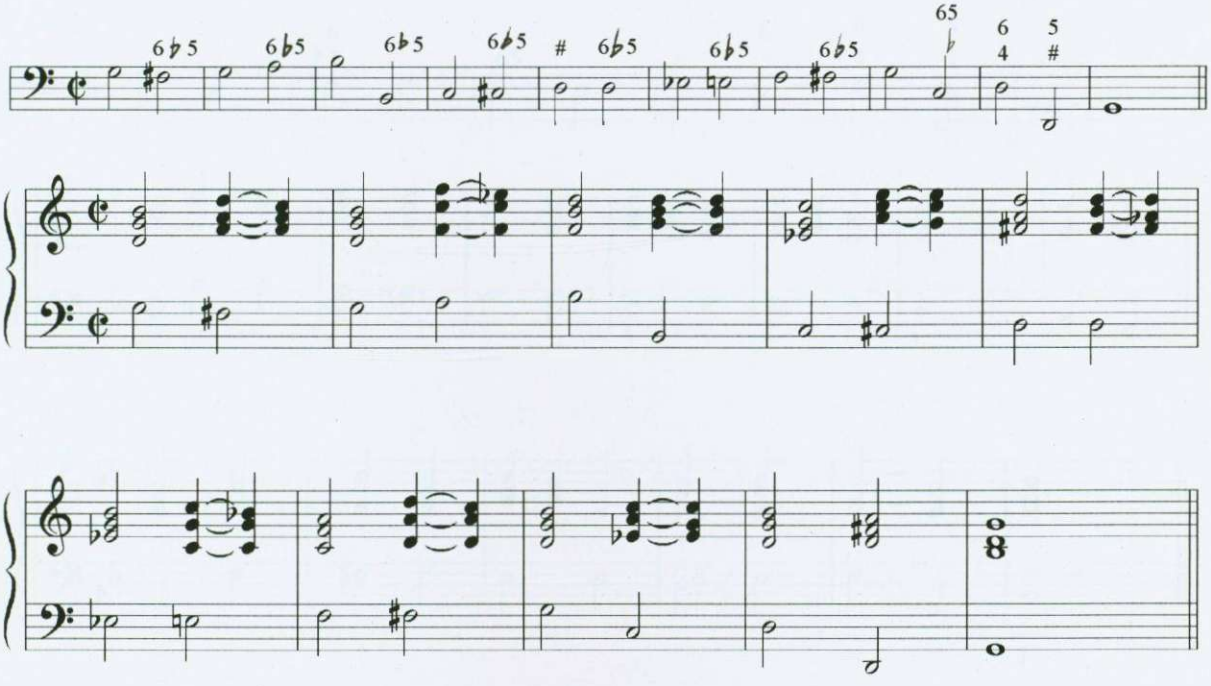
K falešné kvintě, která stojí za sextou, patří tercie. Např.



4. pravidlo

O falešné kvintě za sextou.

K falešné kvintě, která stojí za sextou, patří tercie a oktáva, nebo je oktáva vynechána a místo ní je zdvojena sexta nebo tercie, a poté je zahrána falešná kvinta[145]. Např.



[145] Součástí této kapitoly je zobrazení kvintového kruhu. Viz. německá transkripce GBF, str. 59

Sedmá kapitola

O sekundě

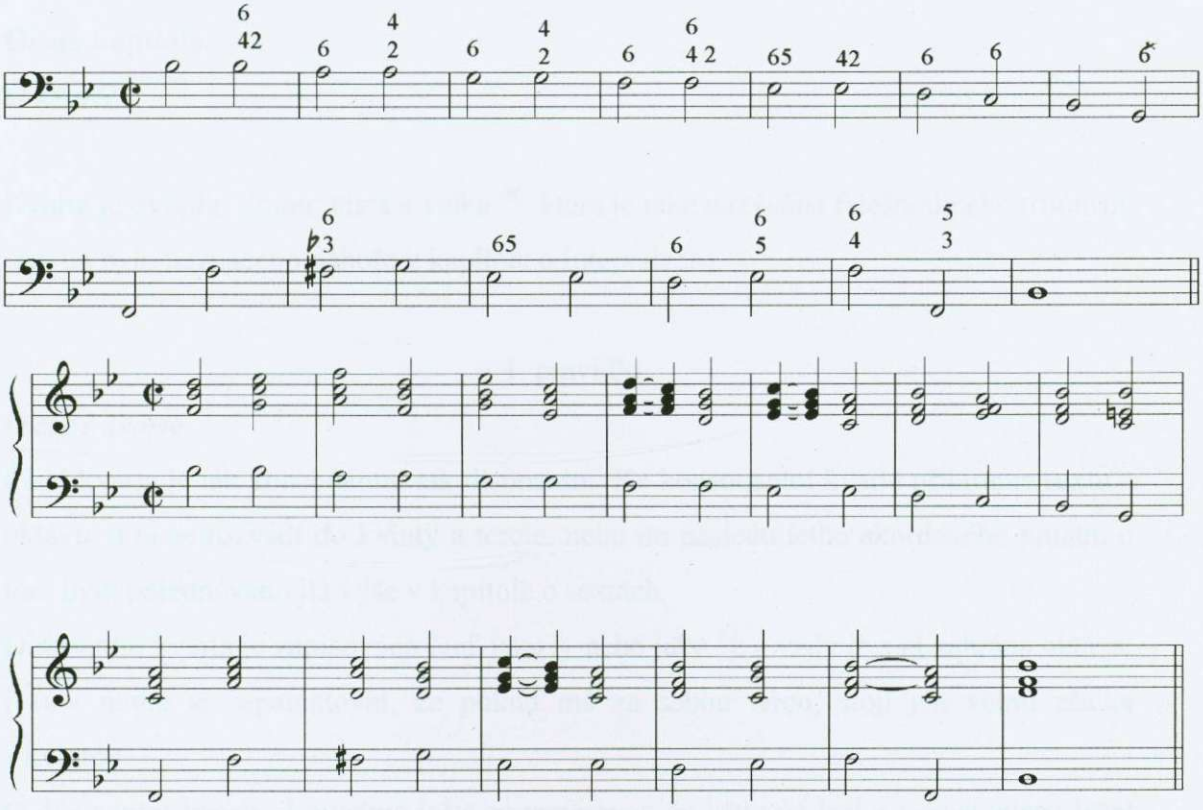
Sekunda je dvojího druhu, malá a velká.

K sekundě, ať už je malá nebo velká, patří sexta a kvarta.
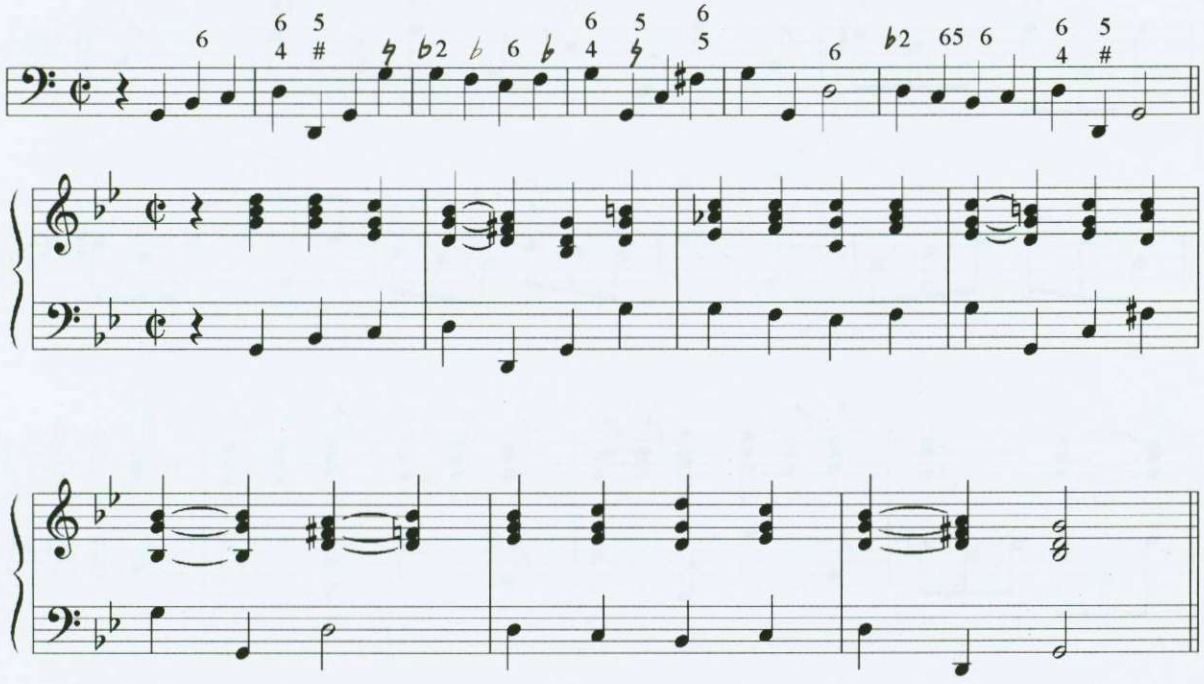
Při tom si musíme pamatovat, že buď píšeme jen samotnou sekundu, nebo kvartu a sekundu nebo všechny tři (číslice), tedy sextu, kvartu a sekundu, jak ukáží příklady. Při tomto hmatu si musíme dát pozor především na kvartu, neboť, když má být velká a není hned zpočátku označena na notovém plánu, pak je naznačena přeškrtnutou číslicí 4 nebo křížkem a 4 (# 4).

a)Tento hmat můžeme snadno nalézt, neboť můžeme zahrát jen akord sekundy od noty, nad kterou (sekunda) stojí, tak máme okamžitě to, co vyžadujeme. Např. Pokud je bas G a nad ním by stálo $^{6}_{4_2}$, pak vezmeme jen A akord, který je jako takový sekunda od G, takto je hmat hotový.

b) Pokud jsme ale zahrály akord a bas kráčí po něm o tón níž a stojí-li nad ním $^{6}_{4_2}$, pak leží celý hmat už v ruce a nesmí být už zahrán.



Je také ještě sekunda, která je nazývána zmenšenou nebo „minimální", která je sice podle klaviatury totožná s malou sekundou, ale v použití je zcela rozdílná, jak nás to naučí následující příklad:



Osmá kapitola

O kvartě

Kvarta je dvojího druhu: čistá a velká[146], která je také nazývána falešnou nebo tritónem, (jak už bylo naznačeno nahoře v kapitole o intervalech).

1. pravidlo

O čisté kvartě
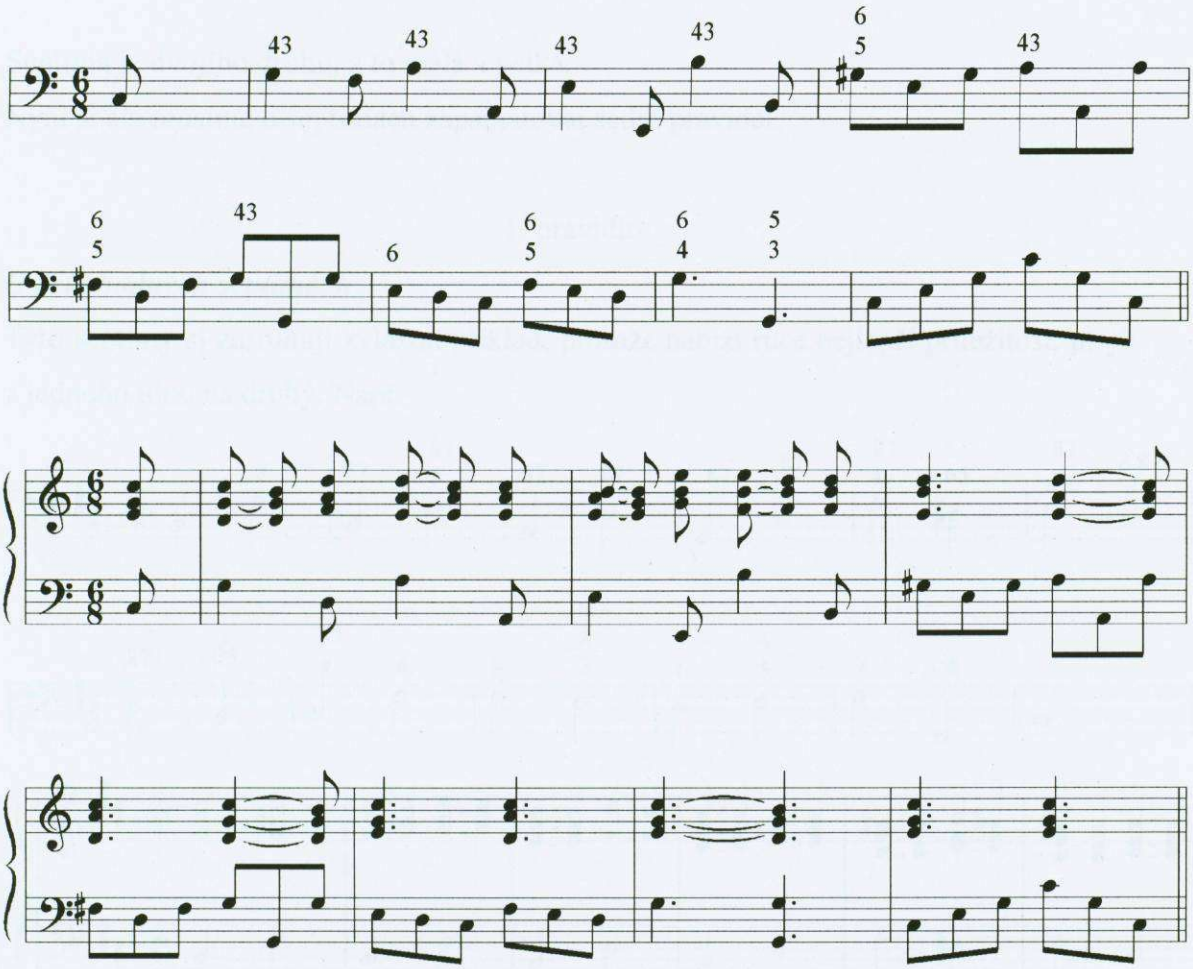
Čistá kvarta je jak konsonantní tak disonantní. Ke konsonantní kvartě přibíráme sextu a oktávu, a ta se rozvádí do kvinty a tercie, nebo do následujícího akordového hmatu, o tom bylo pojednáváno již výše v kapitole o sextách.

Disonantní kvarta je zapisována buď jako $^{4}_{5}$ nebo jako $^{43}_{5}$, a vždy je s ní zahrána oktáva, je ale nutné si zapamatovat, že pokud má za sebou tercii, stojí jen velmi zřídka s kvintou.

O disonantní kvartě si musíme ještě zapamatovat, že vždy už leží a i musí zůstat ležet připravená ve vrchním, středním nebo spodním hlase, tedy v takovém, v kterém ležela

[146] míněno zvětšená
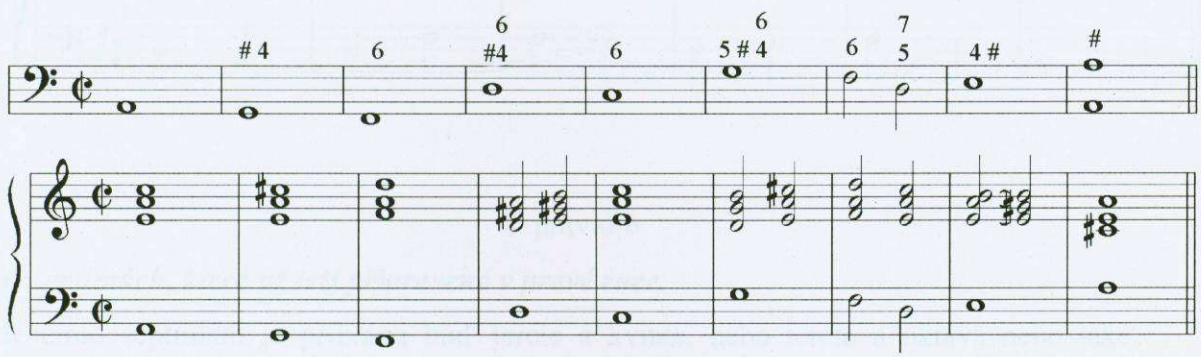
v předchozím akordu, a pokud vedle stojí tercie, pak musí být zahrána od místa, kde leží, takže klesáme z kvarty na tercii, což považujeme za rozvádění. Např.



2. pravidlo

***O falešné kvartě neboli o tritónu*[147].**

K falešné kvartě je přibírána sexta a sekunda, jak následuje:



[147] Součástí této kapitoly je zobrazení kvartového kruhu. Viz německá transkripce GBF, str. 62

Devátá kapitola

O septimách
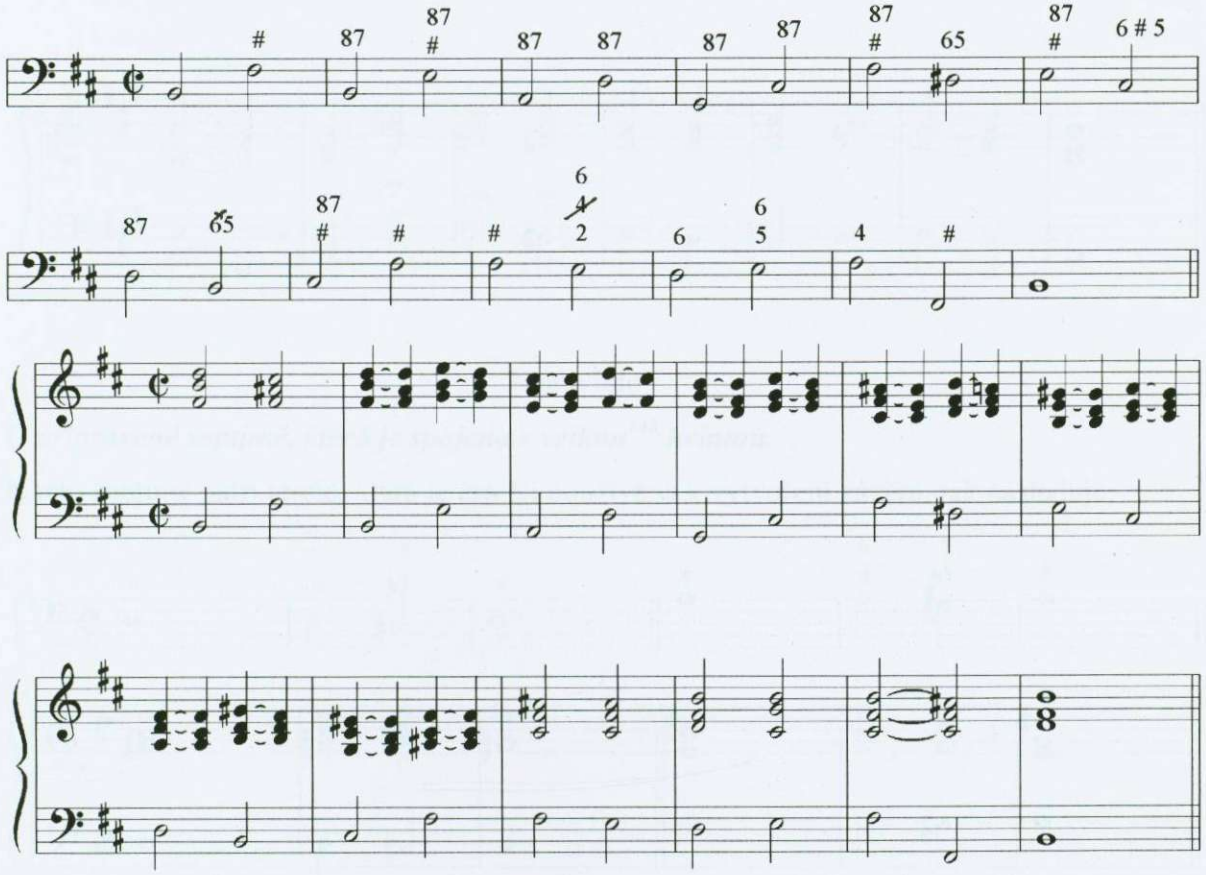
Septima je dvojího druhu, a to malá a velká.

Nyní si ale musíme o septimách zapamatovat sedm pravidel.

1. pravidlo

O průchodných septimách
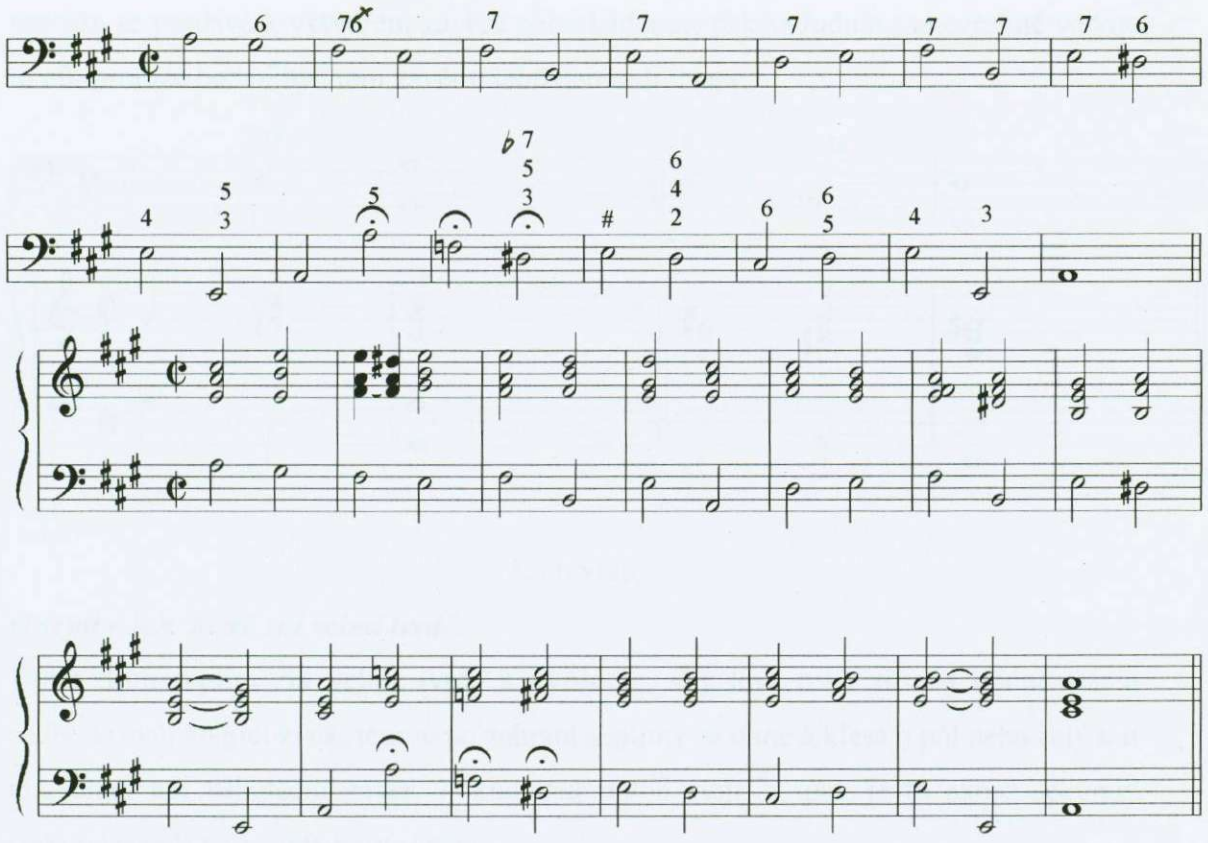
Tyto septimy si zasluhují zvláštní příklad, protože nabízí ruce nejlepší příležitost, přejít z jednoho tónu na druhý. Např.



2. pravidlo

O septimách, které už leží připravené v pravé ruce.
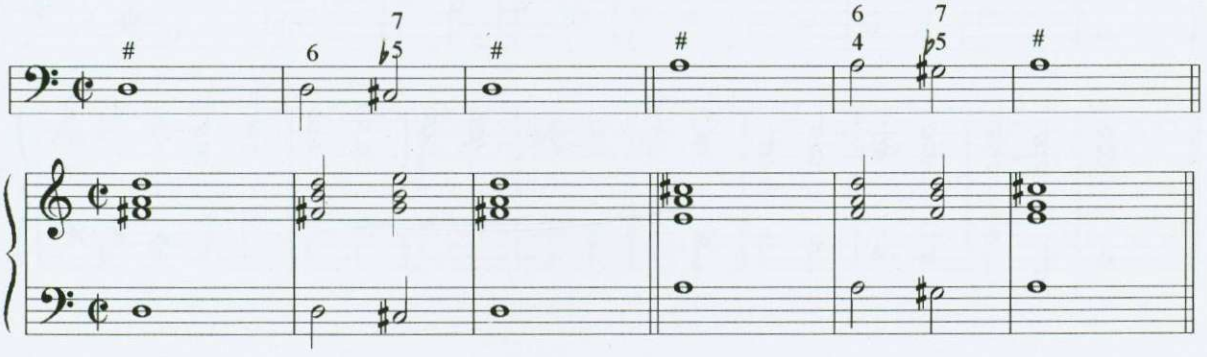
K těmto septimám je přibrána buď tercie a kvinta, nebo tercie a oktáva nebo také zdvojená tercie. Např.



3. pravidlo

O připravené septimě, která je spojena s velkou[148] kvintou.

K této septimě patří tercie, která je častěji používána k vytvoření závěru, jak následuje:
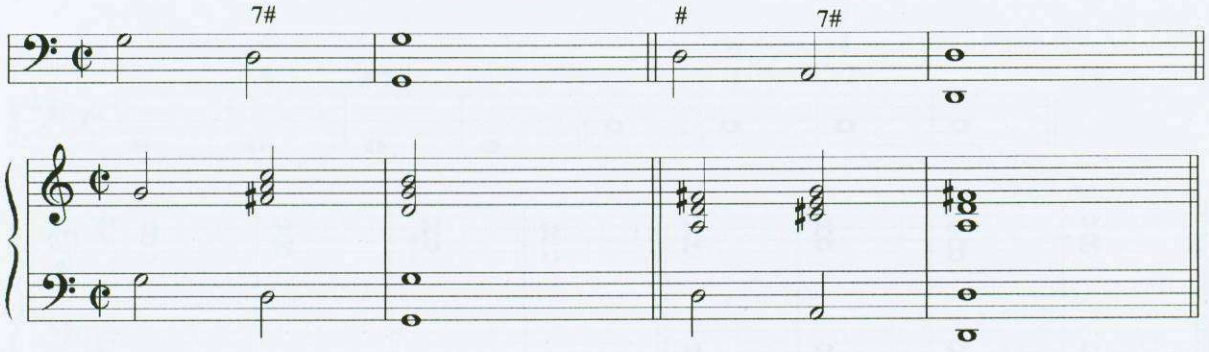


4. pravidlo

O septimách, které smí ležet v pravé ruce.

Tento druh septim, ke kterým patří kvinta a oktáva, spočívá v podstatě jen v obyčejném akordu[149], který disonantní septimu k sobě přibírá jen na ozdobu a ke zvýšení napětí, a

[148] míněno zvětšenou
[149] míněn kvintakord

protože se používá k vytvoření závěru nebo kadence, pak vyžaduje samozřejmě velkou tercii, protože bez ní bychom závěr udělat nemohli. Např.
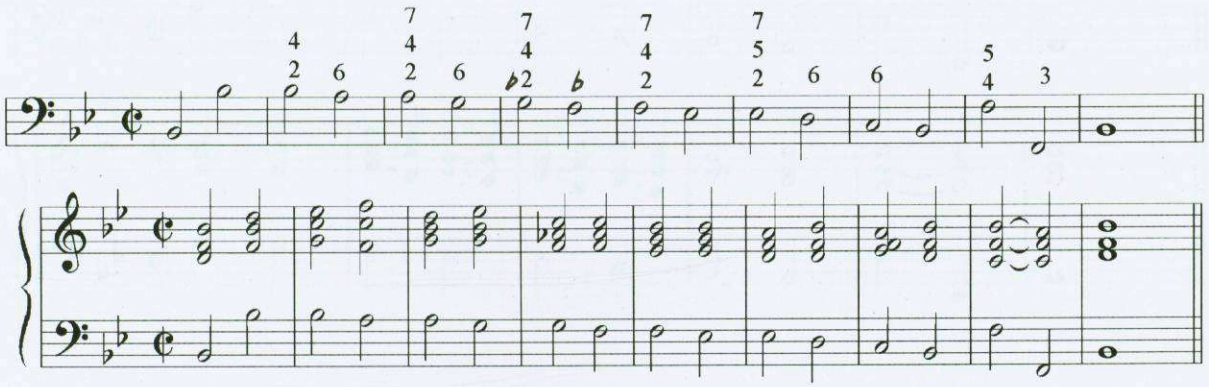


5. pravidlo

O septimách, které zní velmi tvrdě.

Tento druh septim zní velice tvrdě a vyžaduje, aby levá ruka zůstala klidně stát a zadržela svůj znějící zvuk, teprve po zahrání septimy se uhne a klesá o půl nebo celý tón níž, čímž tak uskuteční závěr. Pokud nad notou stojí $^{4}_{2}$, pak je to akord sekundy (sekundakord) pod základním tónem,

pokud ale nad notou stojí $^{7}_{5_2}$, pak je to akord kvarty od základního tónu, jak ukáže následující příklad.
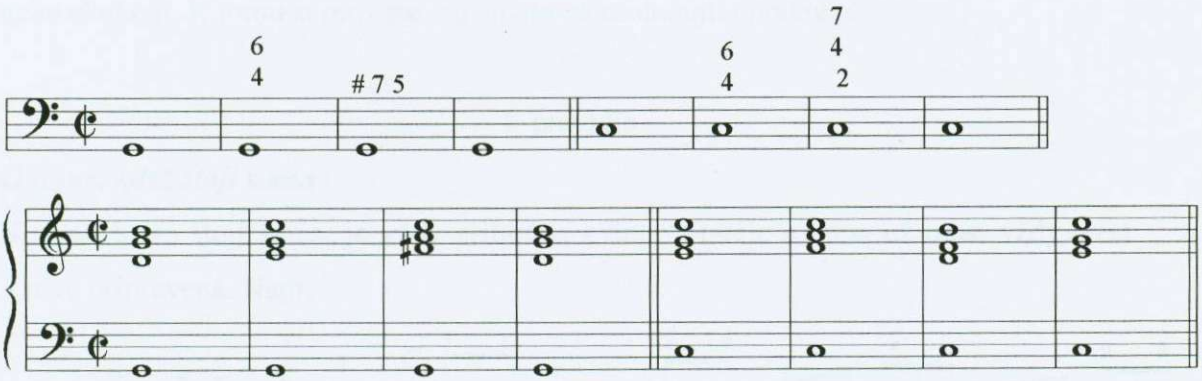


6. pravidlo

O septimách, které vytváří závěr.

Tento druh septim, které jinde takto neleží, najdeme, když bas prodlévá na jednom tónu, který je obvykle závěrečným tónem, a vytváří-li vrchní hlasy závěr disonantním *akordem malé septimy*[150], tomu obyčejně předchází $^{6}_{4}$ (kvartsextakord), a ostatní hlasy u

[150] míněn septakord
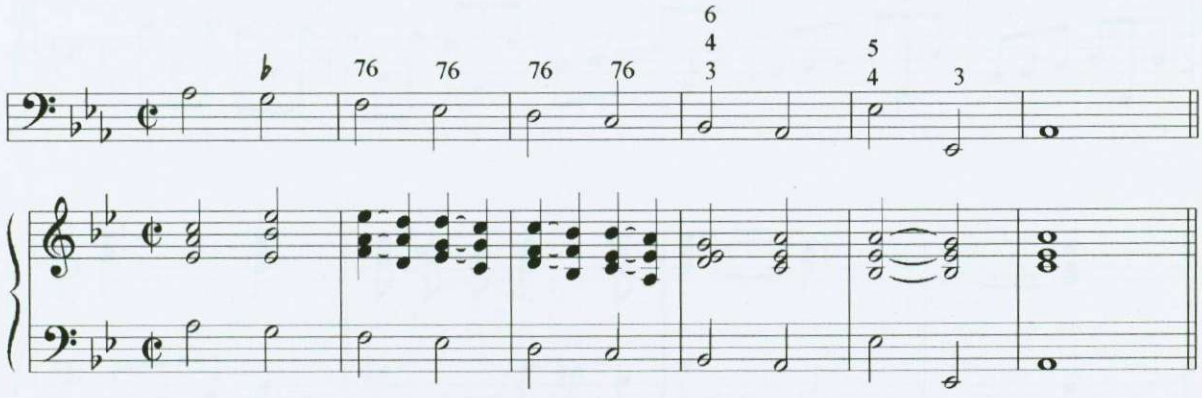
septimy jsou většinou kvarta a sekunda. Pokud chceme mít pět hlasů, pak smíme v basu zdvojit jen oktávu. Např.



7. pravidlo

O více po sobě následujících septimách v postupně klesajícím basu:

Když po sobě následuje více septim a basový tón jde dolů, pak vezmeme (pokud chceme hrát čtyřhlasně) k septimě tercii a oktávu, ale sexta, která je následně zahrána, musí být pokaždé zdvojena. Když ale chceme hrát jen tříhlase, vezmeme k septimě jen samotnou tercii. Např.



Desátá kapitola

O nónách

Nóna jako taková není sice nic jiného, než zdvojená nebo *zvýšená*[151] sekunda, přesto ji musíme s ohledem na její výšku, její spoje a její rozvod od běžné sekundy rozlišovat.
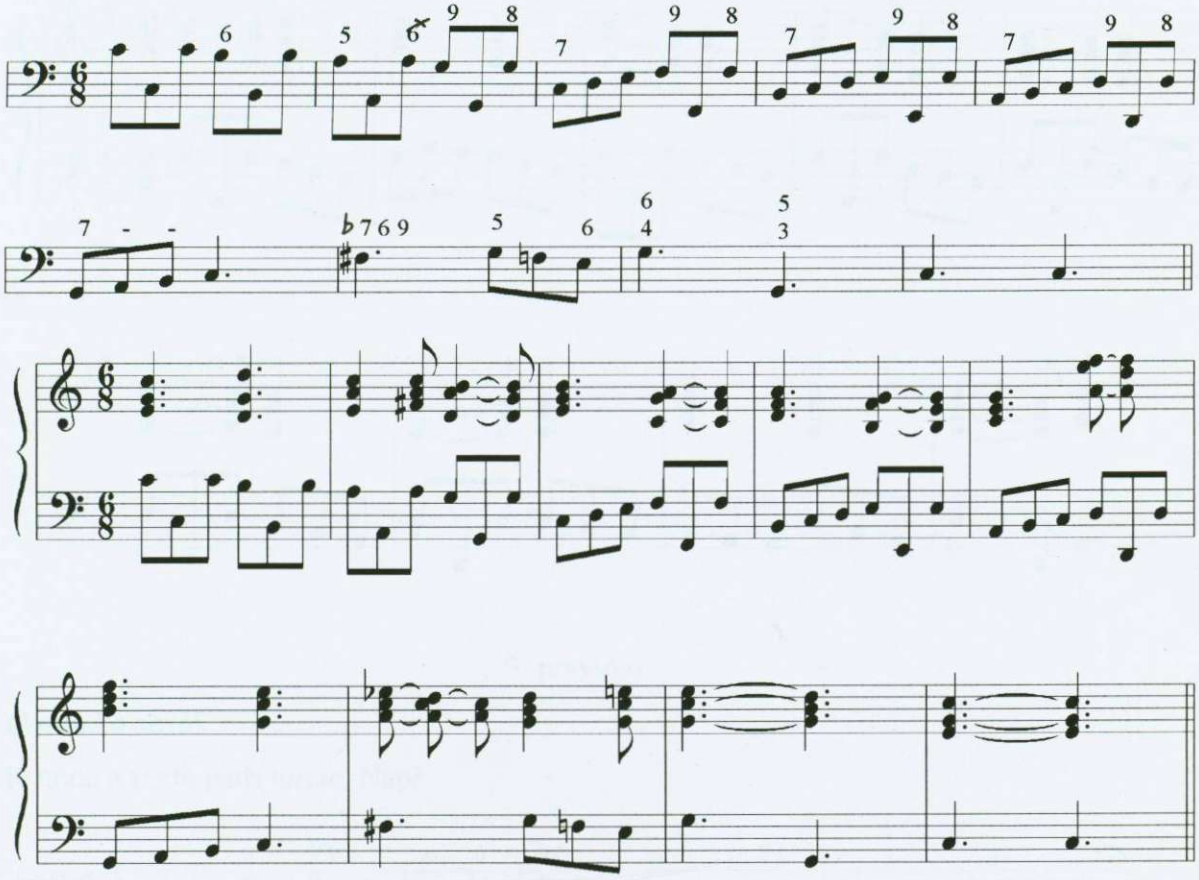
[151] míněna sekunda o oktávu vyšší

Nóna musí vždy ležet připravená už v předcházejícím hmatu, nesmí být ale zahrána a rozvádí se nejčastěji do oktávy, i bas se s ní pohybuje buď postupně směrem vzhůru nebo skokem. K tomu si musíme zapamatovat následující pravidla.

1. pravidlo

O nóně, když stojí sama
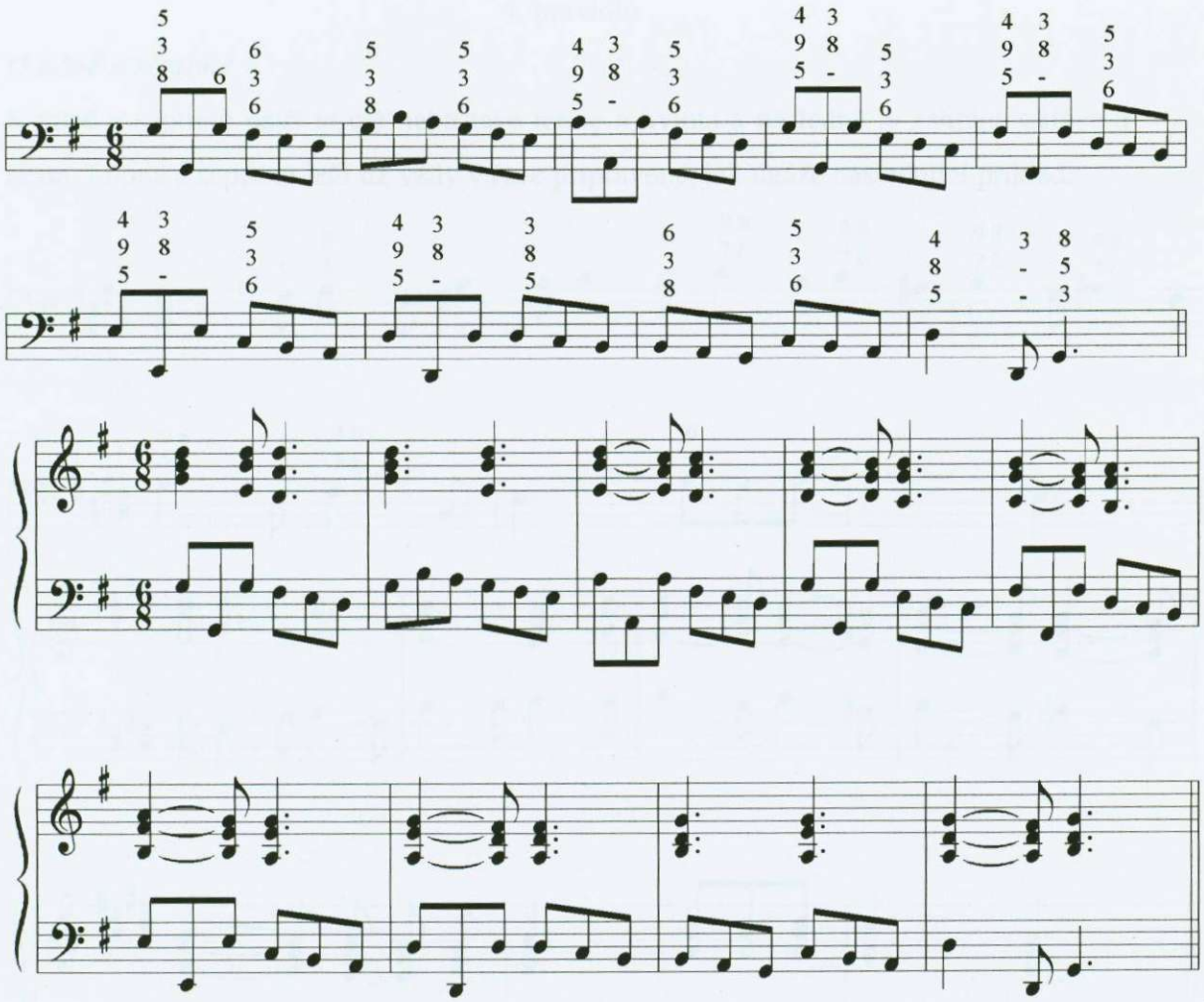
K nóně, která stojí sama, je vždy přibírána kvinta a tercie a nóna už musí vždy ležet v ruce připravená. Např.



2. pravidlo

O nóně a kvartě
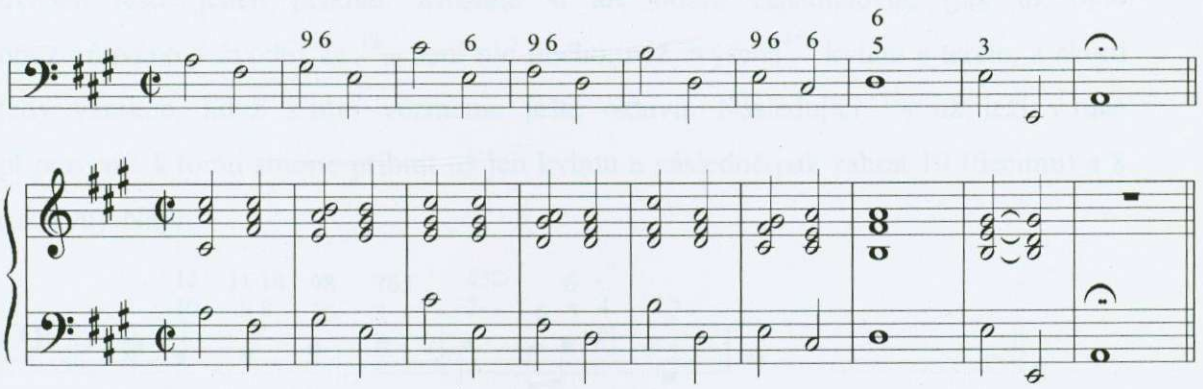
K nóně, která má při sobě kvartu, patří kvinta a tento hmat je pak rozváděn do oktávy a tercie, když tomuto hmatu předchází $\frac{6}{5}$, pak leží $\frac{9}{4}$ už v ruce připravené. Např.



3. pravidlo

O nóně a sextě
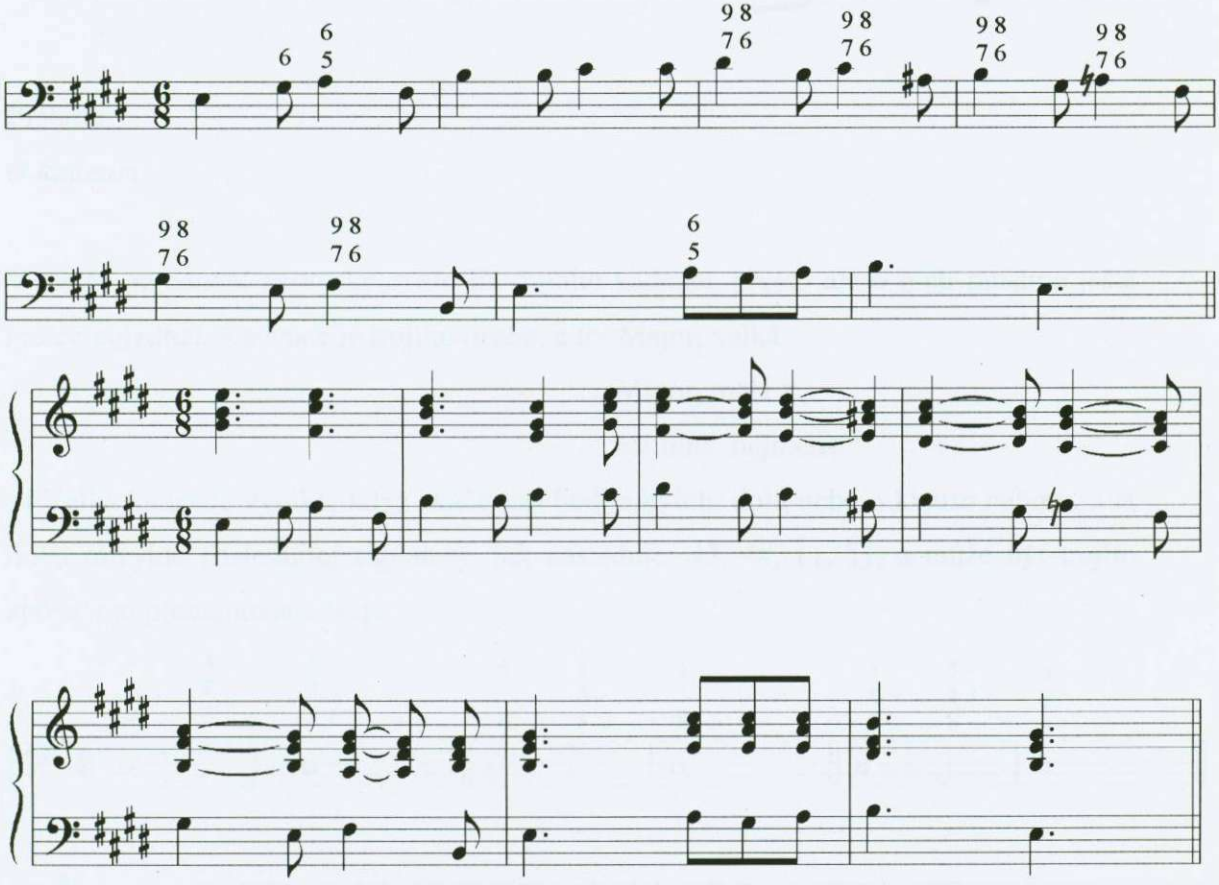
K nóně a sextě patří tercie. Např.



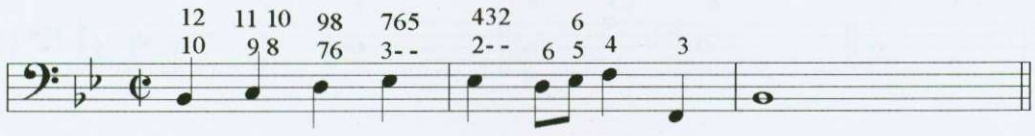
4. pravidlo

O nóně a septimě
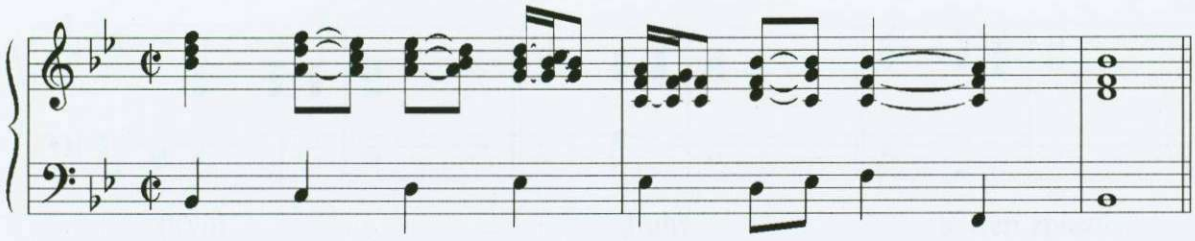
K nóně a septimě patří tercie nebo také tercie a kvinta a následně je zahrána oktáva a sexta. I nóna a septima leží už vždy v ruce připravené, jak ukáže následující příklad.



Protože by se snad mohlo jednomu či druhému hráči generálbasu zdát neznámé, když narazí na basové noty, které jsou značeny číslicemi $^{12}_{10,}$ $^{11}_{9}$, $^{10}_{8}$, proto je také k tomu uveden ještě jeden příklad. Musíme si ale dobře zapamatovat, (jak už bylo upozorňováno v úvodu) že $^{12}_{10}$ není nic jiného, než zvýšená[152] kvinta a tercie, a akord tedy vznikne, když k nim vezmeme ještě oktávu. Následující $^{11}_{9}$ už leží v ruce připravené, k tomu smíme přibrat už jen kvintu a následně pak zahrát 10 (decimu) a 8 (oktávu). Např.



[152] míněno zvýšeno o oktávu



Příloha
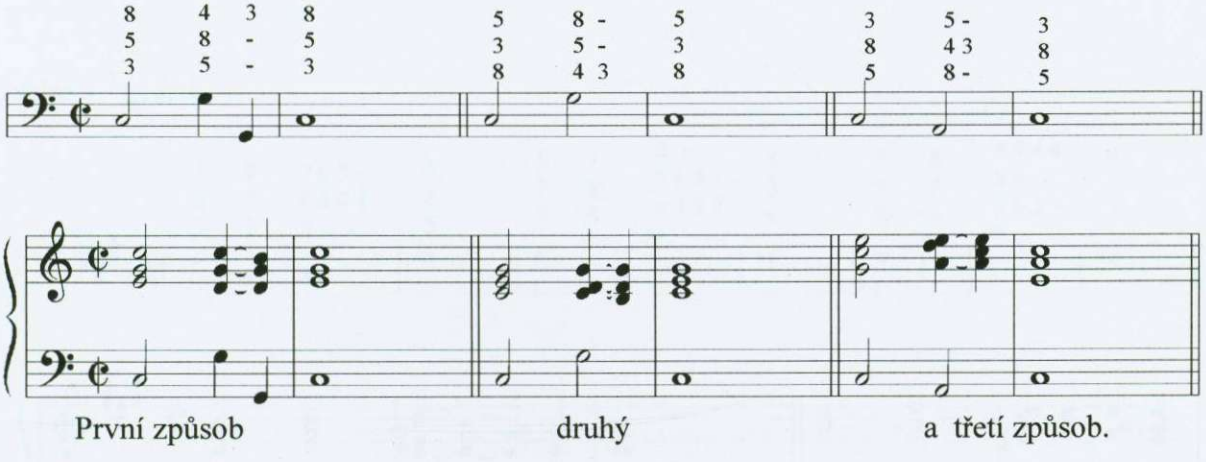
O kadenci

V tomto pojednání se vyskytovalo již mnoho kadencí, přesto ale o nich musíme ještě krátce pojednat. Kadence je trojího druhu, a to: Major, velká

Minor, malá a
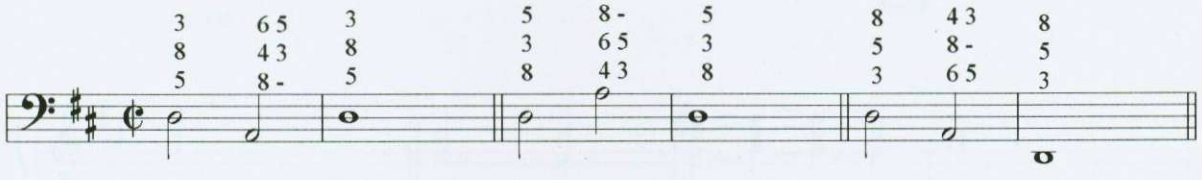
Minima, nejmenší.
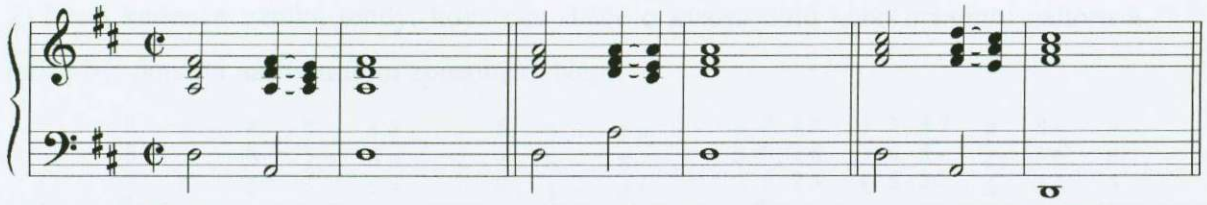
1) Velká kadence vyniká, když skáče bas buď o kvintu dolů nebo o kvartu nahoru, a ta mívá obvykle následující signatury, jak následuje: 43, 4#, $\frac{5}{4}$ #, $\frac{65}{43}$, a může být trojím způsobem přeměňována.Např.



První způsob druhý a třetí způsob.
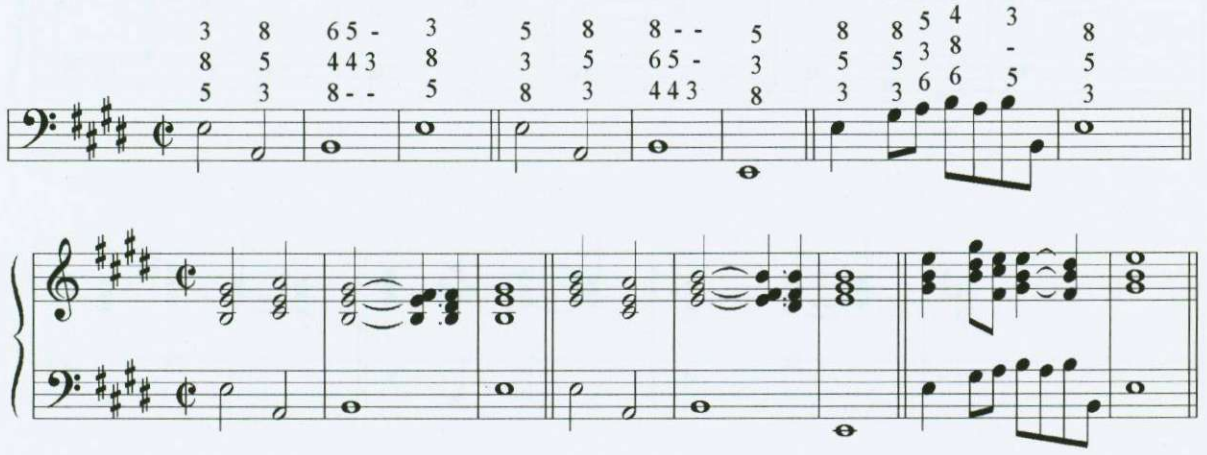
Nebo s konsonantní kvartou.
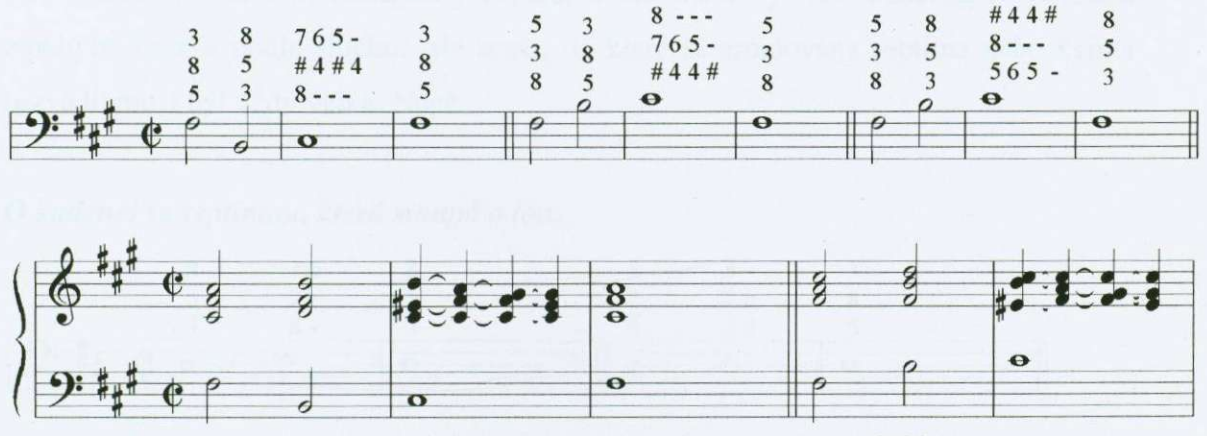




První druhý a třetí způsob.

Nebo s $^{6}_{4}, ^{5}_{43}$
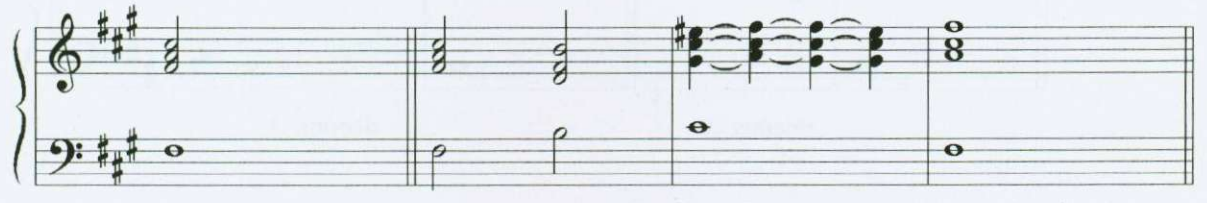


První druhý a třetí způsob.

Nebo s $^{7}_{3}, ^{6}_{4}, ^{5}_{43}$
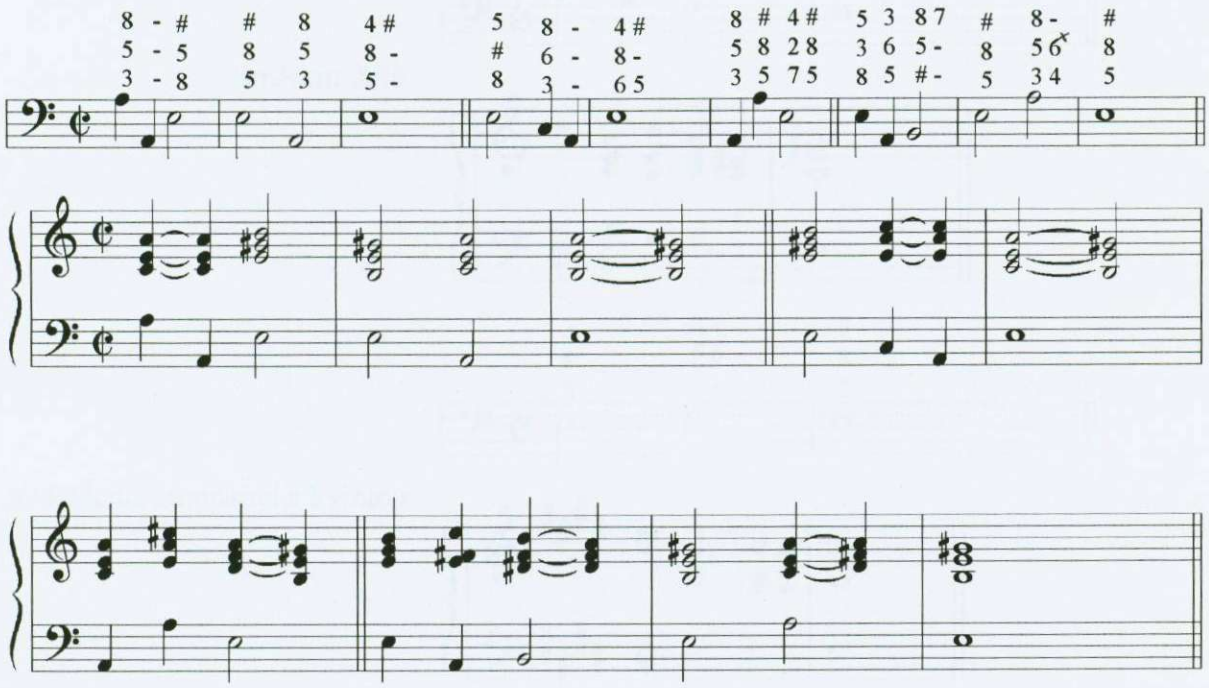


první druhý
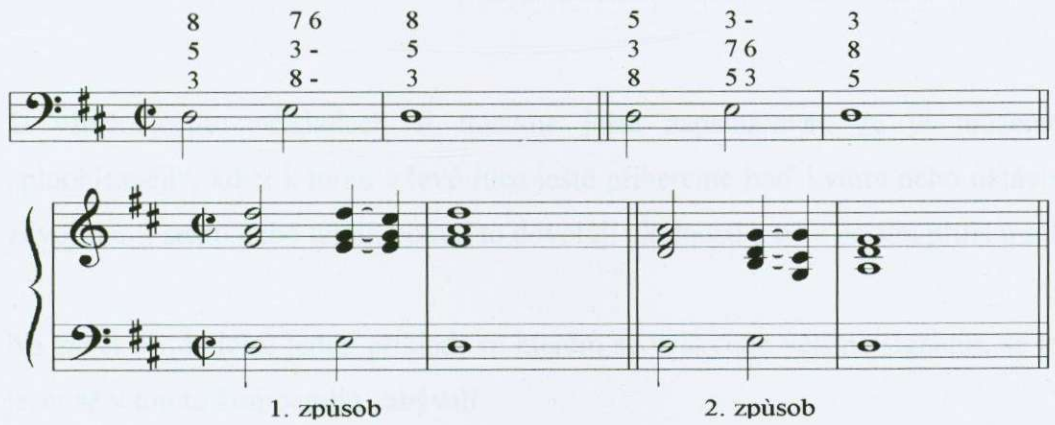


tretí zpùsob

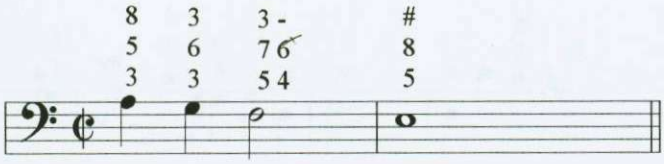
2) Malá kadence vzniká tehdy, když bas skáče o kvartu dolů nebo o kvintu nahoru a může být použita následujícím způsobem. Např.
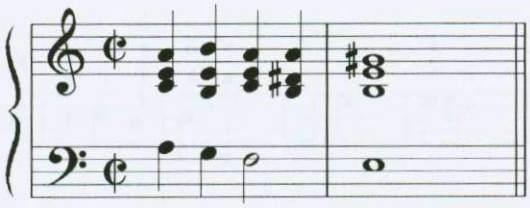


3) Nejmenší kadence vzniká, když se bas pohybuje o sekundu, ta může být malá nebo velká, nahoru nebo dolů, a stojí-li nad ním následující číslice: 76, 76, 56, avšak někdy tyto signatury nad ním nadepsány nejsou, a tak musí být tato kadence rozpoznána z pohybu basu a podle sluchu. Ale sexta, do které se zmiňována septima nebo kvinta rozvádí, musí být vždy velká. Např.

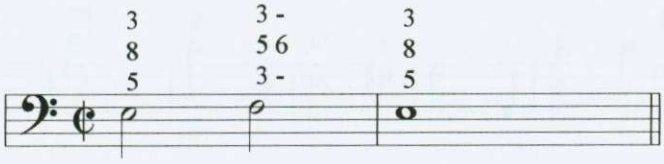
O kadenci se septimou, která stoupá o tón.
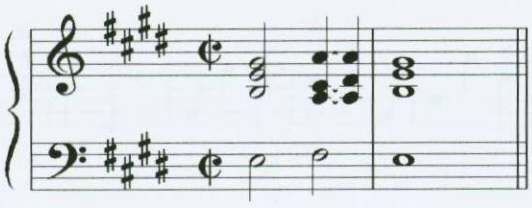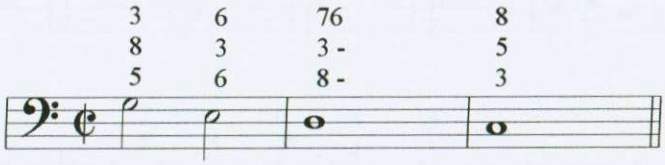




Směrem dolů
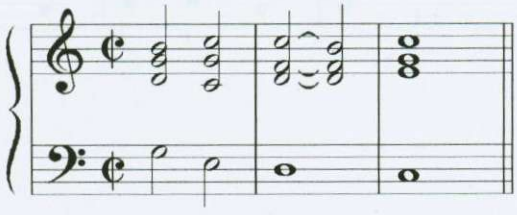




O kadenci stoupající s kvintou



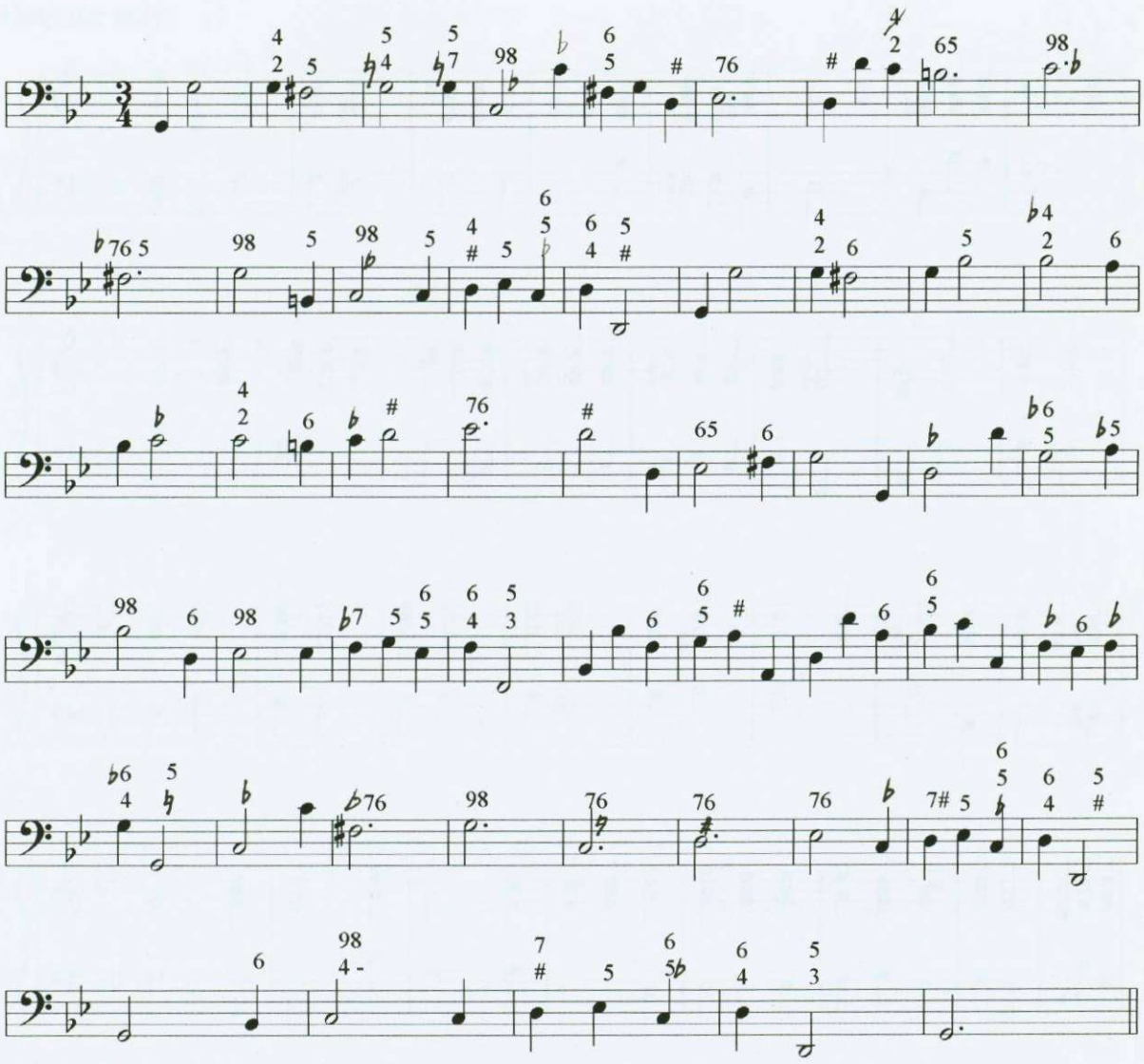


Směrem dolů
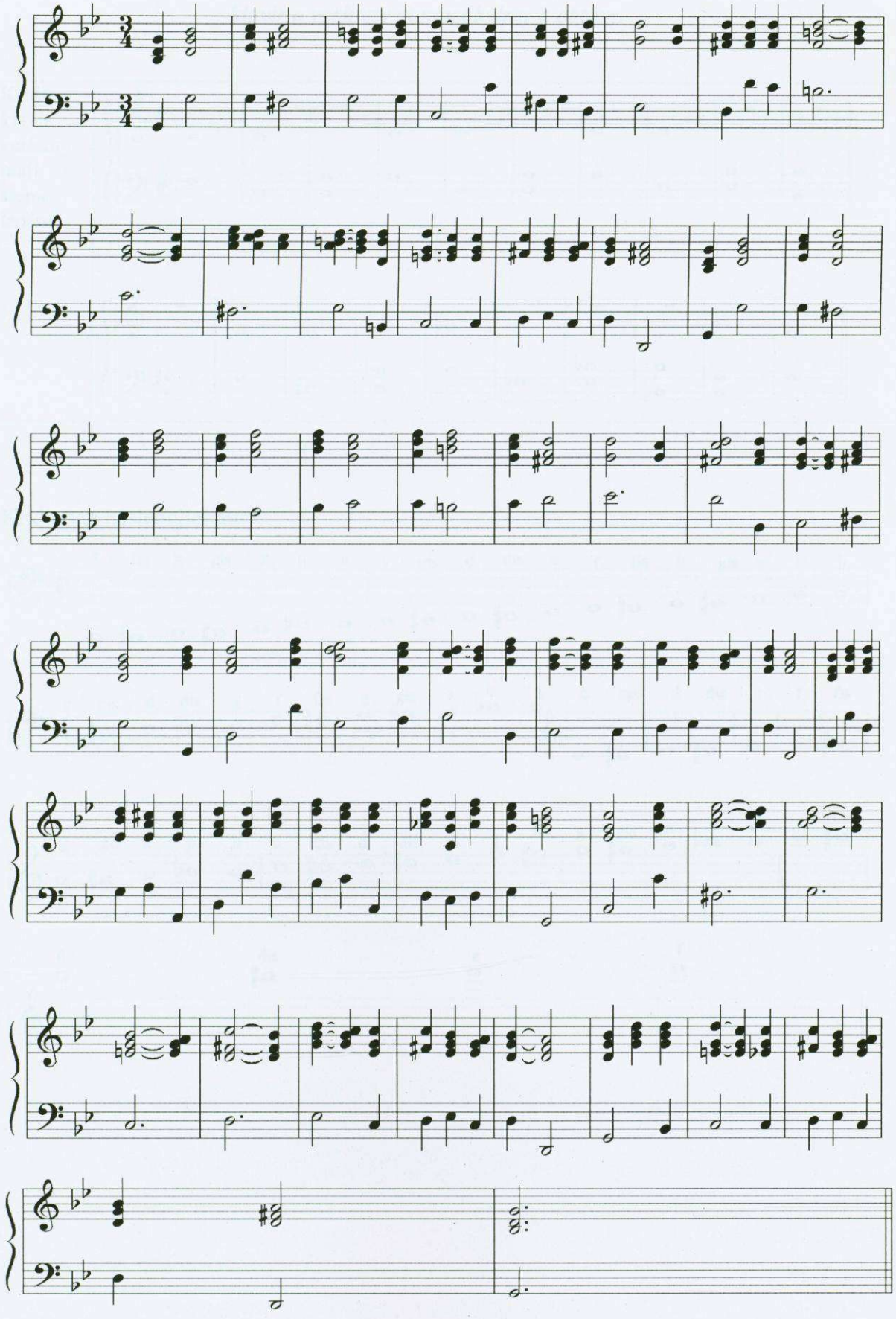


O všech těchto příkladech si musíme ještě zapamatovat, že je můžeme hrát „plnohlasněji", když k tomu v levé ruce ještě přibereme buď kvintu nebo oktávu, nebo zdvojíme-li sextu nebo tercii, pokud to dovolují okolnosti a ruce nejsou příliš u sebe.

Na závěr přijde ještě jeden příklad, ve kterém se vyskytuje většina signatur, se kterými jsem se v tomto kompendiu zabývali.



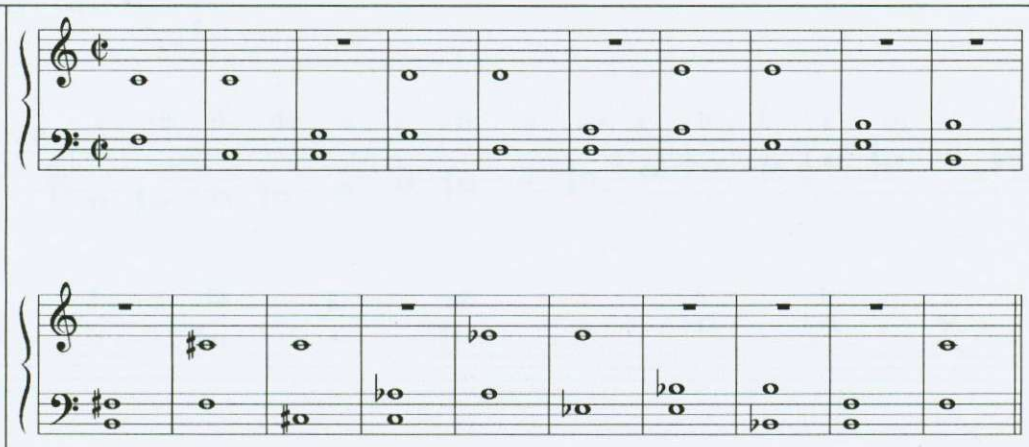
Hrajeme tedy:
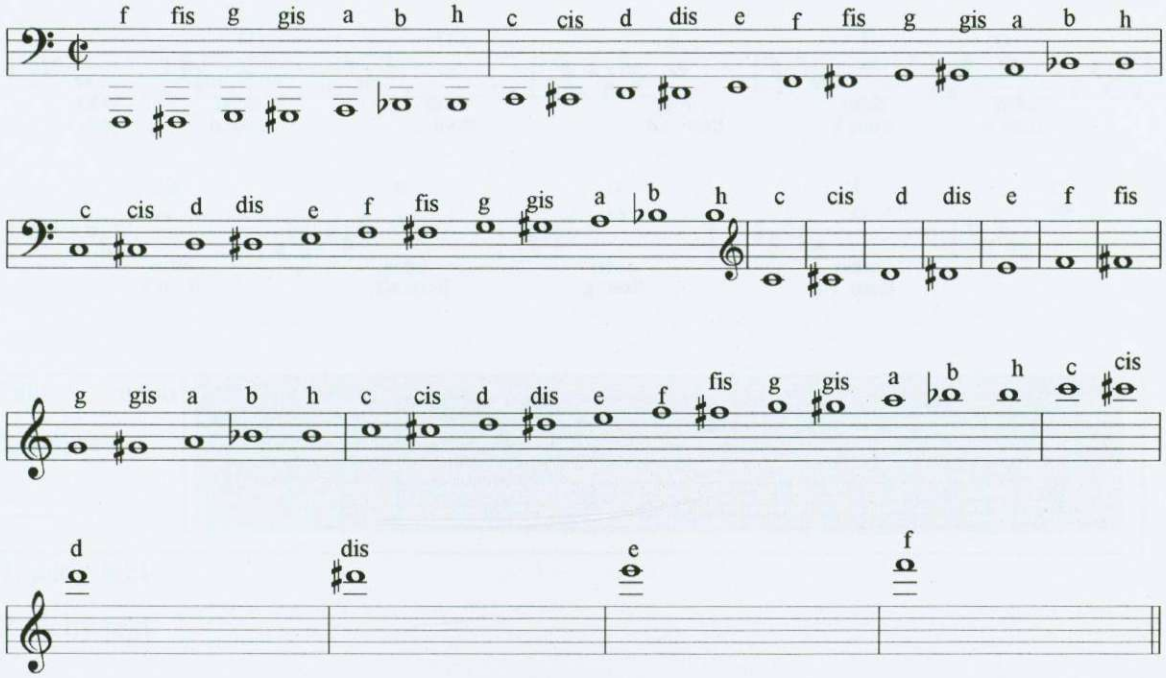


Základy, jak dokonale naladit křídlo,

klavír a varhany pomocí kvinty a oktávy.
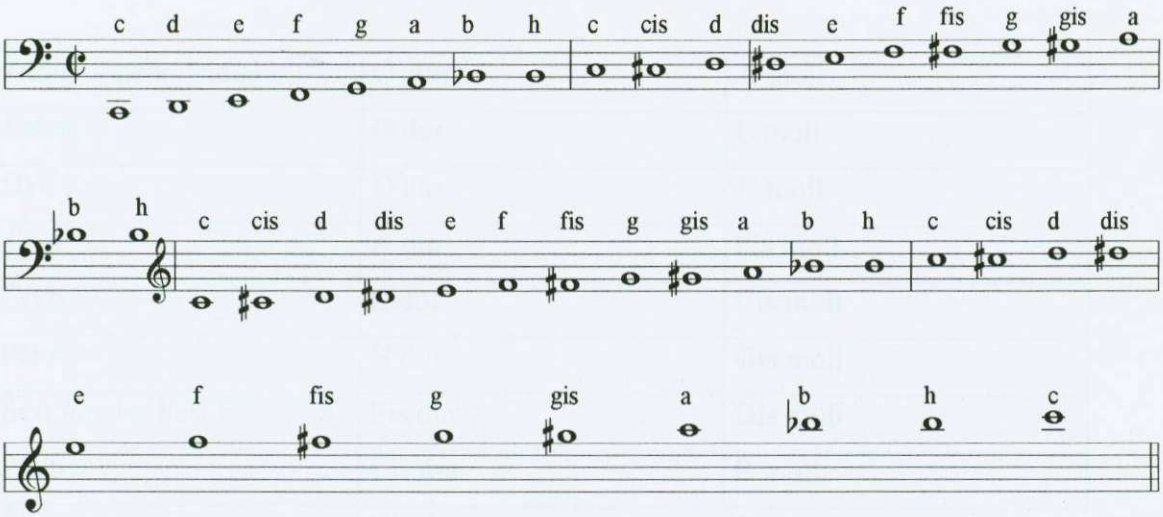
Křídlo, klavír i varhany mají stejné ladění.



Křídlo má následující tóny:

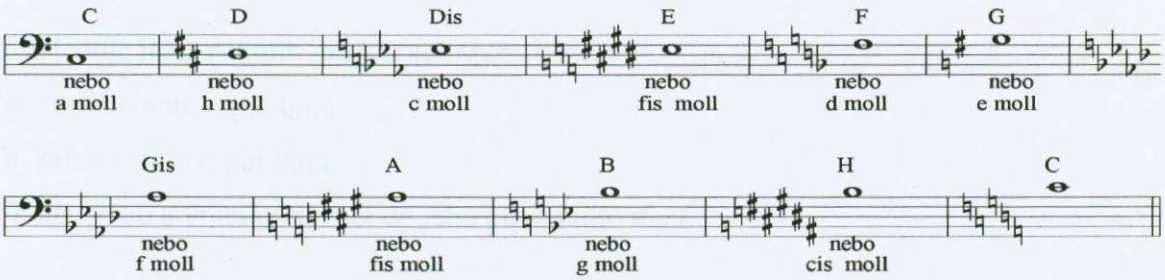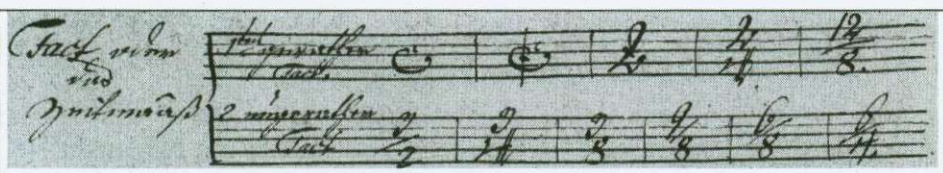


Varhany nebo běžná klaviatura mají následující tóny:
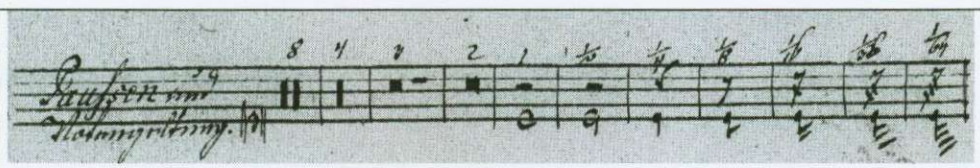


Sopránový klíč - Alt - Tenor - Bas - Housle - Flétny - Hoboj - Lesní roh - Klarinet[153]

Jak můžeme poznat, v jaké tónině se hudební dílo nachází.



Takt nebo časomíra	

1. sudý takt
2. lichý takt

Pauzy a délka trvání not	

[153] Viz. německá transkripce GBF, str. 76 (tabulka zobrazující rozsahy jednotlivých klíčů a hudebních nástrojů)

Dělení not, do předcházejících taktů neboli časomíry[154]

Žádný # nebo žádné b[155]	C dur	A moll
Jeden #	G dur	E moll
Dva #	D dur	H moll
Tři #	A dur	Fis moll
Čtyři #	E dur	Cis moll
Pět #	H dur	Gis moll
Šest # nebo Šest b	Fis dur	Dis moll
Pět b	Cis dur	B moll
Čtyři b	Gis dur	F moll
Tři b	Dis dur	C moll
Dva b	B dur	G moll
Jedno b	F dur	D moll

Následuje ještě několik hudebních vysvětlivek:

zvyšuje notu o půl tónu.

b snižuje notu o půl tónu.

♮ ruší # a b a vrací notu zpět do jeho původního tónu.

Tečka . je znaménko pro prodloužení noty.

||: velké
|: malé
} znaménko pro opakování (repetice)

 znaménko pro protáhnutí (prosloužení) délky noty.

 znaménko pro zastavení.

 znaménko pro klid (koruna).

[154] Viz. německá transkripce GBF, str. 78

[155] Tabulka se vztahuje ke kruhovému zobrazení, viz. německá transkripce GBF, str. 79

Tr znamená trylek.

Adagio nebo Tarte znamená pomalu.

Tartissime ještě pomaleji.

Andante trochu rychleji.

Dolce sladce

Grazioso příjemně

Allegro vesele rychle

Presto ještě rychleji

Prestissimo nejrychleji

Forte silně

Pocco forte méně silně

Crescendo wachsend zesilovat

Fortissimo nejsilněji

Piano slabě

Pocco piano méně slabě

Pianissime nejslaběji

Staccato sekaně

Solo sám

Tutti všichni

Da Capo opět od začátku

Verte otoč

Finis znamená konec

9.2. RUKOPISU AZG

POUČENÍ

O

GENERÁLBASU

Úvod

Generálním basem nazýváme basovou nebo základní notu, kterou je zároveň pokaždé udána nebo hrána základní harmonie. Tato harmonie je označována číslicemi, které jsou nadepsány nad základní notou a které nazýváme signaturami; a to: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, často také 10, 11, což je ale to samé jako 3, 4. Běžné pojmenování toho samého je: prima, sekunda, tercie, kvarta, kvinta, sexta, septima, oktáva, nóna; decima, undecima. Tyto číslice udávají, kolikátý stupeň má být směrem vzhůru od stanovené základní noty k této číslici zahrán. Např. si vezmeme základní tón c, potom je 1 nota samotná, nebo je ta samá nota její oktáva, 2 je d, 3 je e, 4 je f, 5 je g, 6 je a, 7 je h, oktáva je C, 9 je D, 10 je E, 11 je F atd., a tímto způsobem počítáme a hrajeme ve všech tóninách. Zároveň si musíme zapamatovat, že tyto intervaly si zachovávají své pojmenování i svůj charakter i tehdy, pokud jsou hrány o jednu nebo dvě nebo tři oktávy výš.
U číslic jsou také používány křížky, béčka a odrážky x, #, ♮, ♭. Pokud stojí tyto znamení samostatně, pak představují tercii a její změny. Místo # se obyčejně jen přeškrtne signatura. Např. 2, 4 nebo 4, 5 nebo 5, 6, 7, 9, přesto je ale také běžný i křížek; avšak jak tento #, tak i b a x musí být napsány co nejblíže u signatury, čím blíže, tím lépe, aby se tak předešlo všem nedorozuměním. Např. b2 nebo 2b, 4b, b4, 5b, 6b, 7b, 5♮, 4♮. Příčina je pochopitelná z toho, co bylo výše řečeno. Protože totiž samostatně stojící znaménko #, x, ♮, b označuje tercii, mohl by tak být hráč generálbasu snadno v pokušení toto znaménko připsané k nějaké signatuře pokládat za tercii, čímž by samozřejmě vznikaly v harmonii jen nelibozvučné tóny a zmatky.
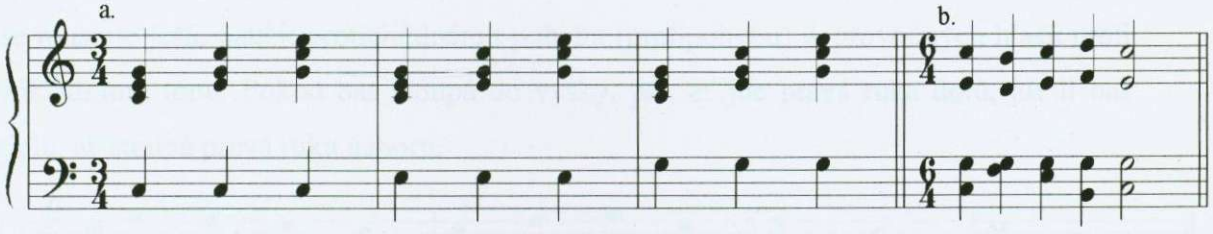
Trvání těchto akordů, tedy doba, po kterou mají být doprovodné hlasy, které jsou naznačeny signaturami, zadržovány, nemůže být často zcela přesně vyjádřena. Když je jedna nějaká základní nota označena jednou nebo více nad sebou napsanými signaturami, je z toho jasně vyvoditelné, že harmonie doprovodných hlasů se drží tak dlouho, jako samotná základní nota. Stojí-li např. nad první základní notou jedna signatura a tatáž je přeškrtnutím prodloužena[156], pod kterou probíhají jedna nebo více not základního hlasu, tak je zcela jasně udáno, že akord, který je dán první signaturou, má být držen do konce škrtnutí. Ne tak určité je označení, když nad jednou základní notou stojí vedle sebe 2 nebo ještě více signatur. Pokud je to takt se sudým počtem dob

[156] míněno zvýšena

jako dvoučtvrťový, čtyřčtvrťový a stojí-li nad jednou základní notou vedle sebe dvě signatury, pak dostane každá (signatura) polovinu toho samého; pokud stojí 3 signatury, pak využije první signatura jednu polovinu a ostatní 2 druhou polovinu; pokud stojí 4, bývávají stejnou měrou rozděleny. Je-li takt tříčtvrťový, šestičtvrťový, osminový, a stojí- li nad jednou základní notou 2 signatury vedle sebe, tak dostane každá polovinu; stojí-li 3 signatury, dostanou právě tak stejný podíl; pokud stojí 4, tak dostává první a třetí 2/3, druhá a 4 ale také 2/3; pokud jich je 6, uskuteční se rozdělení opět stejnoměrně. Protože není punktace u signatury obvyklá, je také nemožné délku jednoho akordu zcela přesně stanovit, a ať je proto hráč generálbasu pozorný, aby nerušil nevhodně načasovanými hmaty chod ostatních hlasů a tím i harmonii díla.
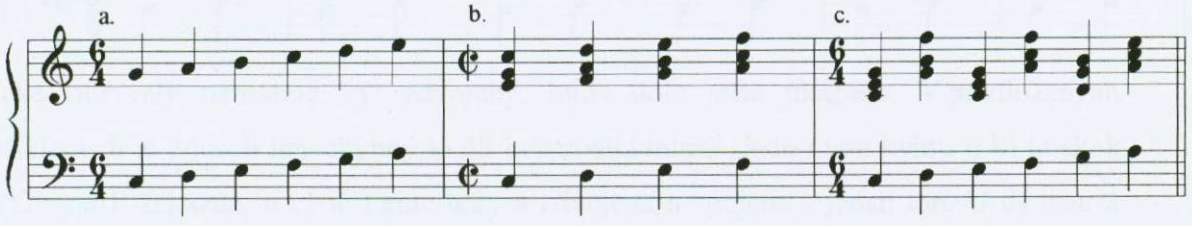
Výška, ve které mají být akordy zahrány, není signaturami vůbec udána; to zůstává na úsudku a zvážení hráče, ale není to ponecháno jeho svévoli. Protože má totiž hráč generálbasu doprovázet harmonii skladby, musí se starat o to, aby jeho právě doprovodné hlasy, nepřesahovaly alespoň hlavní hlas, protože ty by v opačném případě rušivě působily na tento hlavní hlas. Ať tedy nehraje v nejvyšší oktávě, když hraje hlavní hlas smutné, hluboké tóny.

Poloha doprovodných hlasů právě tak nebývá udávána signaturami, vyjma velmi málo neobvyklých případů. Protože se celková hudba skládá ze 4 hlasů, pak hrává hráč generálbasu obyčejně k napsané základní notě ještě tři doprovodné hlasy. Jeho věcí je uspořádat, který z těchto hlasů chce udělat nejvyšším, středním a spodním, nebo který chce zasadit do diskantového hlasu, který do altu, který do tenoru. Protože jeden z těchto hlasů může a také je zasazen do vrchního hlasu, vznikají z toho tři polohy. Např.
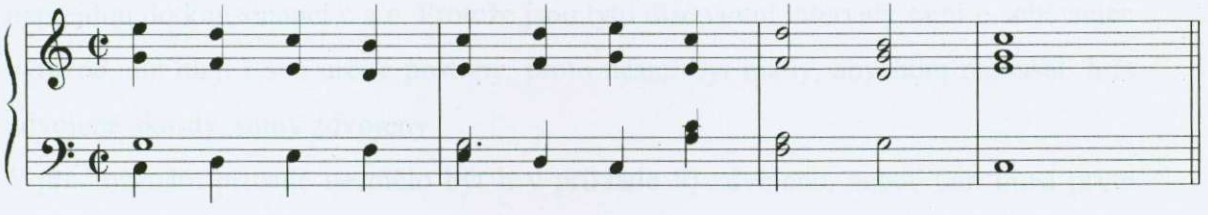


Na příkladě a) jsou patrné tři polohy tónů; příklad b) nám ale ukazuje, jak může také hráč generálbasu jeden z doprovodných hlasů zasadit do levé ruky, jaký způsob vytvoří při pomalém pohybu basu velmi dobrý účinek, který si proto velmi zasluhuje být doporučován.

Pro hráče generálbasu je nezbytně nutné, aby uměl zahrát jeden a týž akord v jedné každé tónině ve všech oněch třech polohách, protože při hře generálbasu se musí v určitých situacích používat všechny tři polohy. Potom jen vhodné a účelné použití těchto tří poloh nás uvede do stavu se umět vyvarovat dvou nejpřísněji zakázaných chyb. Tyto dvě chyby jsou: všechny nepřirozené skoky a bezprostředně paralelní sled dvou čistých kvint a oktáv. Také bez tohoto připomenutí rozpozná každé hudebně nadané ucho, že se tomu musí následující hra jako něčemu chybnému, ba dokonce nepříjemnému vyhnout.
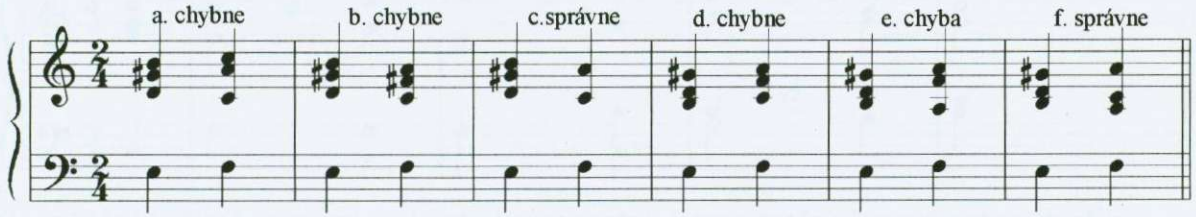


Vyvarování se více čistým kvintám jako u příkladu a), více oktávám jako u příkladu b) a všech skoků urážející hudební cit jako u příkladu c) se musí tedy stát každému hráči nejpřísnější povinností. Aby se teď uměl vyvarovat právě jmenovaných skoků, musí umět zahrát každý akord ve všech třech polohách s jistou zručností; když toto umíme, potom bude naše hra plynulá a vázaná, zatímco budou ostatní doprovodné hlasy usilovat o rozmanité ozdoby, skoky, variace – budeme pevným krokem klidně, kouzelně a bezstarostně kráčet kolem pestrého shonu dojatého sboru, v málo dobře zvolených akordech budeme udávat obsah z více stran, a tímto způsobem se staneme pánem celého sboru. Musí se pilně dívat na to, aby jeden nebo více doprovodných hlasů, které byly zahrány v prvním akordu, zůstaly ležet i v druhém akordu. Pokud se toto děje, bude naše hra o to plynulejší, přirozenější a příjemnější.

Abychom se vyvarovali více kvint a oktáv, které následují v přímém směru bezprostředně za sebou, je nezbytné umět akord zahrát ve všech jeho polohách, za prvé se musíme ještě naučit protichůdnému pohybu (protipohybu) doprovodných hlasů proti základnímu tónu. Pokud bas stoupá do výšky, pak ať jde pravá ruka dolů, jde-li bas dolů, ať stoupá pravá ruka nahoru.
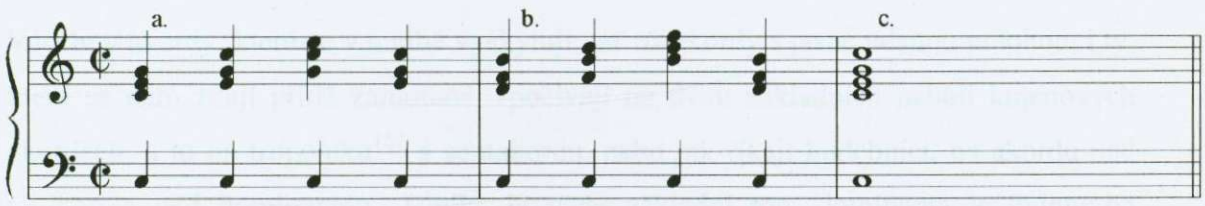


Ovšem také toto je často částečně nemožné, částečně nedostatečné, za druhé se tedy musí jeden nebo více intervalů zdvojit. Toto zdvojení se děje dvojím způsobem, a totiž: buď je interval skutečně zdvojen, přibrány a zahrány jsou skutečně dvě tercie, dvě kvinty atd., nebo se dva intervaly, které mají být zdvojeny, rozplynou v jediný úhoz, v jeden tón dohromady. Např.



Jaké intervaly nemohou být zdvojeny, bude dole ještě ukázáno. V předložených příkladech je způsob hry chybný kvůli bezprostřednímu sledu dvou kvint, u b) je skok z Gis na F zakázán, u c) je tercie tedy a zdvojena a spojena v jeden tón. U d) jsou 2 kvinty jdoucí po sobě, u e) je skok; u f) je a jako tercie skutečně zdvojená. Jistě nebudeme namítat, že se v posledním příkladě jak u první noty tak i u druhé nachází kvinta h a c, kvinta tu opravdu je, ale nejde v přímém směru s basem, zatím co totiž bas stoupá, přichází kvinta ze shora dolů, což sluch nijak neuráží, proto to také není zakázáno._
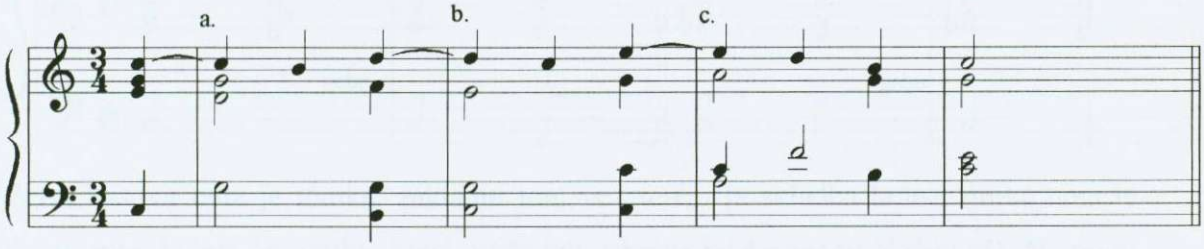
Akordy, které mají být zahrány k základnímu tónu, jak to přirozený hudební smysl dobře naznačuje, mají různý účinek, některé zní dobře, příjemně, líbezně, uspokojivě, nazýváme je konsonance, ostatní působí oproti tomu nepříjemně, nepříznivě, vyvolávají nelibost, neklid a hudební cit spíše neuspokojí, dokud nepřejdou do konsonance, tzn. dokud nejsou rozvedeny. Např.



V příkladu a) jsou konsonantní a v příkladu b) disonantní akordy, to určuje jen hudební cit, s netrpělivostí čekáme na to, dokud nejsou disonance h a F rozvedeny, tzn. dokud nepřejdou do konsonancí c a e. Protože jsou tyto disonantní intervaly sami o sobě nejen výrazné, ale mají i své určité postupy, proto nesmí být nikdy, abychom nemuseli hrát zdvojené akordy, samy zdvojeny.

V předloženém případě nesmělo být h v příkladu b) zdvojeno, neboť tam musí první jsoucí h přejít do c nebo musí být ukončeno, stejně tak by muselo i druhé h přejít do c,

a tak bychom měli chybné postupy dvou oktáv. _ Všechny disonance musí ale mít nejen jejich příslušné rozvedení, ale nějaké z nich musí být i připraveny, tzn., že musí být v předcházejícím akordu zahrány jako konsonance a teprve změna jejich základního tónu je přemění v disonanci. Např.



C v příkladu a) bylo v prvním akordu konsonantní, teprve změna basové noty vytvořila z téže noty disonanci, tudíž byla disonance připravená, v příkladech b) a c) je ten samý případ. Nejčastější disonantní (nelibozvučné) akordy jsou sekunda, nóna, septima, tercie, kvinta, oktáva jsou proti tomu konsonantní (libozvučné).
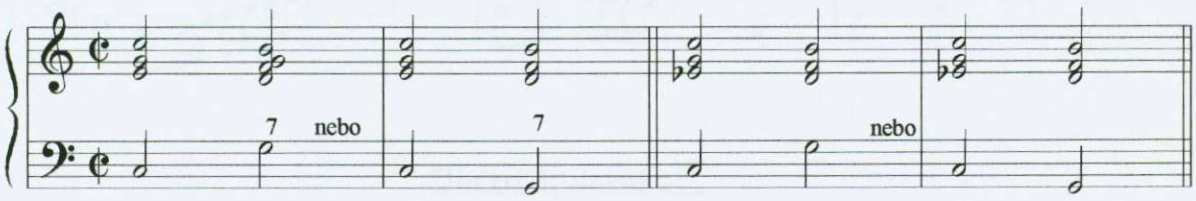
Protože jsou v hudbě 4 hlasy a to soprán, alt, tenor a bas, tak je i generálbas obyčejně hrán čtyřhlase. Přesto často bývávají nad základní notou napsány jen 2 číslice, často jen 1, často také žádná číslice. Z tohoto krátkého označení je přesto možné kompletně a správně objevit potřebné akordy, to je záležitostí hráče generál basu a k tomu může v podstatě dopomoci účel následujícího krátkého pojednání.

O generálbasu

Všechny akordy, které se v hudbě vyskytují, ať už akordy s jasně udanou polohou, i ty, které se nám zdají příliš zamotané, spočívají na dvou základních neboli kmenových akordech, a to na trojzvuku[157] a septakordu, nebo jak říkají hudebníci, na akordu nad tónikou a nad dominantou. Tónika je vždy základní tón, dominanta je kvinta od základního tónu. Dokud je hudební skladba hrána jen na jednom a tom samém tónu, nevybočuje-li do jiných tónin, pak je hrán jeden z těchto základních akordů. V kostele jsou dva tympány vždy vyladěny tak, aby jeden hrál stále základní tón a druhý dominantu nebo, což je to samé, nižší oktávu této dominanty, a dokud zůstává hudební skladba ve stejné tónině, může zaznít ke každému akordu jeden z těchto tympánů. I dnes tak běžné foukací harmoniky se skládají z těchto dvou základních akordů, tedy

[157] míněn kvintakord

z akordu na tónice a na dominantě, a všechny skladby, které nepřechází do jiné tóniny, mohou být na nich vytvářeny nebo alespoň doprovázeny. Následující příklad dva základní akordy osvětlí.
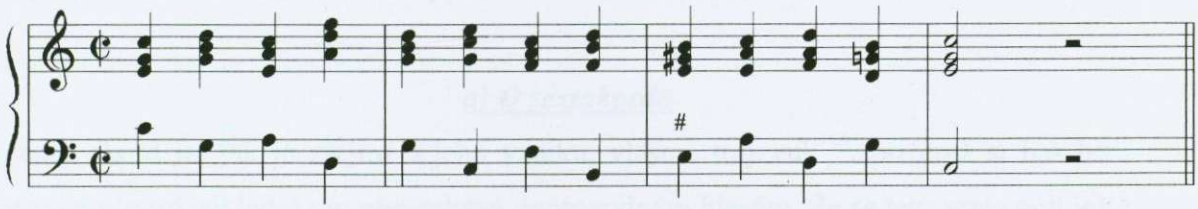


První basová nota je tónika, základní tón, ve kterém je skladba hrána, druhá nota je dominanta, kvinta od tóniky, která může být zahrána také o jednu oktávu níž. Na první notě (tónice) leží trojzvuk, na druhé septakord.

To jsou dva základní neboli kmenové akordy, všechny ostatní akordy, které se v hudbě vyskytují, vznikají z části převraty, částečně zadržováním těchto dvou základních akordů, o čemž bude ještě dále podrobněji pojednáno.
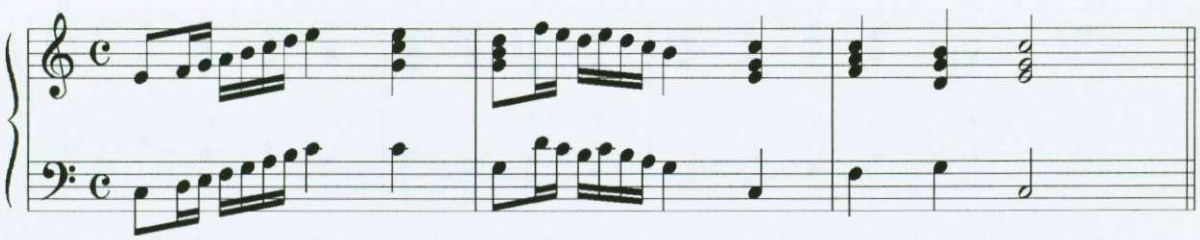
I. O trojzvuku a jeho převratech

Na tónice neboli na základním tónu leží harmonický trojzvuk[158]. Skládá se z tóniky, tzn. ze základního tónu, z tercie, velké nebo malé, z čisté kvinty, k čemuž je přibírán ještě 4tý hlas, a to buď oktáva nebo je v tom samém akordu zdvojená tercie nebo kvinta. Ačkoliv je poloha doprovodných tónů mnohdy libovolná, přesto se v polovině skladby do nejvyššího hlasu neklade oktáva, zatímco na začátku a na konci skladby bychom se měli pokusit nejvyšší hlas toho samého umístit. Tento akord označujeme číslicemi 3, 5 a 8, obvykle se číslování zcela vynechává, jen pomocí značek x, # b udáváme charakter tercie. Pokud tedy stojí nota bez jakéhokoliv označení, tak k tomu přibereme tercii, kvintu, oktávu nebo zdvojíme tercie nebo kvintu. Např.
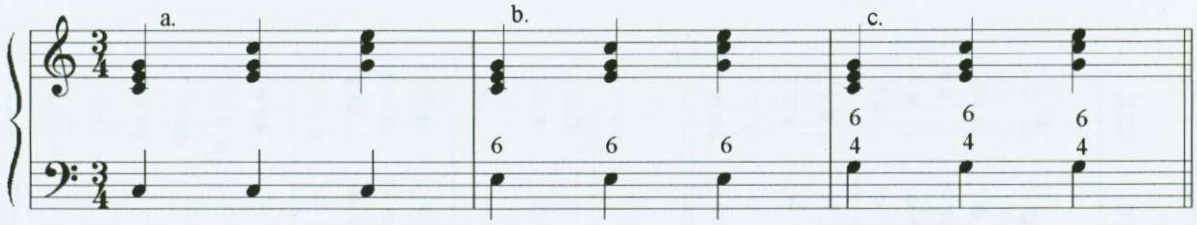


Následují-li při rychlém pohybu basu více tercií nebo oktáv za sebou; tak se hrajeme jen tyto tercie nebo oktávy a všechny ostatní doprovodné hlasy vynecháváme. Např.

[158] míněn kvintakord



Obraty trojzvuku[159]

Kdyby byl trojzvuk vyjádřen a hrán pokaždé takovým způsobem, jak bylo ukázáno nahoře, stala by se hudba velice monotónní, unavující a protivnou. Skladatelé proto tyto akordy převracejí, tzn., že vloží jeden z dříve doprovodných hlasů do basu a z původní basové noty vytvoří doprovodný hlas. Takže místo toho, aby měl tercii od základního tónu c, tedy e, doprovodným hlasem, zasadí komponista toto e do basu a c místo něho do pravé ruky, a tak to dělá také s kvintou, tedy s g. Následující příklad to ještě více objasní.
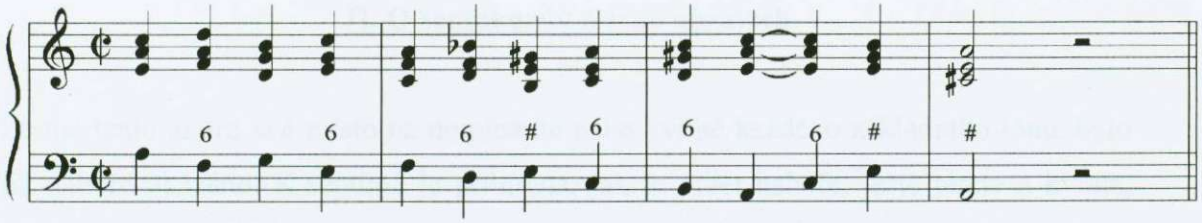


V předloženém příkladě, ať už v příkladě a), b) i c) se vyskytují ty samé tóny i ten samý akord; s jediným rozdílem, že skladatel v příkladě b) přeměnil tón, který byl v příkladě a) tercií v základní notu, a původní základní notu v doprovodný hlas, a v příkladě c) udělal to samé s tónem, který byl v příkladě a) kvintou. Protože se teď samozřejmě tímto převratem základní noty změnil i vztah doprovodných hlasů, vznikají tímto způsobem dva akordy, které mají sice jiná jména a jiné uspořádání hlasů, ale v podstatě to jsou libozvučné terciové akordy, totiž sextakord a kvartsextakord.

a) O sextakordu
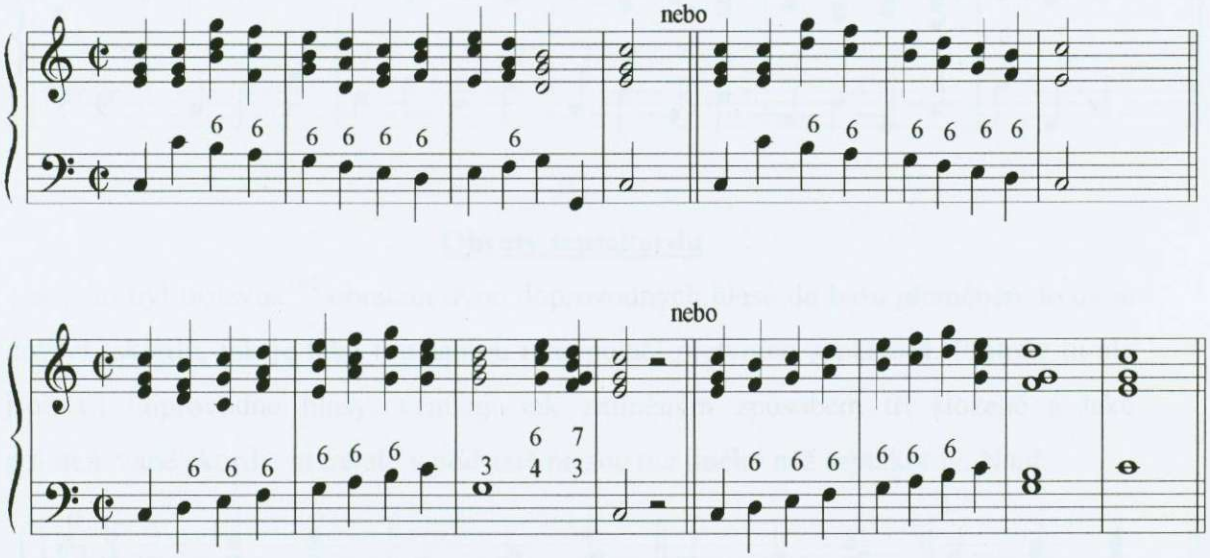
Tento akord je, jak je zřejmé z jeho vzniku, vlastně trojzvuk[160], přičemž si bas bere tercii a vlastní základní tón přenechává doprovodným hlasům. Že se tato sexta pojí ještě s tercií a oktávou; nebo může být místo ní zdvojena tercie nebo sexta, můžeme odvodit ze vzniku akordu samotného. Např.

---

[159] míněn kvintakord
[160] míněn kvintakord
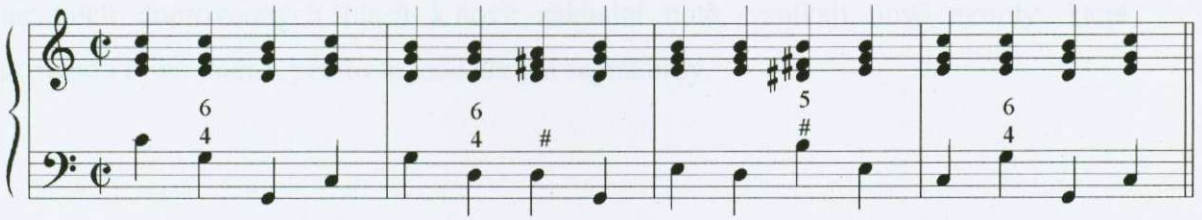


Pokud následuje po sobě více klesajících nebo stoupajících sext, pak k nim musíme přibrat oktávu, kterou střídáme se zdvojenou sextou, protože jinak bychom se nemohli vyhnout zakázanému sledu více oktáv. Je také běžné, hrát taková místa jen tříhlase a k sextě zahrát jen tercii.



b) O kvartsextakordu
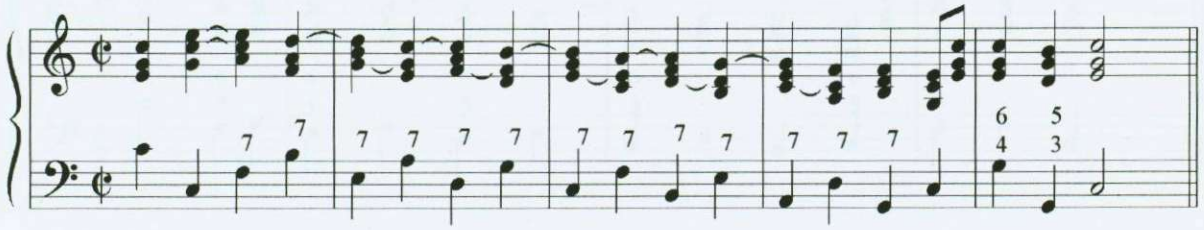
Když přemístí komponista kvintu trojzvuku[161], která prve ležela v pravé ruce, do basu a basový hlas do pravé ruky, potom vznikne kvartsextakord, je to vidět nahoře v příkladě c). Tento akord je právě tak libozvučný, přesto méně uspokojivý než předchozí dva akordy. Jako 4tý hlas se k tomuto akordu hraje oktáva nebo se zdvojí kvarta nebo sexta, jak je to ze vzniku tohoto akordu beztak patrné. Např.



[161] míněn kvintakord
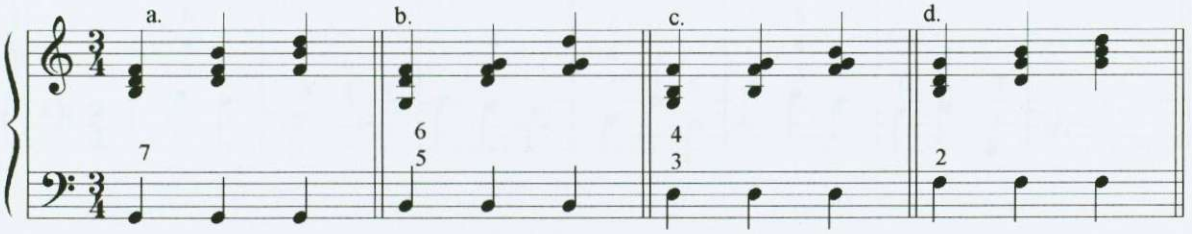
II. O septakordu a jeho obratech

Že má tento akord své místo na dominantě nebo kvintě každého základního tónu, bylo již nahoře ukázáno. K septimě je přibírána, jak je vidět nahoře, ještě tercie a kvinta, nebo je zdvojená oktáva nebo tercie. Protože je septima disonantní interval, musí být nejen náležitě rozvedena, nýbrž také tam, kde je to možné, připravena. Pokud následuje více septim po sobě, pak si je musíme sami připravit a střídavě k nim hrát kvintu a oktávu. Např.



Obraty septakordu

Tak jako byl trojzvuk[162] obratem dvou doprovodných hlasů do basu přeměněn do dvou nových akordů, tak je také tou samou manipulací přetvořen septakord. Protože tu ale jsou tři doprovodné hlasy, vznikají tak zmíněným způsobem tři složené a také pojmenované akordy, které ale v podstatě nejsou nic jiného než septakordy. Např.
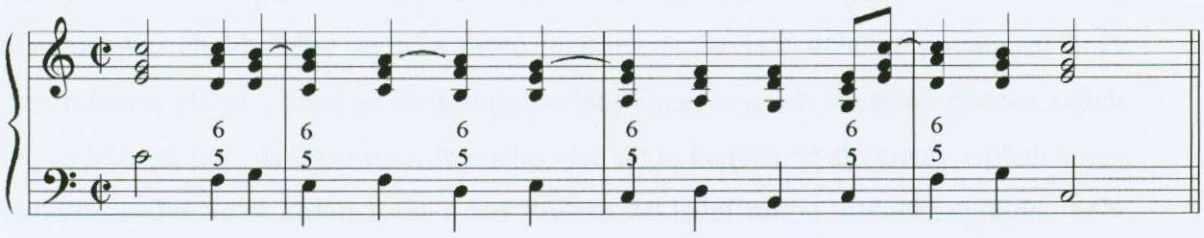


V příkladě a) je septakord ve své původní jednoduché podobě v trojí poloze, v příkladě b) se z h, které bylo dříve doprovodným hlasem, stává basový hlas, v příkladě c) je do basu zasazen druhý doprovodný hlas, a konečně v příkladě d) je přijata za základní notu třetí doprovodný hlas. Tímto obratem a změnou základního tónu vzniká také jiný vztah ostatních doprovodných hlasů k nové základní notě, vznikají nové akordy, které dostanou i jiná jména, přesto to jsou ale jen septakordy.

[162] míněn kvintakord
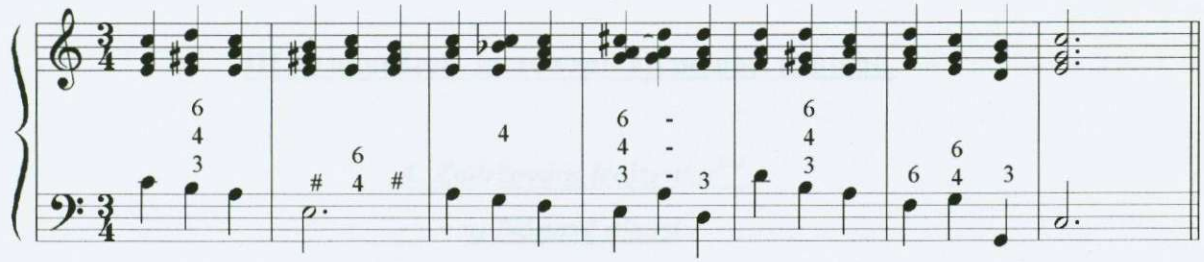
a) O Kvintsextakordu. $^{6}_{5}$ *je* $^{5}_{6}$

Tento nový akord vzniká z prvního obratu septakordu, kdy byla původní tercie základního akordu sama přijata za základní notu. Že k tomu musí být zahrána tercie, je ze vzniku akordu patrné. Pokud se hraje mnohohlasně, pak se může tercie nebo sexta zdvojit, nikdy ale k tomu nesmíme přibrat oktávu; neboť se bas určitým způsobem rozvádí, totiž že se posune se o půl tónu výš, pak by se musela o půl tónu výš posunout i oktáva, což je, jak už bylo zmíněno, zakázáno.
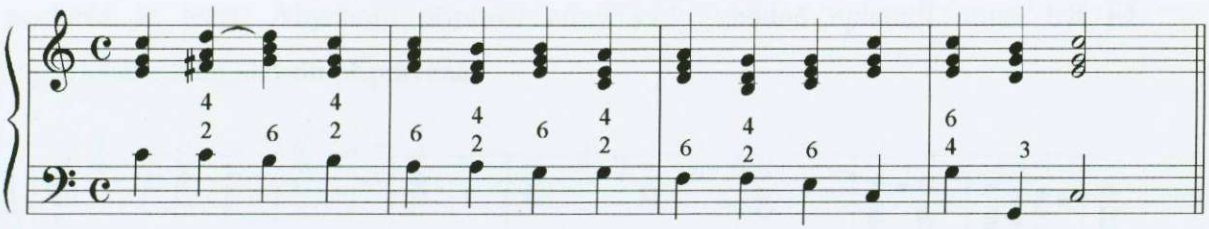


b) Terckvartakord. $^{4}_{3}$

Je jeden druh septakordu, ve kterém byl za základní notu přijat doprovodný hlas, který stál na druhém stupni, jak je nahoře v příkladu c). Že k tomu musí být zahrána sexta, nám jasně ukazuje nahoře popsaný vznik tohoto akordu.



c) Sekundakord. 2 *je* $^{4}_{2}$ *je* $^{2}_{4}$

Tato třetí modifikace septakordu vzniká třetím obratem základní noty, jak je vidět nahoře v příkladu d) o septimách a jejich obratech. K tomuto akordu, který je běžně označen ciframi 2 nebo $^{4}_{2}$, musí být zahrána sexta, jak to ale stejně jeho vznik ukazuje. Když hrajeme vícehlase, můžeme zdvojit sextu nebo sekundu, ale oktáva ani kvarta být zdvojena nesmí, neboť jde základní nota v tomto akordu pokaždé o jeden tón dolů, a kvarta má opět své nezbytné rozvedení o jeden tón výš. Kdyby se tedy měl jeden nebo druhý tón zdvojit, musela by mít zdvojená oktáva ten samý postup, což ale není při hře generálbasu dovolené.



Kdyby všechny akordy, které se v hudbě vyskytují mohly a směly být zahrány v jejich správné podobě a i v jejich skutečné podobě, bylo by tím předložené pojednání a poučení o hraní generálbasu uzavřené. Hraní generálbasu patří ale mezi krásy slavnostního chrámového stylu, a proto také mezi obzvlášť důležité povinnosti hráče generálbasu, akordy, které se vyskytují, ne tedy ihned v jejich skutečné podobě zahrát, ale zadržovat, tzn., že musíme jeden nebo více tónů, které se vyskytovaly v předchozím akordu, nechat ještě chvíli ležet i nad druhou základní notou, dokud nepřejdou nebo dokud nebudou rozvedeny do příslušného akordu k druhé základní notě. Tímto zadržováním získá hra na varhany a celková hudba jistou pružnost, půvab a spojitost. Takovými zadržováními vzniká velké množství nových, často neobvyklých akordů, které se ovšem všechny nechají odvodit z výše řečeného a i tyto akordy musí být rozvedeny. Takové nejčastější akordy uvedeme.

III. O akordech, které vznikají pomocí průtahů.
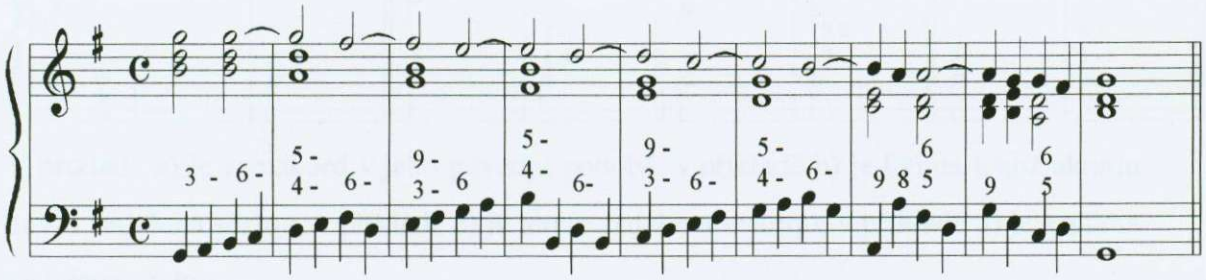
A. Zadržování trojzvuku[163]

a) Nónový akord

Nónový akord je ve své podstatě trojzvuk[164] nad tónikou nebo základní notou, přičemž ale nota, která byla v předchozím akordu zahraná jako konsonantní, ale která se v nynějším akordu vlivem pohybu basu stala nónou, zůstane ještě chvíli ležet, než bude rozvedena do příslušné oktávy. Protože je tento akord ve své podstatě trojzvuk[165], je k tomu zahrána tercie a kvinta. Nóna jako disonance nemůže a nesmí být zdvojena, neboť se musí vracet do akordů a tak by musela udělat zdvojená nóna v oktávě ten samý postup. Nóna musí být vždy připravená, tzn., že interval, který k právě zahrané základní notě tvoří nónu, se musí v předcházejícím akordu vyskytovat jako konsonance, a v tomto akordu, kde je jako konsonance a kde vystupuje jako nóna, není zahrána, ale

[163] míněn kvintakord
[164] míněn kvintakord
[165] míněn kvintakord

nechává se ležet. Abychom přípravu nóny vždy vhodně uplatnili, musí být již v předcházejícím akordu připravená.
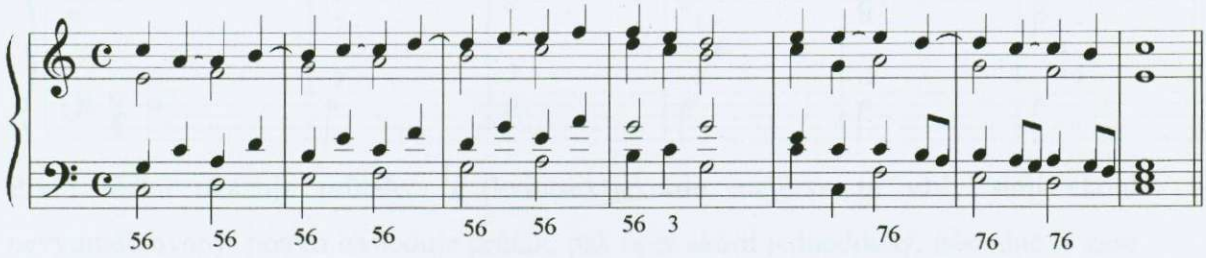


b) Kvartkvintakord. $^{5}_{4\,3}$, *nebo 43.*

Místo toho, abychom zahráli trojzvuk najednou, zůstane kvarta chvíli ležet, dokud nepřejde do příslušné tercie nebo nebude rozvedena. Tato disonantní (nelibozvučná) kvarta musí být připravená, a protože má její rozvedení předepsaný průběh, nesmí být zdvojená. Že k tomu musí být zahrána kvinta a oktáva, můžeme předpokládat už jako něco samozřejmého. Např.
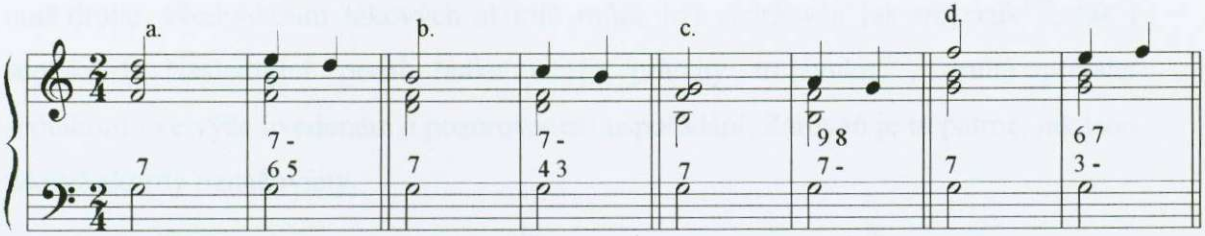
c) Kvint-sext a septim-sextakord. $^{5}_{6}$ - $^{7}_{6}$

Není nic jiného než sextakord, který je zadržen jednak předešlou kvintou, jednak předešlou septimou. I bez výslovného připomenutí bude každý vědět, že k tomu má být zahrána tercie a oktáva, obyčejně se ale vezme jen tercie. Druhý hlas v basu může být zcela vynechán.
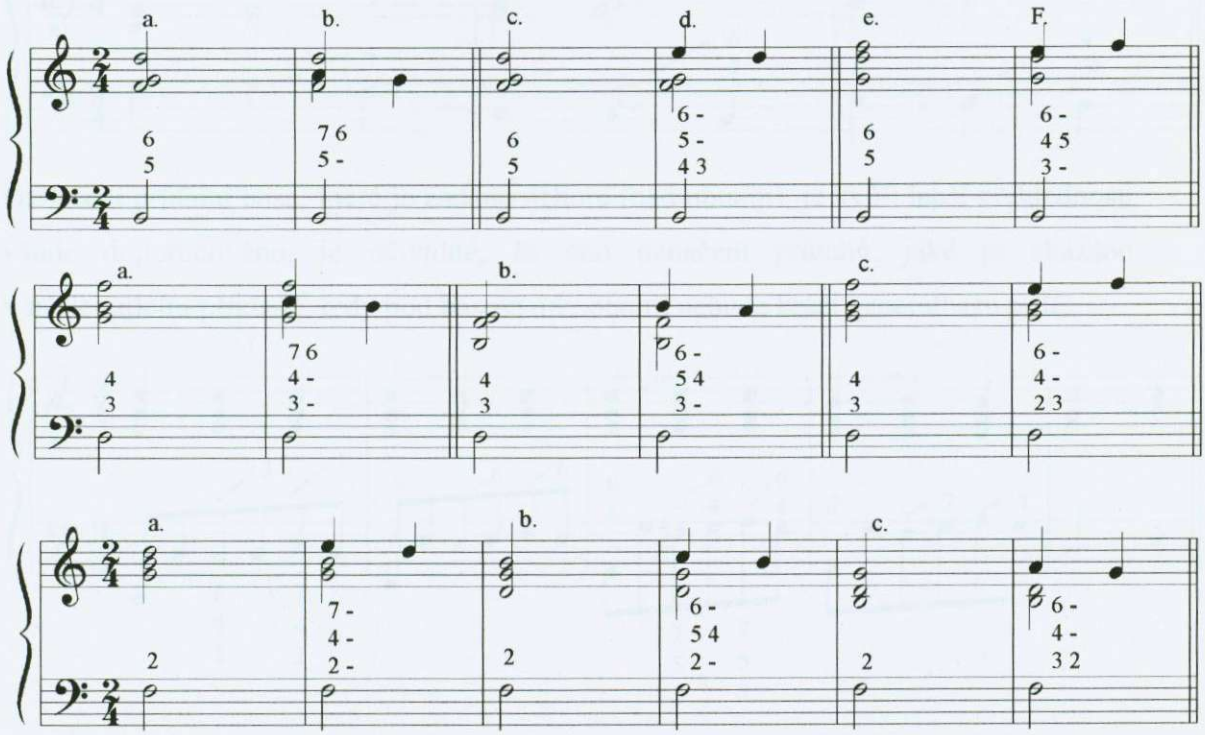


B. Průtahy septakordu

U septakordu jsou průtahy častější a rozmanitější. Protože jsou totiž u tohoto akordu tři doprovodné hlasy, může být jeden z nich protažen nebo zadržen, dokud nepřejde do jeho příslušné polohy. Např.



V příkladě a) je septakord v jeho původní podobě, v příkladě b) je kvinta téhož akordu chvíli zadržena sextou, v příkladě c) je tercie zadržena kvartou; v příkladě d) je septima zadržena sextou.

Stejným způsobem probíhají podobné průtahy i u třech druhů septakordu, totiž u kvintsextakordu – terckvartakordu – a sekundakordu. Např.



První řádka ukazuje průtahy $^{5}_{6}$ (kvintsext)akordu, nejprve tu vždy stojí akord nevyumělkovaný, potom následuje průtah, pak opět akord jednoduchý, následně je zase uplatněn průtah.
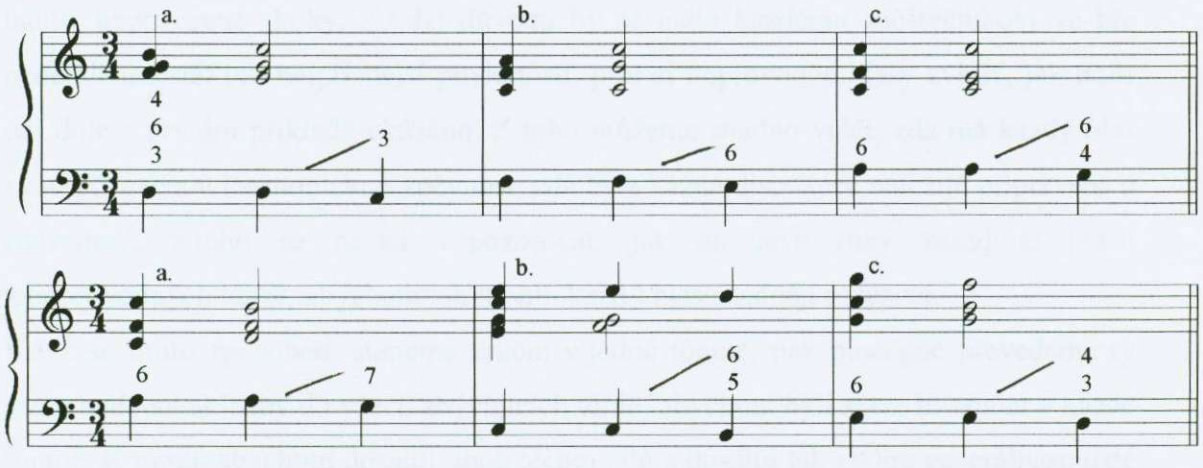
Na druhé řádce jsou ukázány průtahy $^{4}_{3}$ akordu, a to v následujícím uspořádání.

Na třetí řádce konečně následují průtahy sekundakordu, která jsou zaznamenaná v tamtéž uspořádání.
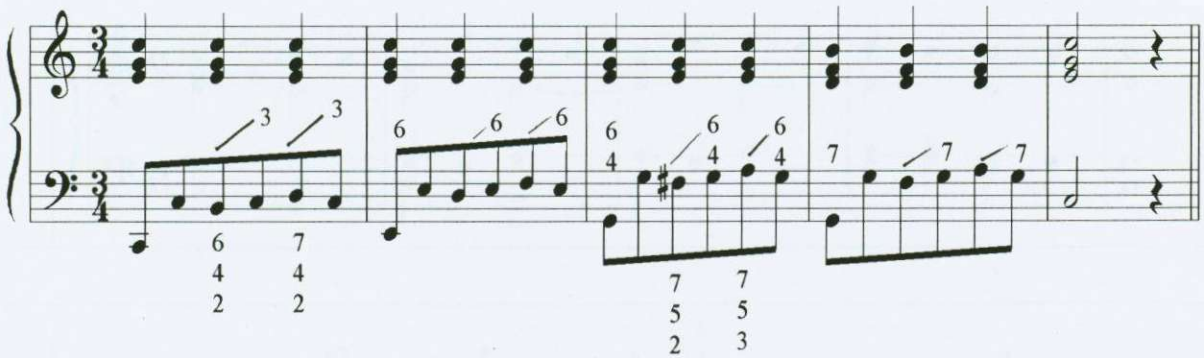
C. Průtahy basu

Nejen v doprovodných hlasech, ale i v basovém hlase jsou průtahy často uplatňovány, když se totiž již u první basové noty zahraje příslušný akord, který patří k basové

notě druhé. Předvídáním takových akordů může být zadržován jak trojzvuk[166], tak i septakord. Následující první řádka ukáže průtahy trojzvuku[167], druhá průtahy septakordu ve výše uvedeném a pozorovaném uspořádání. Zároveň je tu patrné, jak jsou takové akordy označovány.



Označení průtahu basu, které je zadáno nahoře (nad notami), je kvůli lepší přehlednosti všude doporučováno, je očividné, že ono označení průtahů, jaké je ukázáno v následujícím příkladě, tedy pod basovými notami, nebude hráči generálbasu milé.
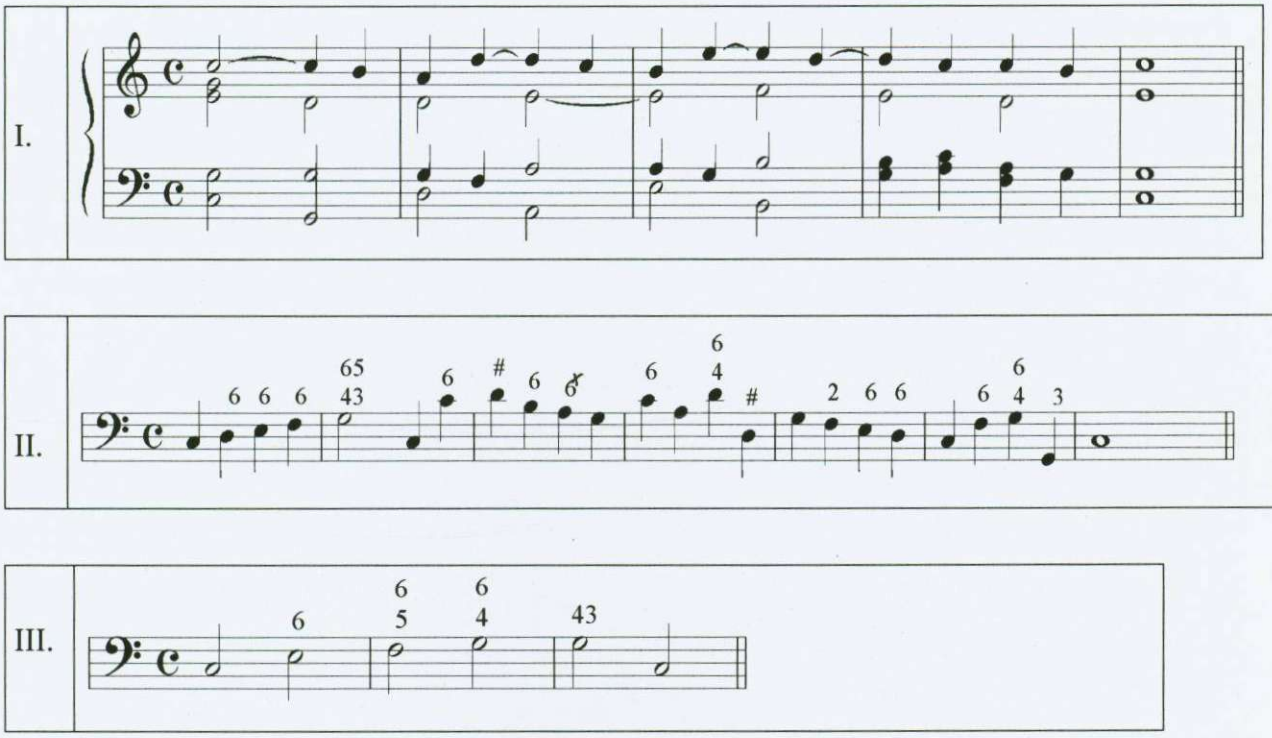


Počet a druh průtahů tím není vyčerpán, vyskytuje se jich i ještě mnoho jiných. Uvést zde všechny průběhy by bylo téměř nemožné, není to ale ani nutné, ne snad proto, že se vyskytují jen zřídka, ale proto, že tam, kde se uskutečňují, musí být dokonale ocifrovány, právě jako neobyčejné jevy, přičemž je nutné, aby hráč generálbasu cifry dobře posoudil a zahrál.

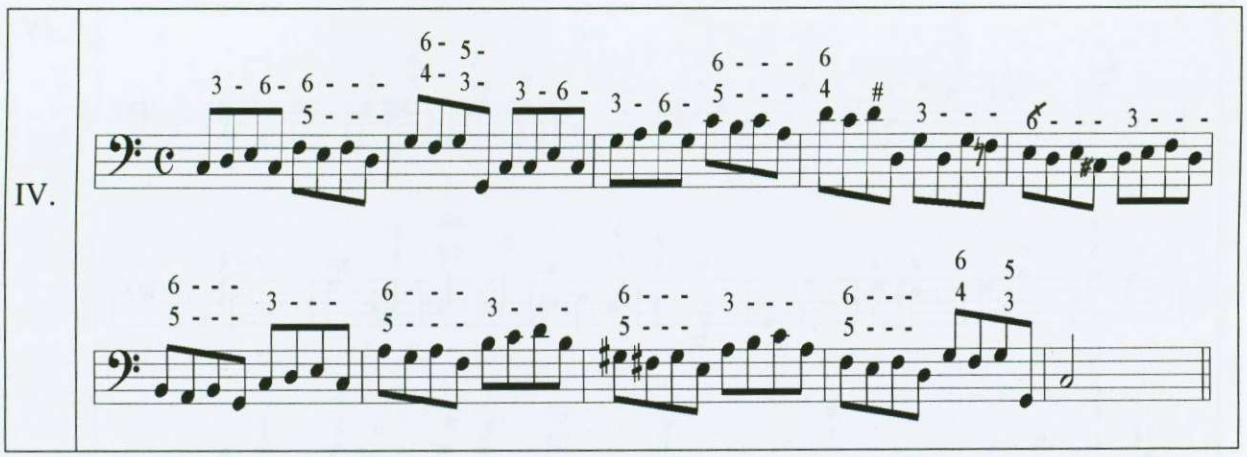
Naše pojednání bychom mohli uzavřít s jistým přesvědčením, že i ten, kdo dosud žádný pojem z nauky o generálbasu neznal, získá po důkladném prostudování a častějších úvahách o předloženém článku poměrně dostačující znalosti o generálbasu. K tomu, abychom ale neznali jen pravidla, nýbrž abychom je uměli i prakticky použít, patří

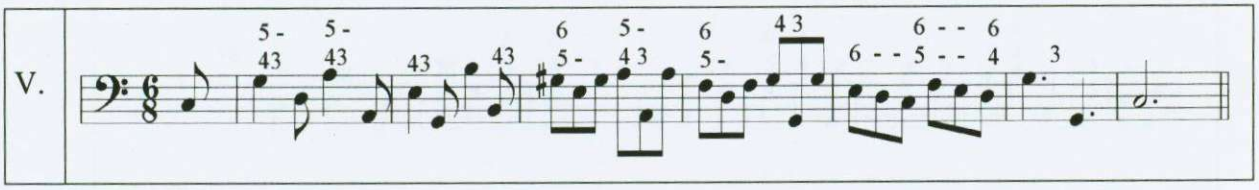
[166] míněn kvintakord
[167] míněn kvintakord

samozřejmě časté a jednoduché cvičení. Nedbejme na to, umět akordy brzy a rychle zahrát, abychom se tím „vytahovali", ovšem pilně a neúnavě mysleme na to, jak plyne jeden akord z druhého, jak se připojuje k jinému, do jakého akordu přechází, zda nejsou vměšovány zakázané kvinty a oktávy nebo zda se v doprovodných hlasech nevyskytují náhlé, nepřirozené skoky. Z toho důvodu by se mělo každému začátečníkovi ve hře generálbasu stát tou nejpřísnější povinností, psát si doprovodné hlasy zvlášť, jak bude dál dole v prvním příkladě ukázáno. Z toho můžeme snadno vidět, zda má každý hlas svou přirozenou harmonickou zpěvnost, zda byla každá disonance náležitě připravená a rozvedená, z toho se nechá vypozorovat, jak do levé ruky zasadíme jeden z doprovodných hlasů, abychom tak mohli každý hlas snadněji rozeznat.
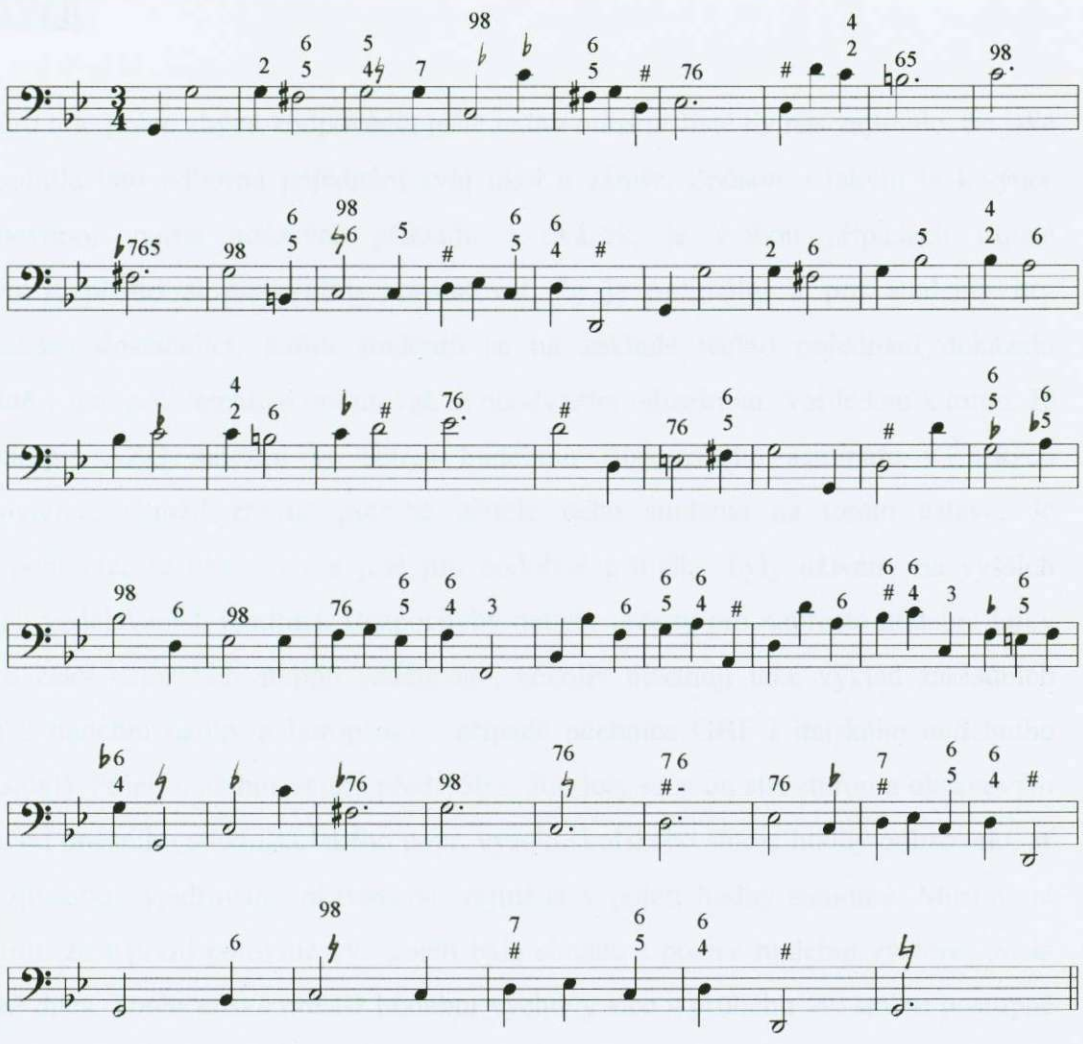
Když se tímto způsobem staneme zruční v jedné tónině, pak postupně převedeme ty samé hudební skladby do všech zbývajících tónin, abychom byli skrze to zruční v každé tónině. K tomu, abychom dosáhli obou těchto cílů a dosáhli tak ve hře generálbasu jisté dokonalosti, nám mohou sloužit nejen nahoře uvedené příklady, ale i následující cvičení.




IV.


V.

VI.



10. ZÁVĚR

V závěru této práce zbývá zodpovědět ještě jednu otázku. Jistě by nás zajímalo, do jaké míry splnila tato odborná pojednání svůj úkol a záměr. Způsob, s jakým je k výuce přistupováno, vyjma notových příkladů a ukázek, je v obou případech zajisté svědomitý, přesto si nedovolím konstatovat, že je optimální a pro studenty hry generálbasu dostačující. Kolik studentů se na základě těchto pojednání dokázalo následně v této problematice orientovat, si neodvážím odhadnout. Vzhledem k tomu, že byl rukopis AZG nalezen ve sbírce hudebnin Biskupského semináře v Českých Budějovicích, sloužil zřejmě potřebě učitele nebo studenta na tomto ústavu. Je pravděpodobné, že oba texty a jiné jim podobné příručky byly užívány na vyšších stupních vzdělávacích institucí. Bezpochyby nebyly určeny pro naprosté hudební laiky ani pro žáky nejnižších stupňů vzdělávání, ačkoliv obsahují také výklad základních pojmů z hudební nauky a horopisu (v případě učebnice GBF i italského hudebního názvosloví). Pojetí hudební výuky před 150 – 200 lety se svou strukturou a obsahovým jádrem od dnešního středoškolského popř. vysokoškolského studia hudby odlišovalo, ať už ve způsobu vyjadřování, názvosloví, zejména v pojetí hudby samotné. Musíme si uvědomit, že v první polovině 19. století byla situace a pozice hudební výchovy zcela jiná než dnes. Společenská prestiž hudební výchovy sice v průběhu 19. století postupně klesala, nicméně byly na žáky kladeny požadavky odborných znalostí na vysoké úrovni, samozřejmě v rámci dobových možností a zvyklostí. Důležité je upozornit, že hovoříme o poměrech ve vyšších hudebních kruzích, tj. na konzervatořích, varhanických školách, bohosloveckých seminářích nebo univerzitách, možná i na některých dobře vedených městských nebo soukromých hudebních školách, neboť situace a úroveň hudební výchovy na vesnických školách byla vesměs nižší.

Ačkoliv je jádrem obou učebnic jedna a tatáž problematika, jsou obě učebnice zcela odlišné. V této práci jsem se mj. zabývala analýzou obsahové a jazykové stránky obou rukopisných textů, v jejichž rámci jsem se snažila sledovat odlišné i společné prvky a znaky, především pak způsoby vyjadřování, principy výkladu i užitou jazykovou terminologií, kterou nelze oddělit od jejího dobového pojetí. Domnívám se, že tyto rozbory objektivně zachycují nejen předěly v historickém vývoji, ale i kvalitativní a kvantitativní proměny na poměrně úzkém časovém prostoru, jenž možná zahrnuje jen několik desítek let. Uvědomila jsem si, jak odlišné může být dobové vnímání hudby a jednotlivých hudebních oblastí. Rozličné obsahové koncepce obou rukopisných

příruček poukazují na skutečnost, že hudebně – teoretické texty se formují na pozadí nejen určitého vývojového stupně hudební teorie, ale i ostatních odborných disciplín jako např. literatury, filosofie, estetiky, ale i pod vlivem nových pedagogických a didaktických myšlenek a názorů.

11. SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

PRAMENY

Generalbass Fundament (GBF)

Anleitung zum Generalbaβspiele (AZG)

LITERATURA

Bok, Václav: Úvod do germanistiky, Pedagogická fakulta JU České Budějovice, České Budějovice 1995, 2. vydání

Československý hudební slovník osob a institucí, Praha 1965

Deutsch-Tschechisches Groβwörterbuch, Lingea s.r.o.

Duden-Deutsches Universalwörterbuch: Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, Mannheim 2003, 5. vydání

Fischer, Ludwig, Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemiene Enzyklopädie der Musik; 26 Bänder in zwei Teilen, Band 8, Bärenreiter Verlag, Kassel, Basel, London 1960, 2. Auflage

Fischer, Ludwig, Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemiene Enzyklopädie der Musik; Sachteil in 8 Bänden, Sachteil 4, Sachteil in 8 Bänden, Sachteil 4, Bärenreiter Verlag, Kassel, Basel, London, New York, Prag 1996

Grimm, Jacob und Wilhelm, Deutsches Wörterbuch, Bd. 1-16, Leipzig, 1854-1960

Hudba v českých dějinách, Od středověku do nové doby, Editio Supraphon, Praha 1983

Kačic, Ladislav: Český preklad učebnice generálneho basu J. D. Heinichena (1711), in: Hudební věda, ročník XXXIX., 2001, číslo 1

Kofroň, Jaroslav: Učebnice harmonie, Supraphon, Praha 1994

Krampert, Peter: The Encyklopedia of the Harmonica, Mel Bay Publications, 2002, německý překlad Klaus Rohwehr

Ludvová, Jitka: Pět varhanických fundamentů, in: Hudební věda 1994

Ludvová, Jitka: Abbé Vogler v Praze, in: Hudební věda 1982, č.2

Ludvová, Jitka: Česká hudební teorie 1750-1780, Praha 1985-Studie ČSAV, Academia nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1985, č. 23

Restle, Conny: In aller Munde. Mundharmonika, Handharmonika, Harmonium; eine 200jährige Erfolgsgeschichte, Staatl. Institut für Musikforschung, Berlin 2003

Rank, Josef; Šumavský: Taschenwörterbuch der böhmischen und deutschen Sprache, Deutschböhmischer Teil, Drukk und Verlag der k.k. Hofbuchdrukkerei von Gottlieb Haase Söhne, Prag 1860

Sehnal, Jiří: Spezifika der historischen Orgeln in Böhmen und Mähren und ihre Folgerungen für Musikpraxis, in: Varhany a jejich funkce v Čechách a na Moravě 1600-2000, Olomouc 2003

Smolka, Jaroslav a kol., Dějiny hudby, TOGGA agency, s.r.o., Praha, 2001

12. FAKSIMILE

Rukopis GBF

General Bass
Fundament.

Nebst einer Anleitung wie Cadenzen und
allerhand Clavier Sachen, wie auch dem
Accompagnement, Angelegt,
und
mit einer Probe versehen worden
von
J. J.

Anton Fils

Eingang zum General-Bass.

Der General-Bass an sich selbst ist nun und der Compositionskunst gemeinen Anfangsgründen, vermittelst welchen man nach gegebenen Regeln, über dem vorgegebenen Bass-Thon eine völlige Harmonie hervorstellt und finden kann, dass mit der darzu gehörigen Vocal oder Instrument-Music, gemein übereinstimmt.

Vor allem andern ist nothwendig, dass man Fleiss, zu Erlernung des General-Basses, alle Clavier, als: Flügel, Orgel, Canto, Alto, Tenore und Basso, welches mit der Orgel gleich nennbar ist, Violin, und dergleichen, nicht allein thue, sondern auch die Noten wohl lesen könne; auch die übrigen Musicalischen Regeln, alle gut verstehe, von welchen zu finden Unterricht, in diesem, besonders wird gehandelt werden.

Wenn man aber zum Clavier selbst gehen, soll will man sich noch einige nöthige termines einprägen, um den Scholaren sicher genug zu belehren, und die Anfangsgründe, die er schon gelernet haben möchte, auch dem Clavier zu gefallen, als:

Intervallum heisst derjenige Raum, welchen sich zwey verschiedene Klänge oder Töne, begreifen.

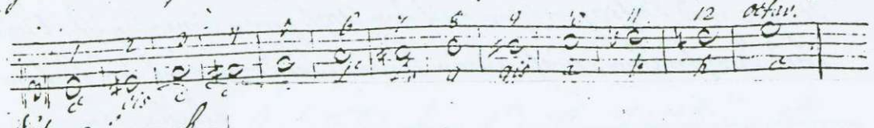
Accord, heisst, wie gutem Klange oder Harmony.
Consonatia ist wohlklingend.
Dissonatia ist hart oder fehlklingend.
Perfect . . ist vollkommen.
Imperfect . ist unvollkommen.
Dur . . . ist hart und scharf.
Mol . . . ist weich.
Major . . ist Gross.
Minor . . ist Klein.
Naturales . ist was rechtmässig ist.
Accidentalis ist was zugenommen ist.

Signaturen sind ziffern, welche über dem Generalbasse nebst stehen, und
dieser sind: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, werden aber nur
gebräuchlicher Musicanten also genennet, nämlich 1 simpel Unison.
2 Secund. 3 Terz 4 Quart, 5 Quint. 6 Sext. 7 Sept. 8 Octav.
9 Nonn. 10 Decim. 11 Undecim und 12 Duodecim.

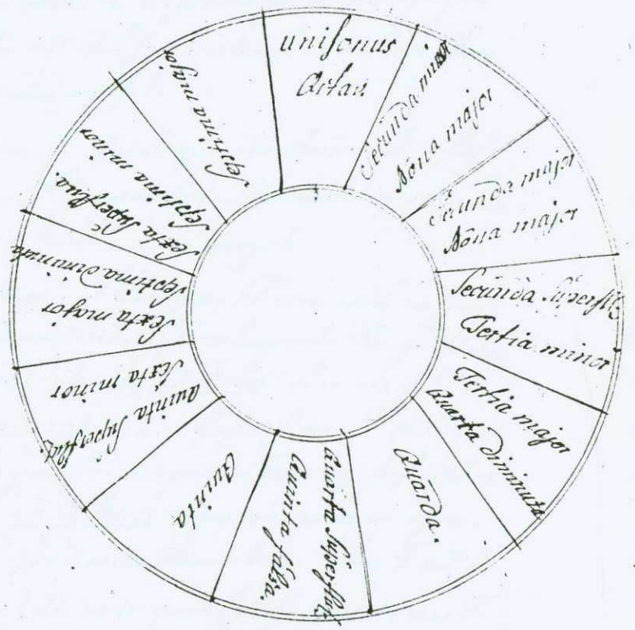
I^ten Capitel.

Von denen Intervallis.

Das Clavier wird eingetheilet in 12 theil, die man Octaven nennet,
ein jeglicher theil, welche sich lang dem niedrigen Claviere, und oben
in die höhe erstrecken, darvon die Alten nur sieben gebraucht, die
die Diatonische, die übrigen fünf aber, die weder scharf noch
flach, die eingestrichenen Octav, die zweimal gestrichenen Octav,
den, die eingestrichenen Octav, und endlich die zweimal gestrichenen
strichenen Octav, und das letzte hohe C, und dreymalgestrichenen C heißt.
Jede von diesen Octaven hat 12 Klänge oder Sonans in sich, wie folget:



Sexta. die irrehm
Klänge genennet
in einer nachfolgen
Ein Musicalischer
geringsten genennet
Grösse der Intervallen
Damit ich also m
mündlichen mit
den Begriff, wie
sen, und dieses
klingenden G und
nun grosse Secu
Ge bringe ich von G
nun a grosse Terz
und h. nun a gro
genennet wird.
ein kleine Sext,



ein grosse Sext, von F und D ein

ein kleine Sept, von F und E ein grosse Sept, von F und F ein Octav,
von F und G, nun Non und so weiters. Dieß gleichs dort wo sonsten
nun, dieß wird denen übrigen 11 Klängen, ein jeder jedem Octav.
Nonn ist nun ein Intervallis zu setzen, dieß sein Consonantia
oder wohllingende, und Dissonantia oder scharflingende, und endlich
falso, oder falsche, klingend genennet werden.

1. Die Intervalla Consonantia sind wiederum zweyerley, nämlich,
Consonantia perfecta, vollkommene Consonanzen, und
Consonantia imperfecta, unvollkommene Consonanzen.
2 Consonantia perfecta, sind die Quint und Octav, weil sie immer
unveränderlich sind.
4 Consonantia imperfecta, sind die Terz und Sext, weil sie veränder-
lich sind, als: Minor und Major.
2 Intervalla Dissonantia sind die Secund, Quart, Sept und Nonn. welche
von der Quart zu nehmen: dass sie allezeit für eine Consonanz
gebraucht wird, davon weiter ein mehrers wird genennet werden.
7 Intervalla Falsa, sind die falsche Quart oder Tritonus, und die falsche
Quint, wordurch aber alle dreyen Intervalla in dem Generalbass
zum Vorschein, in nachfolgenden Capiteln können werden.

Damit nun dem Liebhaber dieser Kunst desto leichter zu erlernen
gen in die Intervalla einen gleich ordentlich zu richten wissen: so
setzt man diese gegenwärtige Tabella, einem Liebhaber Lehrs
geben wollen.

	9.	10.	11.	12.			
	2	3	4	5	6	7	8.
C	d	e	f	g	a	h	c
D	e	f	g	a	h	c	d
E	f	g	a	h	c	d	e
F	g	a	h.	c	d	e	f.
G	a	h.	c	d	e	f	g.
A	h	c	d	e	f	g	a
H	c	d	e	f	g	a	h.

Nimm also z. E. in Bass F stehet, und oben im Tenor

nimm C, und ich wende nicht gleich, wie diese stehet, so suche ich in meinem Buche dieser tabelle das F. dieweilen ich zu dem Fisel C, so oben stehet, und von dieser gerade herunter, bis in das Fisel, wo verlohren wenn das F. stehet, so finde ich darinnen den Buchstaben D. und hinwieder suche ich die verlangte C. Von dem F. will ich weiters, wie die Octav von allen ein Fundament heisse, so suche ich nun auf die Secund, weil die gemeldt ist, als nun verlohren 2, so suchen sie gleiche Namen und hinterlaß Buchstaben. Und wie obiges ist uns von den 10. 11. u 12 zu nun stehen. welche über den 7. 8. u 9. gesetzet sind.

II^te Capitel.

Von den Clavieren.

Unter allen Clavieren, ist die Terz am unentbehrlichsten, weil man ohne dieselben nicht weiters kann, und verlohren Clavier ein musicalisches Stück gehe. Dannenhero ist zu wissen, daß die große Terz, Tertia Major diejenige Clavier ist, welche man sonst nennt, und die kleine Terz, Tertia Minor, diejenige Clavier heißt, welche man weich nennt. Die erster wird aus Dur, und die andere mol genommen. Da nun 12 Claviere vorhanden, davon jede dieser 12 Claviere, eine große als kleine Terz besitzet, und ganz natürlich besitzen muß: so besitzet die, und 12 Claviere, darunter 12 Claviere gehen, darunter 12 die kleine, und 12 die große Terz bei sich führen.

Will ich nun wissen, und verlohren Clavier ein musicalisches Stück gehe, so muß ich erstens, auf die letzte Note sehen, wie diese heißet, so heißet auch das Clavier, darinnen das Stück gehet.

Zweytens muß ich in Acht auf die Terz nehmen, ob diese kleine Minor oder Major sey, dann hierdurch erfahre ich, ob das Clavier Dur oder mol ist.

Welche ich nun gebraucht, und was dieses heißt? —



so antworte ich: weil dem A. dann die letzte Note heißet A. Worauf ich gebraucht: Der oder Moll? — Antworte ich Dur, weil in dem wie # sich findet, und die Terz, die heißet. Auf dergleichen Art verstehen alle übrigen Claviere unterschied.

III^te Capitel.
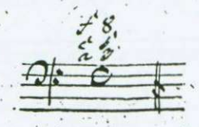
Von dem Accord, und dessen dreyfachen Veränderung.

Ein Accord, welchen aus der harmonischen Klang genommen wird, wird aus nimm jeden Grundklang. 3. 5 u 8. zusammen gesetzt; welche Anzahl nun eine Abänderschellung des Grundklangs ist, auch, wo man nicht vollstimmig spielen will weggelassen kann,
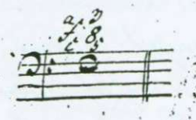
Ein Accord wird gemeiniglich mit Ziffern bezeichnet, dann jeder in General-Bass eine übergesetzte Note vorkömt, müssen solche von sich selbst verstehende werden. Weil sich aber in dem Accord, die Terz oft verändert, und bald große bald kleine und gleich wieder und dem Claviere nun gehen wird: so wird solche Veränderung auch mit folgenden Ziffern bemerket, nämlich:

Das # gibt dem Dur Ton. b dem Moll Ton, 4 die Abänderschellung des natürlichen oder schwarzen Klang an. Die Dur und Moll-Accorde allhier alle zu beschreiben, ist überflüssig, weil sie auf folgenden Seite, durch ein besonders Exempel wird gezeiget werden. Da die Accord aller gleichen Fundamenta haben: so will ich meines von der Veränderung des Accords, welches hier ist, den Anfang machen.
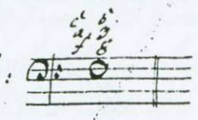
1ste Akkm die Oktav. in
dem Mitten die Quint,
und unten die Terz. } alle:



2te Akkm die Terz, in dem
Mitten die Oktav, und
unten die Quint. } alle:

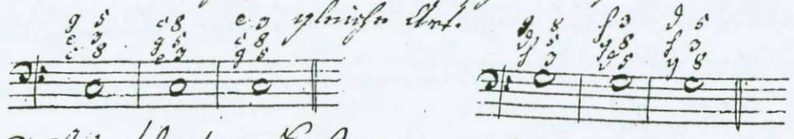


3te Akkm die Quint, in
dem Mitten die Terz
und unten die Oktav. } alle:

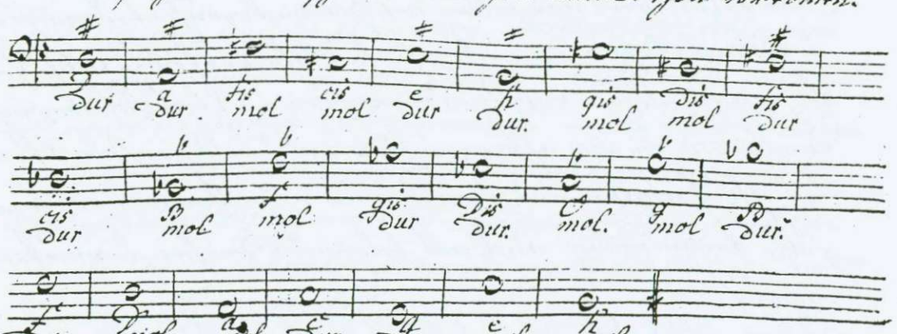


Diese drey Accordsumkehrungen haben stets eine Quint bey sich, dann Accorde, sondern nur eine dreyfache Umkehrung des Accords.
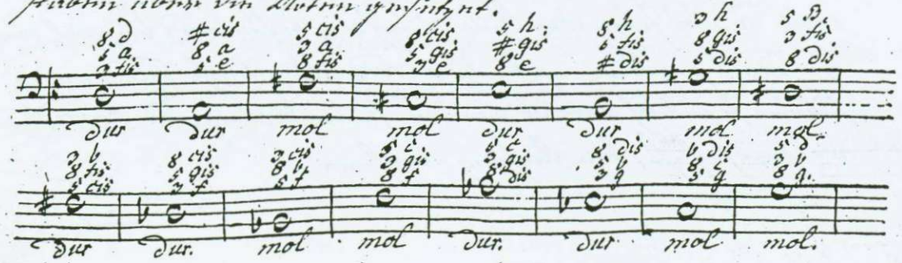
Folgen 2 andern Exempeln auf
gleiche Art.
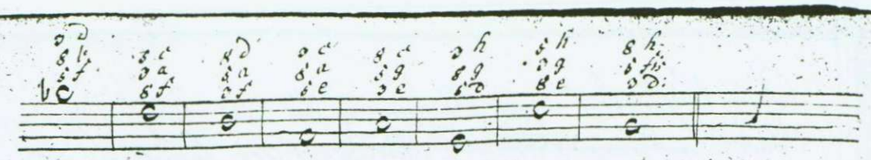


Nun folgt ein Exempel, in welchem alle 24 Ton vorkommen.



Damit nun ein Anfänger wisse, wie er mit diesem Accords griffen umgehen soll: so setzen wir die Signaturen, welche stets oben über die Noten gesetzt.





dem dieses Exempel nicht fasset und gar klug ist, dem kann nicht nur alle Accorde machen, sondern er wird auch wissen, wie er einen jeden unbezifferten Note im General-Basse, wenn er nicht selbe, ein nie # oder b über sich setzt, spielen soll.

IV^te Capitel.

Von denen Signaturen des General-Basses.

Die Signaturen des General-Basses bestehen in Zahlen, denen oft 2 bis 4 über einander gesetzt werden, damit man in Erlernung dieselben desto eher wissen möge, was man von Intervalla zu einem Basenoten greifen müsse, um dadurch die verlangte Vollstimmigkeit zu wegen zu bringen.

Es geschieht nicht selten, daß man in dem General-Basse über einem Noten nur die 6, die # oder 4 oder 6, oder 9 und 7 und dergleichen Signaturen eingesetzt findet, damit muß man sich eben nicht lang müssen lassen; mithin will ich eine in dieser Kunstsache eben nicht kurze und weitläufige Tabelle aufsetzen, die mir gleich auf einmal sagen kann, was welchen zu diesen einfachen oder mehrfachen Signaturen gegriffen werden müsse.

Vielfache Signaturen	8/3	6/4	6	2	6/4	6	4/3	8/5	6/2	6/6
Die gewöhnlichen Signaturen über den Basenoten.	#	b	2	4/2	5/2	#2	4/3	43	4	#4	b4

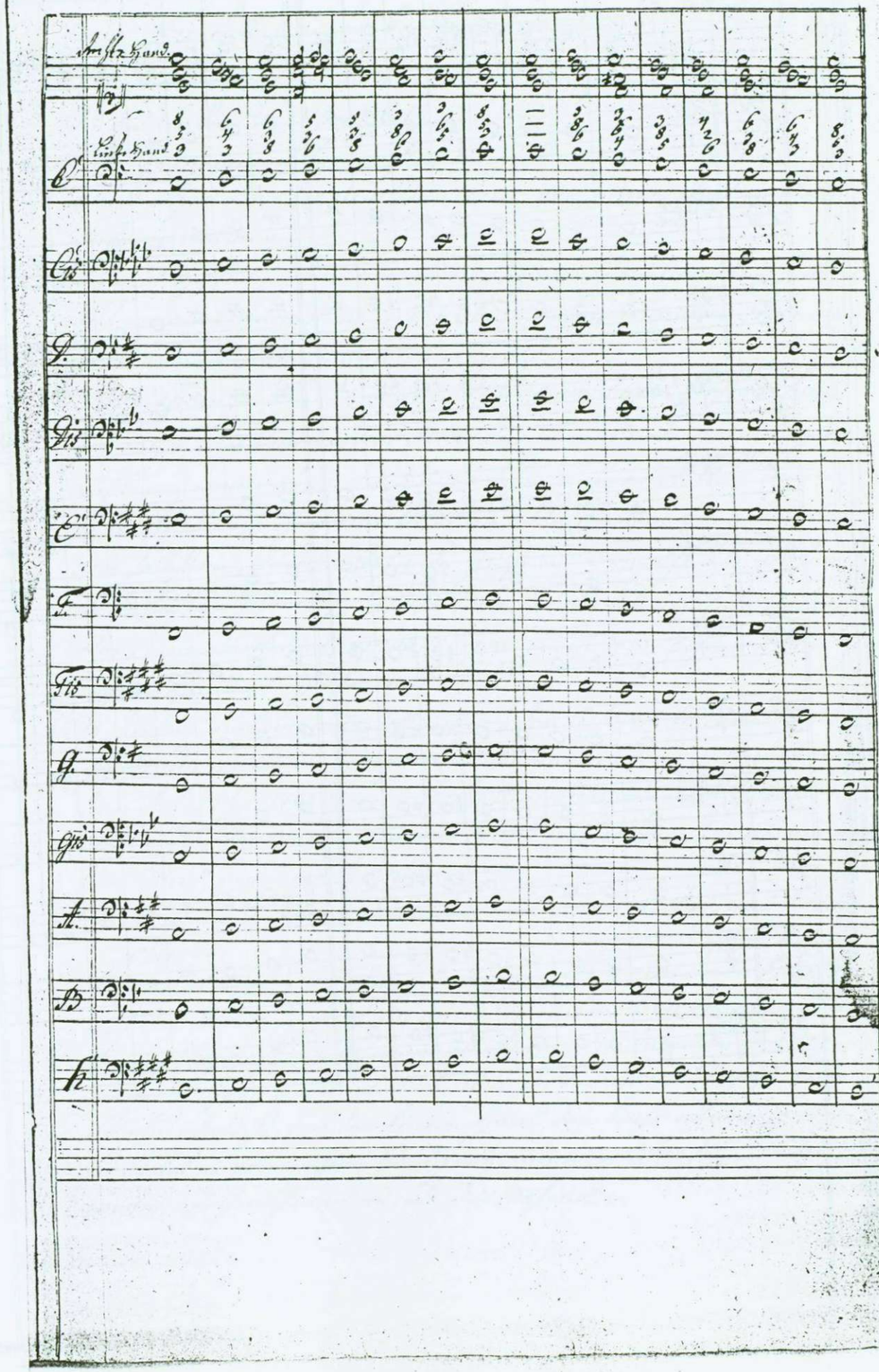
6/3	7/2	7/3	8/3	8/5	3	8	8/3	8/3	4/3	3	5/3	5/3	5/3	3
b5	#5		5b6	b5	5/3	64/3	6	b6	6	#	7	9	98	76

5	3	3	
9	8	98/76	

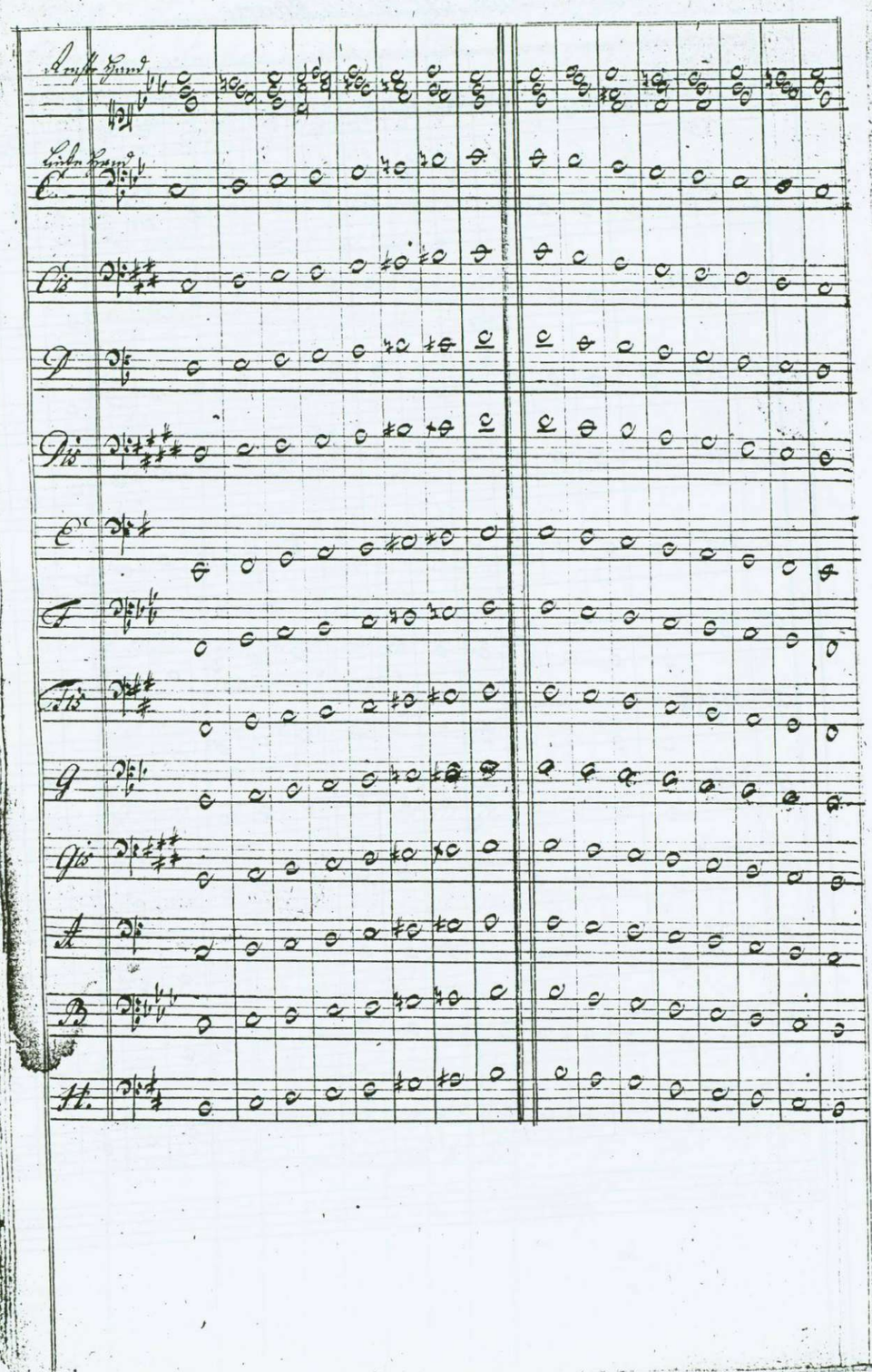
Zur Deutlichkeit wird dienen, wenn man durch gegenwärtige Tabelle machen wollte, alle Signaturen so wohl in Moll als Durtönen gleich zu setzen, und diese Tabelle ganz deutlich zu lesen.

	9	10	11	12			
	2	3	4	5	6	7	8
C.	d	e	f	g	a	h	c
C mol	d	dis	f	g	gis	h	c
Cis	dis	f	fis	gis	b	c	cis
Cis mol	dis	e	fis	gis	a	c	cis
D.	e	fis	g	a	h	cis	D.
D mol	e	f	g	a	b	cis	d
Dis	f	g	gis	b	c	d	dis
Dis mol	f	fis	gis	b	h	d	dis
E	fis	gis	a	h	cis	dis	e
E mol	fis	g	a	h	c	dis	e
F.	g	a	b	c	d	e	f
F mol.	g	gis	b	c	cis	e	f
Fis.	gis	b	h	cis	dis	f	fis
Fis mol	gis	a	h	cis	d	f	gis
G.	a	h	c	d	e	fis	g
G mol	a	b	c	d	dis	fis	g
Gis.	b	c	cis	dis	f	g	gis
Gis mol	b	h	cis	dis	c	g	gis
A.	h	cis	d	e	fis	gis	a
A mol.	h	c	d	e	f	gis	a
B.	c	d	dis	f	g	a	b
B mol	c	cis	dis	f	fis	a	b
h.	cis	dis	e	fis	gis	b	h.
h mol.	cis	d	e	fis	gis	b	h.

Schema der 12 Dur Töne



Schema der 12 Moll-Töne.



Ferner wir zu diesen Signaturen besonders gesetzt, muß ich für den Anfänger noch einige nöthige Erinnerungen machen, damit er sich ebenfalls nützliche Vortheile verschaffen könne.

1tens Müssen die Intervallen in dem Generalbass, so viel als möglich, die Hände beysammen zu halten.

2tens Die Begleitung mit der rechten Hand ist manchesmahl, und muß allzeit die allerniedrigsten Tone von einem Griff zu dem andern nehmen.

3tens So viel Ziffern über einander stehen, so viel Noten muß man allemahl zu nehmen. Die oberen müssen niederen stehen, werden nicht weiter niederwärts gegriffen.

4tens Die Ziffern, welche über den Fundamentnote stehen, sein gut man von dem rechten Ohr den Grundton nehme, und zu gleich die Hände setzen, wenn gleich die Hände setzen, wenn gleich so fängt man solchen nicht Ohr zu übungsexempel, wenn der Bass note selbsten, die übrigstehende Ziffern abzugreifen, dessen ist nöthig, daß die linke Hand, die rechte Ohr, die rechte Ohr, nicht über die Consonans stehen gebliebene Ziffern, der rechten Hand zu Hilfe, mit anschlagen.

5tens Ist diesem nicht nimmer 2 Quinten oder Octaven fortzumachen gewesen. Einige allein zu vermeiden, gebraucht man einen Motum Contrarium, Motus Contrarius, oder die Gegenbewegung heißt: wenn die rechte Hand aufwärts, so muß die andere Hand abwärts gehen.

6tens Gibt es noch 2 Modos, einen soliden, Modus Rectus, und Motus obliquus.

Motus Rectus, wenn die gleiche Bewegung ist, wenn beide Hände auf den Clavier gleichen Fall auf oder abwärts steigen, wenn gleich in allen Stimmen in einerley Ton gehen, wenigstens Unisono gemacht wird, oder ist der General Bass Tasto solo fort, das ist, mit der linken Hand den Bass allein spielet, so stehet nöthig der rechten Hand etwas, um mit Octaven oder gebrochenen Griffen, den Bass nicht zu verlieren, dieß nicht nöthig wird, als die Basseten

5te Motus obliquus heißt, wenn eine Stimme ruhet, und die andere laufet.

6te Muß eine in Tutti 4 Stimmig, und die Solo eine Stimmig spielen, wegen vielen Instrumenten selber, eine die Singen, oder Solo spielende Instrumente, nicht gar zu hoch zu setzen.

7te Wenn zweyerley Noten, von Theil zu Theil, auf einer Seite gehen: so ist nöthig genug, wenn man nur zwey verschiedene Noten mit der rechten Hand anschlagen, und die übrigen durchgehen lassen; wenn keine Signaturen darüber weggestrichen sind.

8te Wenn neben solch zweyerley Noten, als 7te vorkommen, so schlage man nur eine oder zwey rechte Noten an, und lasse die übrigen 3 durchstreichen, und mache mit der rechten Hand halben Viertelsnoten.

Endlich muß man den General-Baß mit einem gewissen Gründlichkeit begreifen, einen beständig in willkührlich Ton zu modificiren. 1mo ist der Triller. 2do der Vorschlag. 3tio Harpeggio. 4to Bey einem Lehrjungen, welcher nur Meister seinen Scholaren erwünscht zeigen muß. Denen übrigen Künstlichkeiten mögen neue werden zu wenig, weil zu jedem wird angemerket werden: weil sie sonsten nichts als ein verkehrtes und unordentliches Wesen anrichten würde. Den Triller muß man stets in den Cadenzen ordentlich angebracht werden, wenn er ein guter Manier soll.

V Capitel

Von denen Sexten.

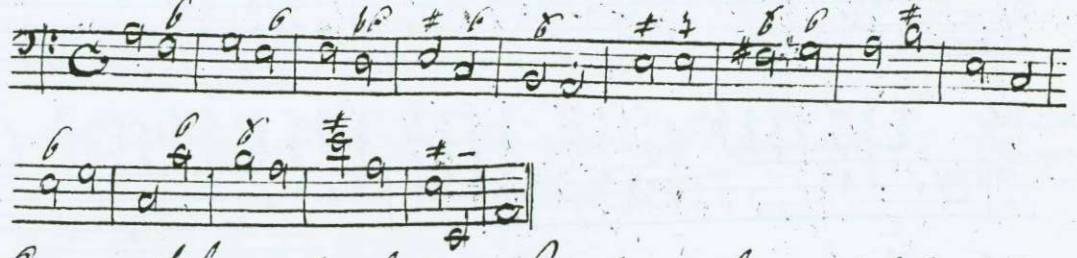
Die Sext ist eine Signatur, welche unter andern zum öfftern vorkommt, derowegen soll sie mit einem unterscheidenden Signaturen, zu recht observiret werden.
Die Sext ist zweyerley, als Minor und Major. bb, ♮.

Von der Sext sind 8 Regeln zu merken:
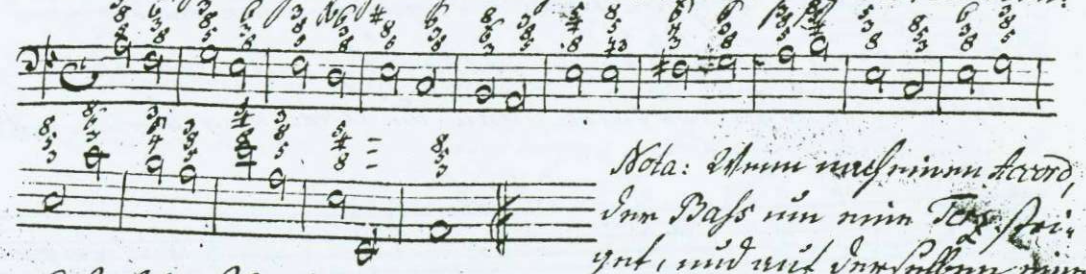
1te Regel.

Von der Sext, wenn sie allein über einer Note stehet.

Zu der Sext, wenn sie allein über einer Note stehet, gehöret die Terz und Octav, sie mag ohne Vorzeichnung stehen, oder sie verlangen bb. ♮. Doch kann man auf die Octav weglassen, und die Terz oder Sext vorhergehen.
Zum Exempel nimt man gemeine die Quart und Terz. gut.



Kann mit allerley zugehörigen Signaturen also vorgebildet werden:



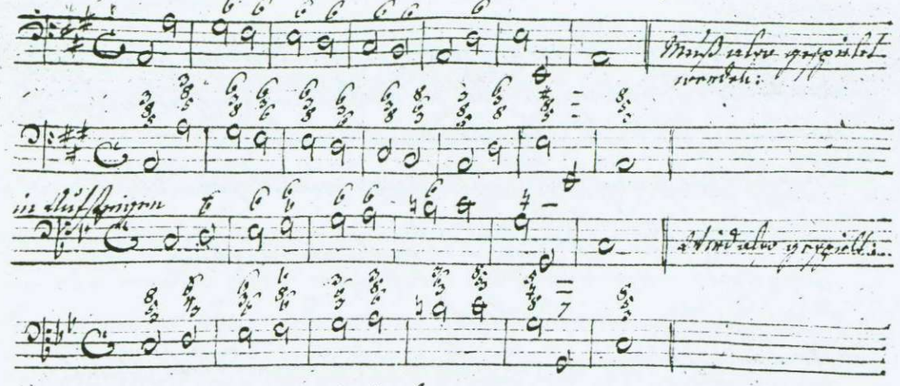
Nota: Wenn nachkommt derowegen den Baß nun eine Terz steigt, und auf derselben eine Sext, und auf derselben eine 6 stehet, schon der ganze Griff in der rechten Hand liegend, welches man sparet wird.

2te Regel.

Von vielen auf einander folgenden Sexten, in auf und absteigenden Baß.

Wenn viele Sexten auf einander folgen, so nehmen man nothwendig zum ersten die gewöhnliche Terz und Octav, und bey den andern lassen man die Octav weg, und vorhergehen

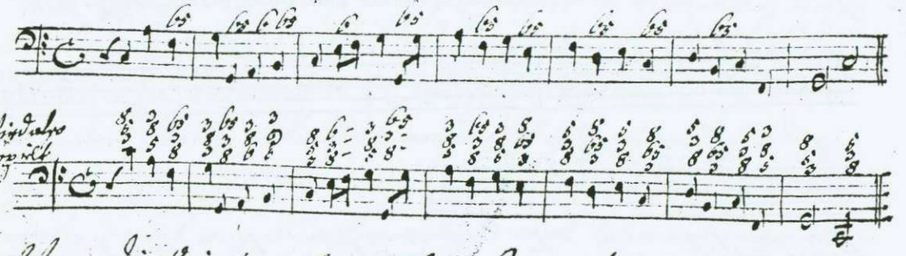
mit einem die Sext oder Terz, oder nun verzeichn bei einem andern die Sext und Terz, und nachmahls hier mit einem die Octav; z.E. in nachstehendem.
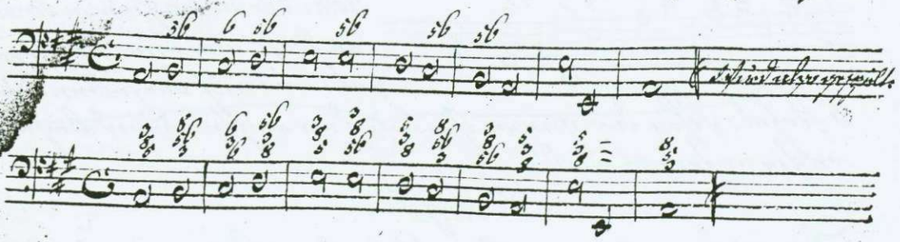


9te Regel

Von der Sext und Quint, wenn solche auch nimmer angeschlagen werden, und man die Quint, und vorhin nun Sext belegt.

Wenn nachdem die Sext nun Quint belegt, so setzt die Sext jedesmal die Terz und Octav bei sich. z.E.



Wenn die Quint wechsen geschieht, so nimmt man die Terz und Octav darzu, und schlagt die Sext nach; will man aber nicht vollstimig spilen, so kann man die Octav weg lassen. z.E.



10te Regel.

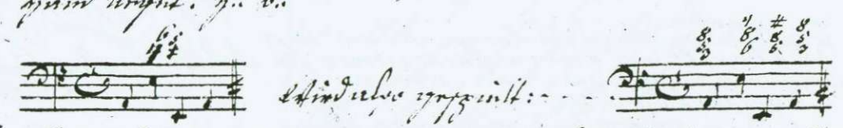
Von der Sext und Quart, so nichts nimmer stehen.

Die Sext und Quart, wenn sie nichts nimmer stehen, haben die Octav bei sich. Diesen Griff setzt allezeit einem Accord, mit welchen man, wenn er seine Sext stehen, wenn wird auf dem nachsten Ort angeschlagen, als: C. D. E. F. G. A.

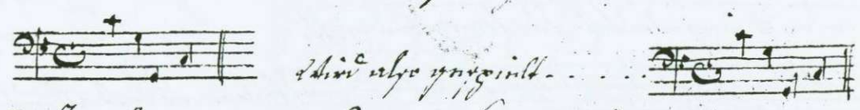
Wenn man einen Griff so anschlagen will: so sehe man nur den Griff, wie die Quart von dem nächsten steht, als dann nehme man den Accord von der Quart, so sind nun den ganzen Griff. z.E.

Es stehen auf einem G F, so sehe man, wie die 4 von G stehen, diesen Griff nun C. also genommen nun den C Accord, so hat man alles, und nun angefangen.
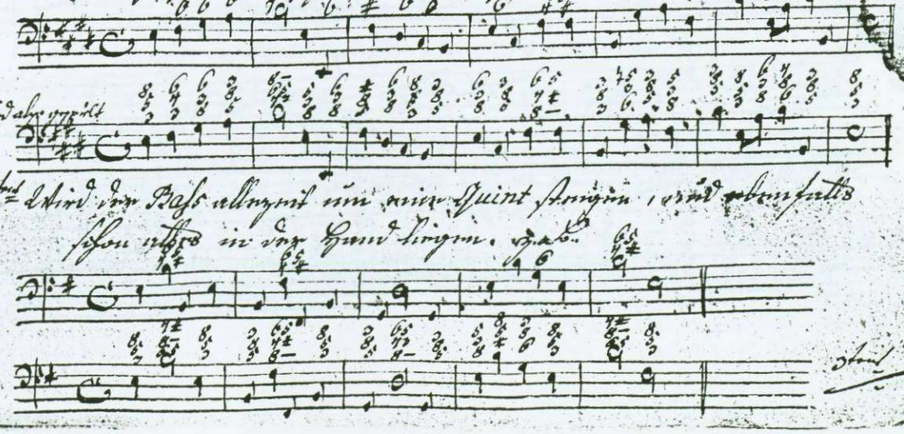
Hierbey ist von diesem Griff zu wissen, dass wenn der Baß mit einem Accord gehet, und ein Quint steigt, und auf derselben Noten F stehet, muß dessen ein Griff, wie oben gesetzt, in der Hand singen. z.E.



Stellt aber der Baß nun eine Quart, so singt aber einmal, wie allezeit die eine Hand. z.E.

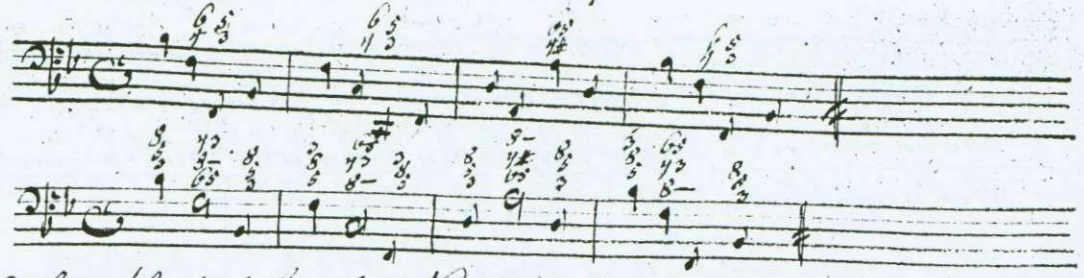


Nun folgen noch die Signaturen F noch drey besondere. Dieses gar nicht in der Hand singen, aber das nach obigen Anweisung gute Griffe zu finden sind. z.E.

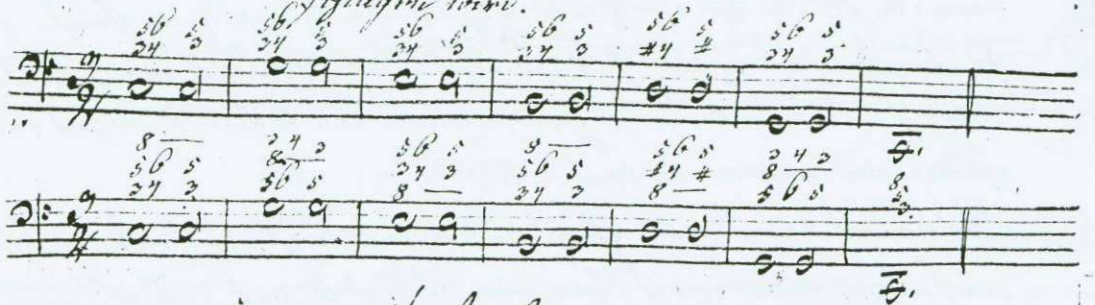


Hier der Baß allezeit nur einer Quint steigen, und allemahl schon alles in der Hand singen. z.E.

3te Stirt der Baß allzeit nur mit einer Quart fallen, und rufft die wird selben allzeit in den Grund hinein.



Nun folgen auf nechstem Exempel, da die 3 warum und 4 mahlen Sifflagen wird.
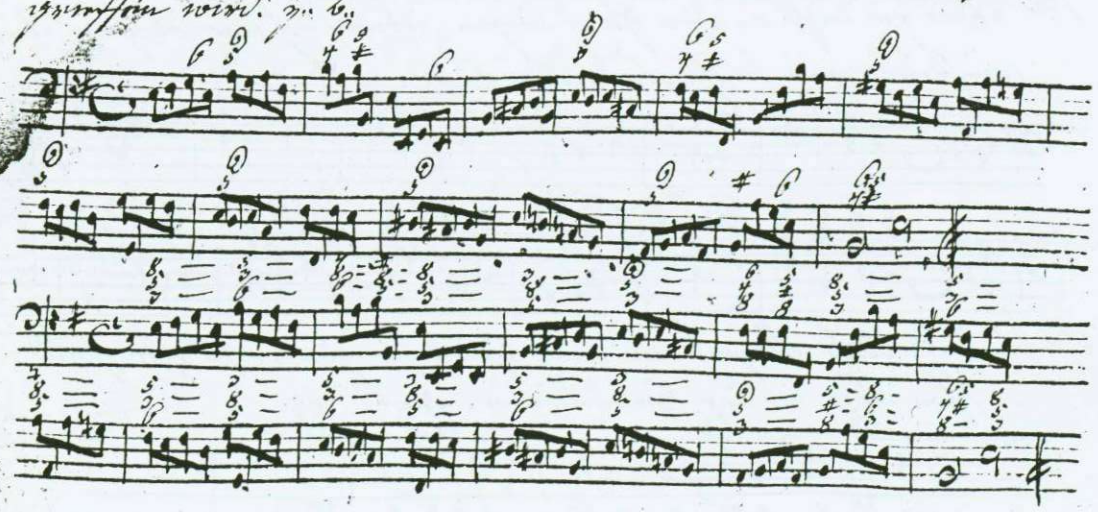


5te Regel.

Von der Sext und kleinen Quint, wenn sie zugleich zu greiffen vorhanden.

Zu der Sext und kleinen Quint, wenn sie zusammen in dem Stimm gehöret die Terz.

Wenn es will die gewöhnliche Terz die Semitonia, oder den im Baß angeschlagenen Ton haben soll, wird sie durch ein b oder # eingedruckt, sonsten ohne nicht.

Man pflegt diesen Griff zu gebrauchen, so der Baß allzeit mit den kleinen Fingern die Quint, und mit dem die Sext zu greiffen wird. 2c b





VI Capitel.
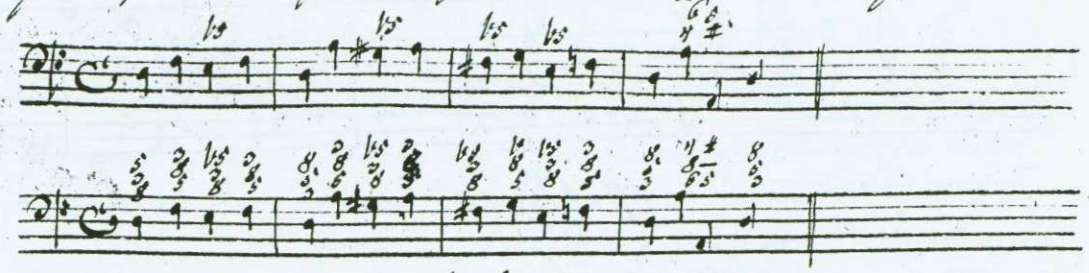
Von der Quint minor, sonst die falsche genannt.

Der Unterricht von der falschen Quint wird hier in 4 Regeln eingetheilet, als:

1te Regel.

Von der falschen Quint ohne die Sext.

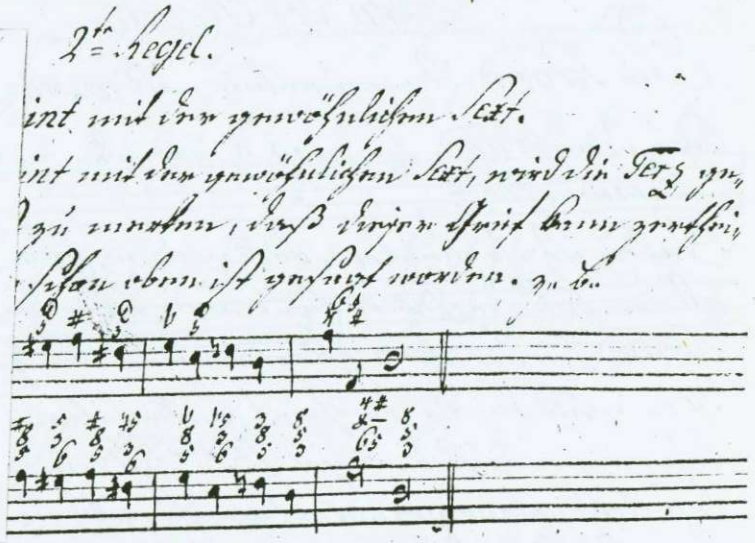
Die kleine Quint gebraucht man die Terz und Octav. 2c b



2te Regel.

Quint mit der gewöhnlichen Sext.
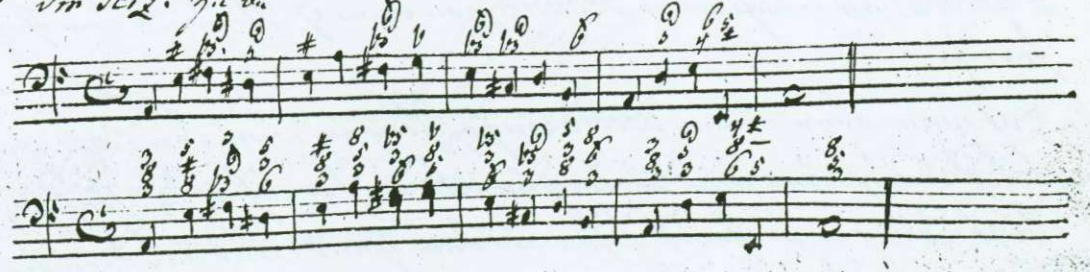
Quint mit der gewöhnlichen Sext, wird die Terz zu genommen, dieß deren Stimm kann gegriffen, sonsten ohne ist gesetzt worden. 2c b



3te Regel.

Von der falschen Quint, wenn sie mit der Sext major zugleich eingeschlagen wird.

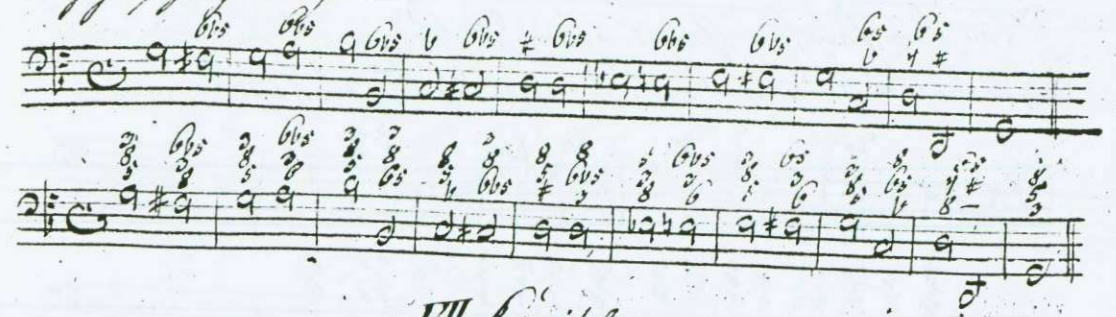
Zu der falschen Quint, welche die Sext major bei sich hat, gehöret die Terz. 2c b



4te Regel.

Von dem falschen Quint für die Sext.

Zu dem falschen Quint, welches findet in der Sext steht, gehöret die Terz und Octav, wenn es wird die Octav weggelassen, und statt dessen die Sext von der Terz genommen, so kommt das falsche Quint wegzustehen. z. E.



VII Capitel.

Von der Secund.

Die Secund ist zweyerley, als minor und major.

Zu der Secund, die mag minor oder major seyn, gehöret die Sext und Quart.
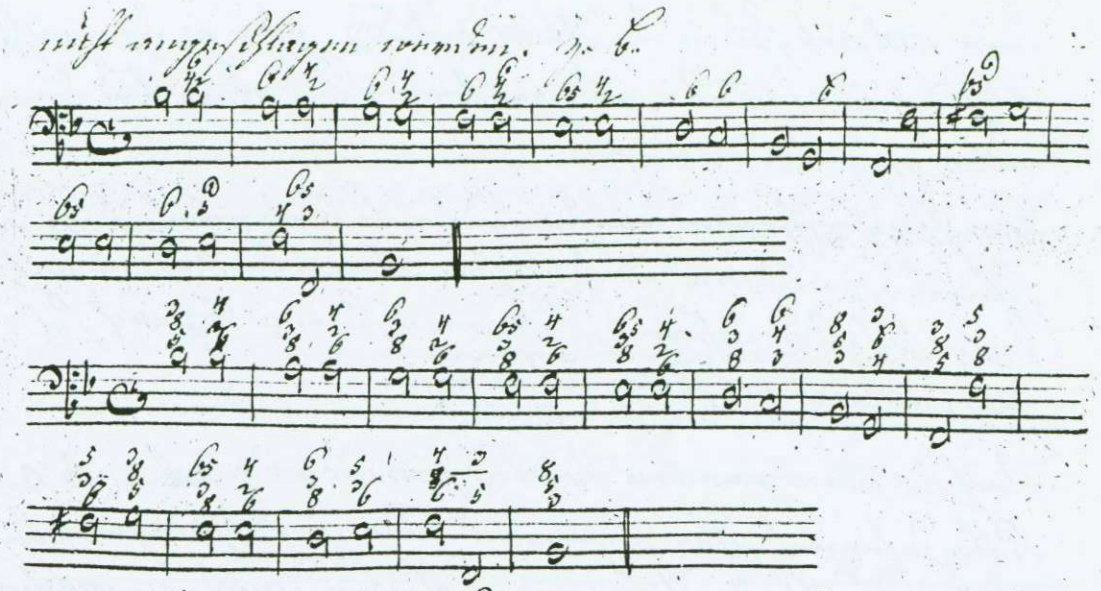
Darbey ist zu wissen, dass man in fleissen bald nimt die Secund allein, bald die Quart und Secund, bald alle 3, als Sext, Quart und Secund, sie nacheinander gelegt, wie die beygesetzten zeigen werden.

Man muss bey einem Quint gewahr nehmen, ob die Quart acht gehöre, oder nicht, dann wenn dieselbe major soll, und nicht schon anfangs auf ein Notenpunct gesetzt ist: so wird sie durch das vorgesetzte Creutz # erst angedeutet.

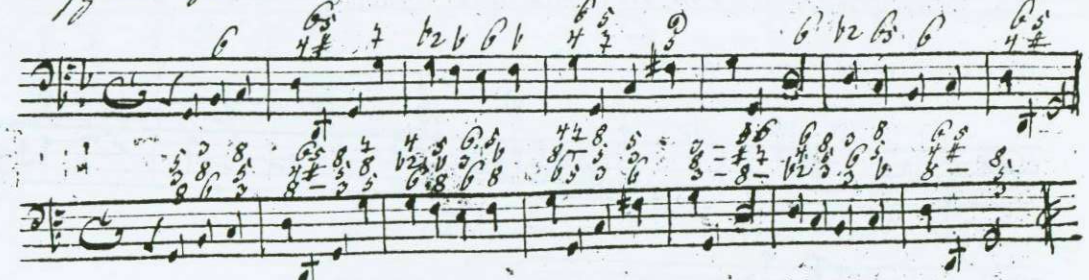
a Diesen Quint ist nun gar leicht zu finden, dann man darf nur von dem accord der Secund von der Note, darüber sie steht, anfangen, so hat man schon, was man verlangt. z. E. der Bass setzt G. und da stehet $\frac{6}{4}$ über demselben, so nimm nun nur den 1st accord, als welchen die Secund von dem G ist, so ist der Quint darbey.

b. Hat man aber einen accord angenommen, und der Bass gesetzt darneben ein nur Note zurück, und verlangt $\frac{6}{4}$ stehet: so bringt der ganze Griff schon in den Sinn, und darf weiters

nicht weggesuchet werden. z. E.



Es giebt auch noch eine Secund, welche ein verminderte, nämlich minima genennet wird, welche gegen die Secund minor, wenn man den Clavier nach schreibt, nur halb ist, aber im Gebrauch ist diese von ihr ganz unterschieden, wie folgendes Exempel dessen wird. als:



VIII Capitel.

Von der Quart.

Die Quart ist zweyerley: die gewöhnliche und die gesetzte, welche nicht so wie schon oben in dem Capitel von dem Intervallis ist genennet worden, die falsche oder Tritonis genennet wird.

1ste Regel.
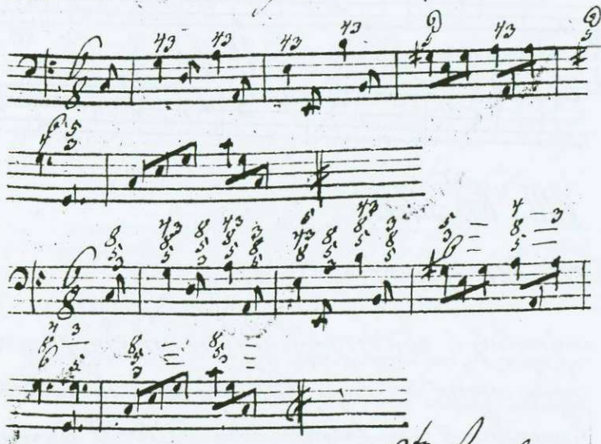
Von der gewöhnlichen Quart.

Die gewöhnliche Quart ist sowohl Consonans als Dissonans. zum Quart Consonans nimt man die Sext und Octav, und

dinge resolvirt sich in die Quint und Terz, aber in dem nächsten Accord-griff, wird sie von dinen Quint stehen aben, biß dann letsten gesundert werden.

Die Quart dissonans wird nothwendig so 4/3 aber auch 4/2 genennet, und wird zu demselben allezeit die Octav gegriffen; dieß ist zu wissen, wann sie nun Terz macht setzet die Quint zum selben Accord.

Nachdem man nun die Quart dissonans zu nehmen, das die selben jederzeit stehen dinge, und aben in denjenigen oben, Mittel oder Unterstimmen dinge bleiben muß, in welchen sie in dem vorhergehenden Accord gelegen ist; und wann nun Terz darunter stehet, so muß sie von dem Orte, wo sie nun nächstem dingt, zugegriffen werden, das man also von der Quart in die Terz fortschreiten solle, welches man resolviren nennet. z. E.

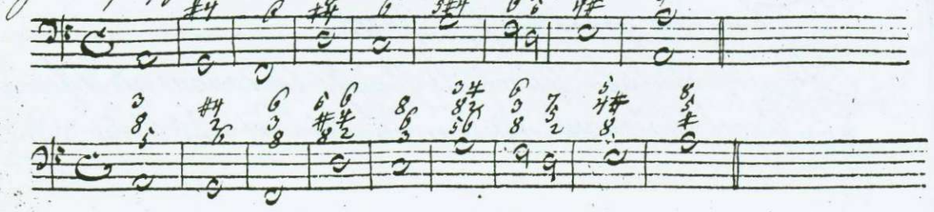




2te Regel.

Von der falschen Quart, oder dem Tritono.

Zu der falschen Quart wird die Sext und Secund genommen, wie folget:



IX Capitel.

Von denen Septimen.
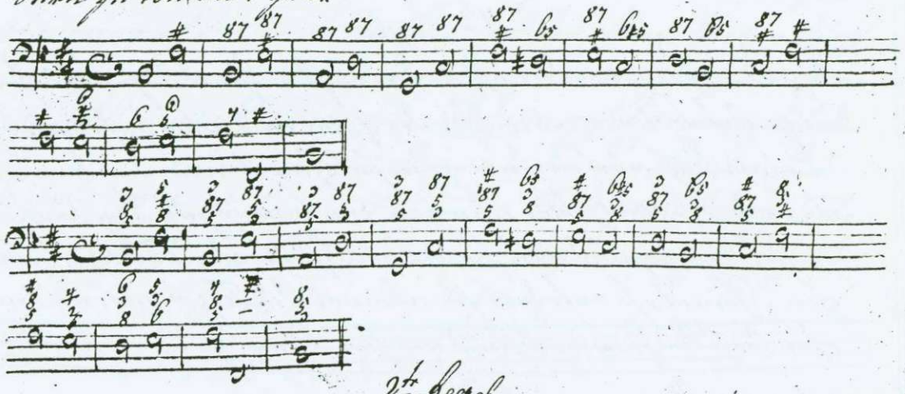
Die septima ist zweyerley, als minor und major.

Nun aber sind über die Septimen 7 Regeln zu bemerken.

1te Regel.

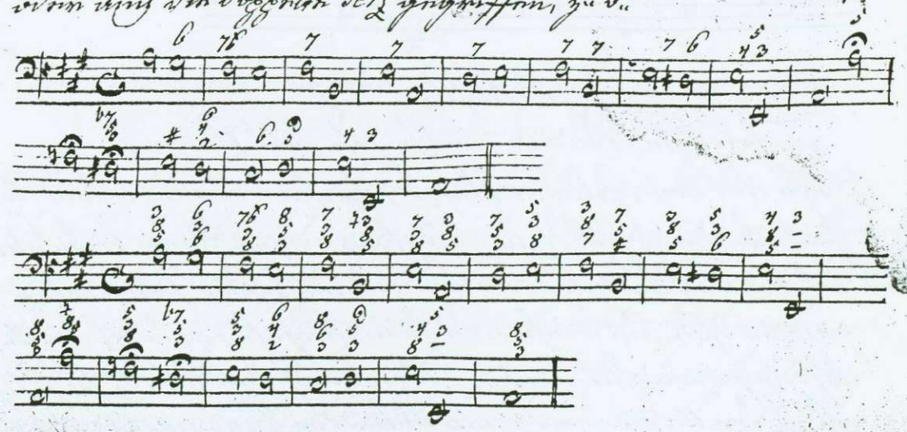
Von einem durchgehenden Septimen

Hier wird nun ein besonders Beyspiel, weil sie die schönste Gelegenheit um die Hand geben, von einem Ton in den andern zu kommen. z. E.



2te Regel.

Von der Septimen, die in der mittlern Stimm stehen dinge. Zu diesem wird nothwendig die Terz und Quint, oder Terz und Octav, oder auch die doppelte Terz gegriffen. z. E.

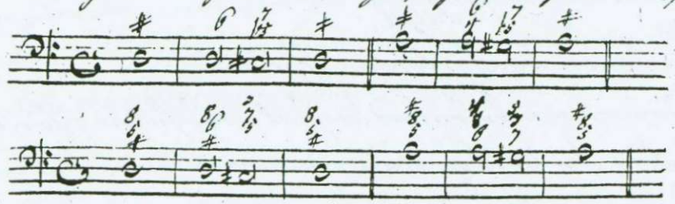


3te Regel

3te Regel.

Von der lingua dem Septima, welche mit der Quint major
~~vermischet~~ ist.

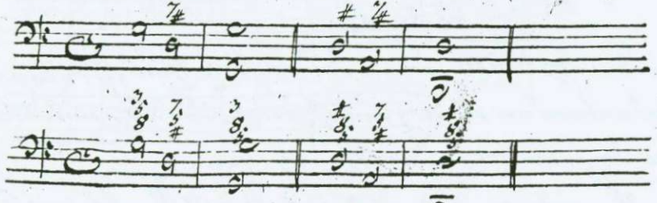
Zu dieser Septima gehöret die Terz, und wird derselben ist
kein gebrauchet, einen Beschluß zu machen, wie folget:



4te Regel.

Von der Septimen, die auf der zweiten Hand lingua stehet.

Diese Art Septimen, zu welchen die Quint und Octav gehöret, kommet
nicht eigentlich zum in dem generalbassirten Accord, denn die Septima
als eine Dissonanz stehet allein zur Zierde und zur Anstreichung
zu sich nimt; und weil sie einen Beschluß haben Cadenz zu ma-
chen, scheinet: so unterdessen sie allemal die Terz major, weil man
eben dieselben keinen Beschluß machen kann. z. E.



5te Regel.
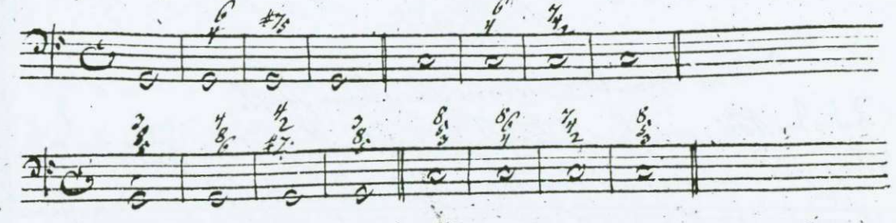
Von der Septimen, welche sechs Hand lingua.

Diese Art von Septimen klingt sehr hart, und verdienet, daß
die linke Hand still stehe, und ihren vorigen Klang beibehalte,
sodann mit darunter dem septima, eine nimm selben, oder
geringen stehen und weiche, und fortschreyten, wodurch die Auf-
lösung vermieden wird. Denn auf dem Note $\frac{4}{2}$ stehet: so
ist es der Accord der Secund unter dem Fundament mit sechs
über über dem selben $\frac{7}{2}$, so ist es der Accord der Quart mit der
Fundamental, wo diese die folgende Dissonanz geringer wird.

6te Regel.

Von einer Septimen, welche keinen Beschluß machen.
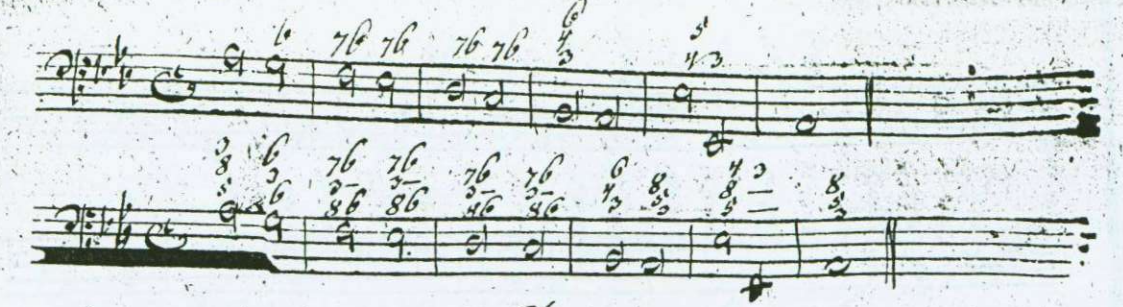
Diese sind die Septimen, so nicht wegen der lingua, sondern
wenn der Bass mit einem Klange vermischet, so verlohren
gehet eigentlich die Finalnote ist, und die oberen Stimmen durch
den dissonirenden Accord der Septima major gleichsam nicht
recht gründ einen Beschluß machen, alsdann gehet eigentlich die
Septima, und die übrigen Stimmen bei der Septima sind
nichts anders, als die Quart und Secund. Will nun 6 Stimmen se-
hen, so darf man nur die Octav im Basse verdoppeln. z. E.



7te Regel.

Von wirklen auf einander folgenden Septimen zu einem
stillstehenden oder stehenden Basse.

Wenn wirkl Septimen auf einander folgen, und der Bass
stehend gesetzt: so kommt es, wenn man einen
eine gründ will, so die Septima die Terz und Octav, die Sext
aber, die nach geschlagen wird, muß nur allein verdoppelt
will einer neben einer dreystimmig spielen: so nehme man
nur allein die Terz zur Sept. z. E.
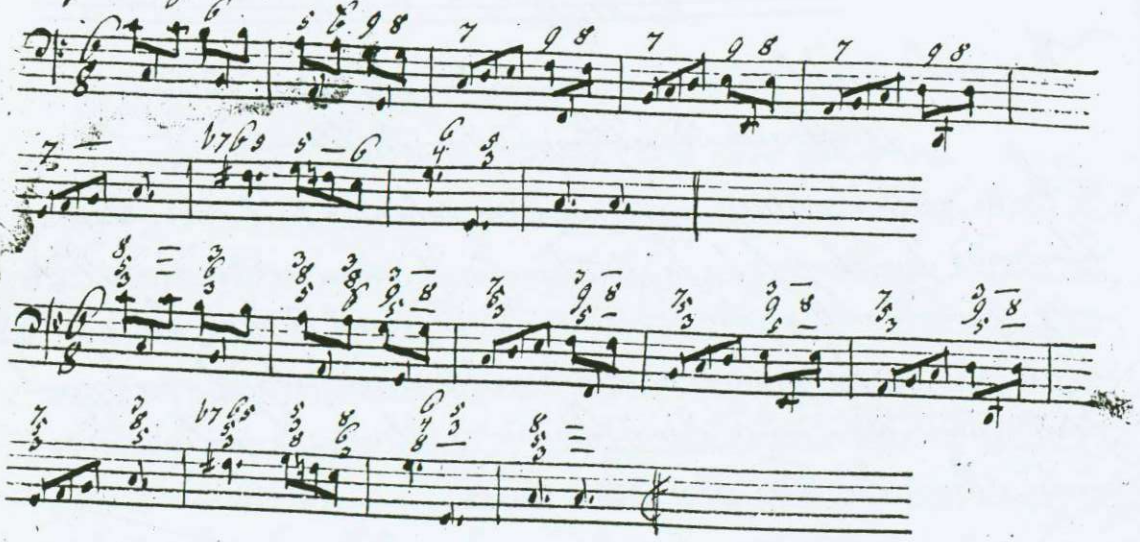


X Capitel
Von der Non.

Die Non ist zwaar an sich selbst nüchts anders, als nur gegen
einer nechsten Secund, wechst sie in Ansehung ihrer Höhe, ihrer
Veränderung und ihrer Auflösung, von der nächsten Secund nicht
schlechter.

Die Non muss allezeit in wenigstens vierstimmigen Stücken in der
Hand gegriffen, damit selbe nicht ungegriffen verbleiben, und resol-
viert sich nur allezeit rückwärts in die Octav, und ihre Basse be-
wehrt sich zu derselben, mithin wird nicht gewürbt, wann dürfte sie,
um Eyntracht, hinzu seyn selbige nicht anzuhalten.

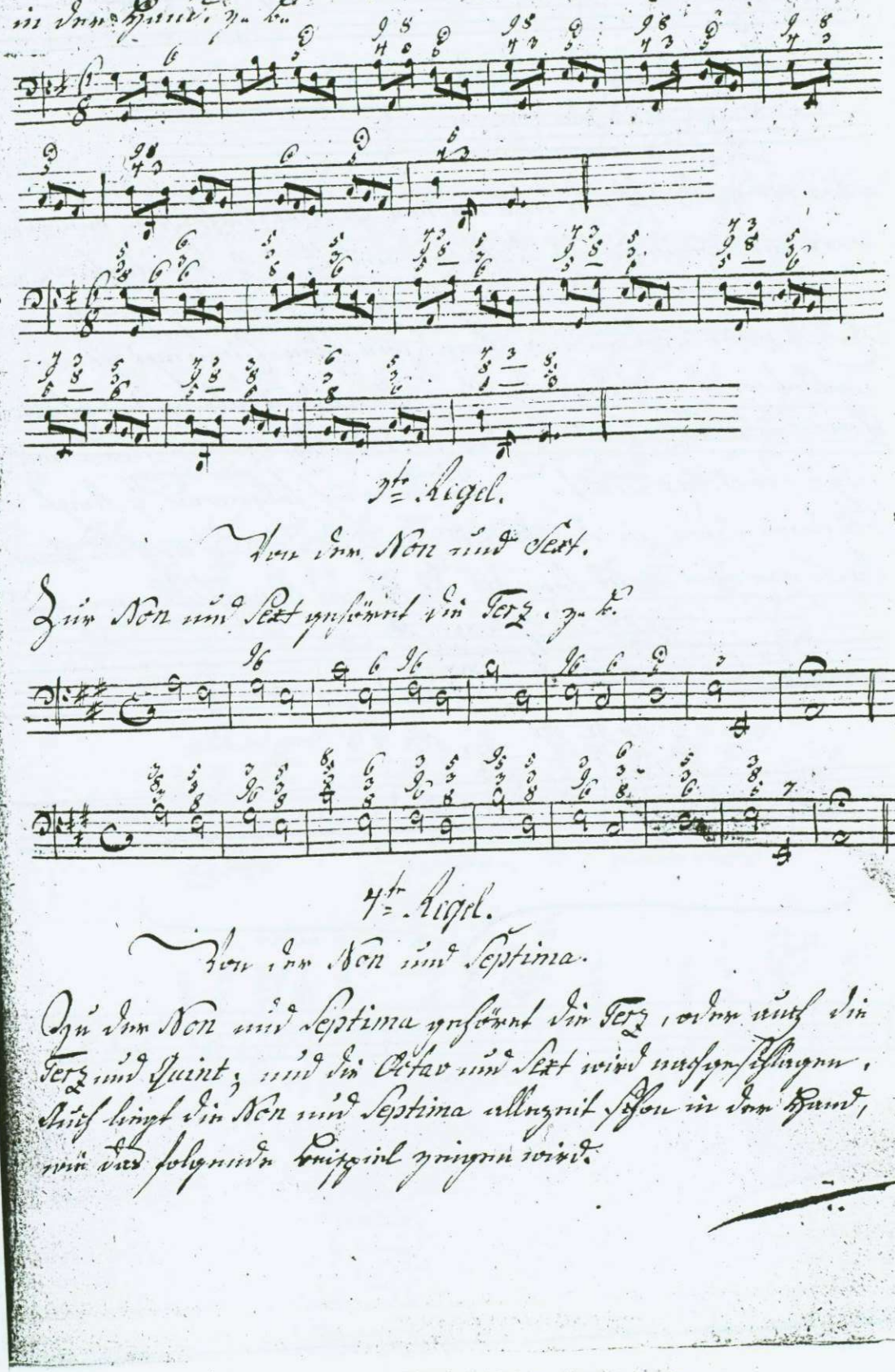
1te Regel
Von der Non, wann sie allein steht.

Zu einer Non, welche allein steht, wird allezeit die Quint und
Terz genommen, und die Non muss allezeit stehen in der Hand
gegriffen. z. E.



2te Regel
Von der Non und Quart.

Die Non, welche die Quart bei sich hat, genennt die Quint, und
diesem Spruch wird erbauet in die Octav, und Terz resolviret
wann von diesem Spruch die 9 wegkommt, so bringt die 4 stehen
in der Hand, z. E.
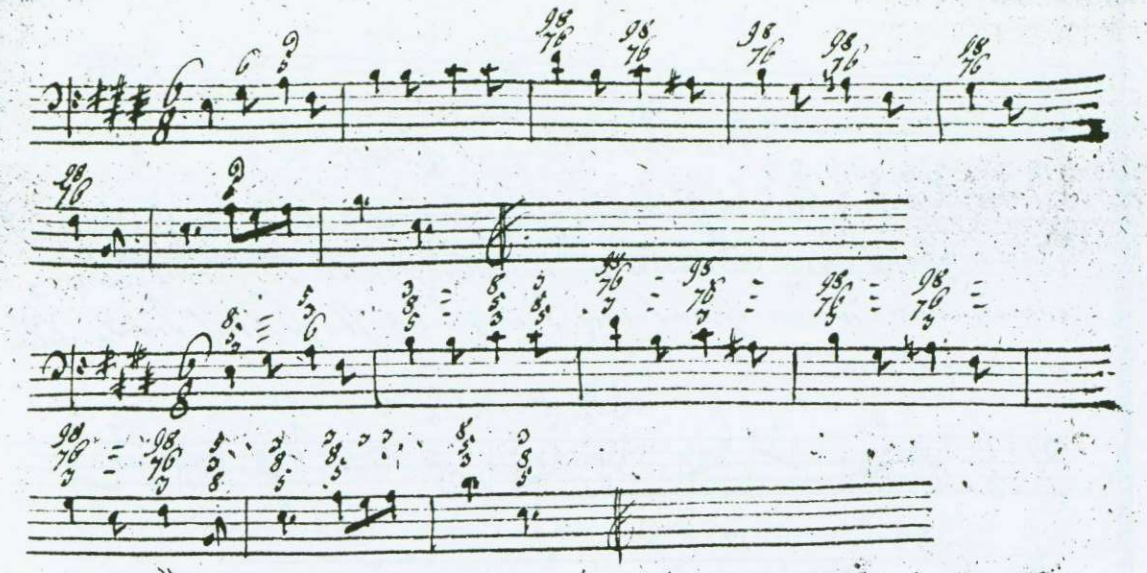


3te Regel.
Von der Non und Sext.

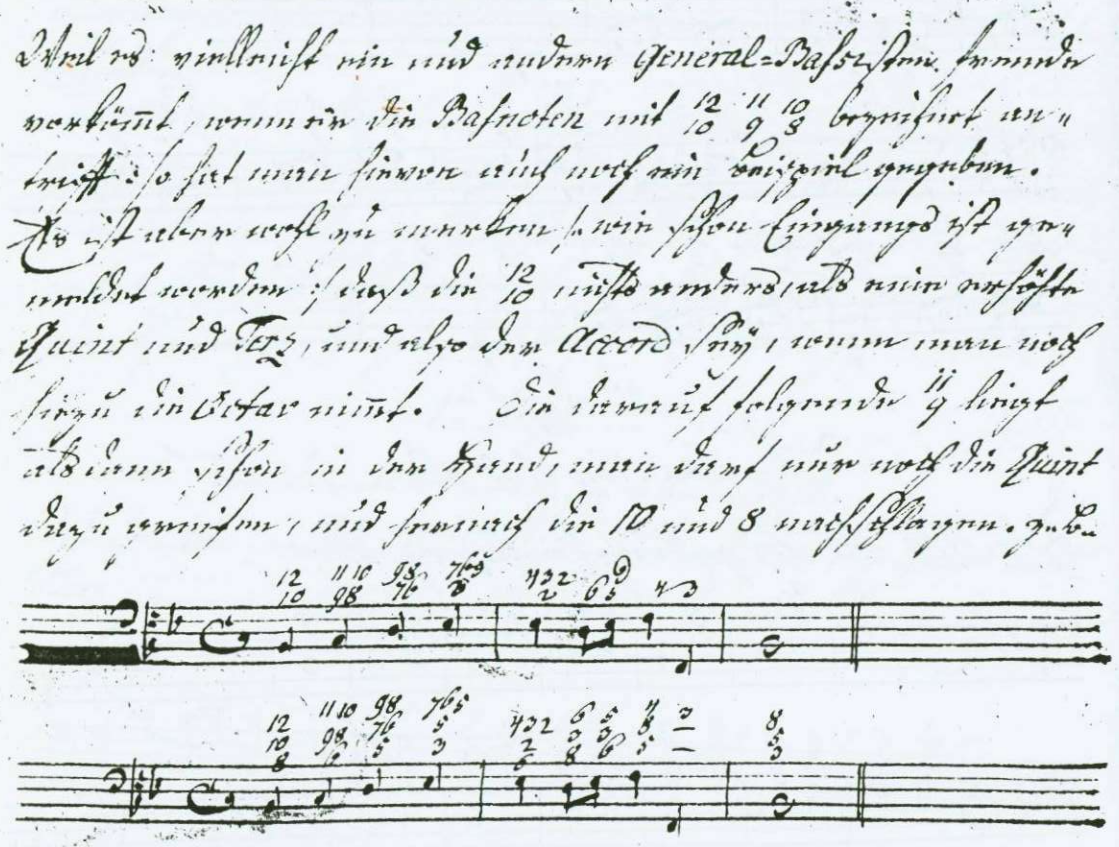
Die Non und Sext gnennt die Terz, z. E.

4te Regel.
Von der Non und Septima.

Zu der Non und Septima gnennt die Terz, ohne auch die
Terz und Quint, und die Octav und Sext wird nachgelassen,
also bringt die Non und Septima allezeit stehen in der Hand,
wie das folgende Exempel bringen wird.



Weil es nöthig ist, wie auch andern General-Bassisten bekannt, wenn sie die Bassnoten mit 12/10 11/9 10/8 bezeichnet antreffen, so sol mir hiervon auch nicht ein Exempel ermangeln.
Es ist dabey noch zu merken, daß eine solche Bezeichnung ist gar wohl recht, wenn schon die 12/10 nicht vorhanden, weil eine ausgelassene Quint und Terz, und also der Accord schön, wenn nur noch irgend ein Octav nimt. Die darauf folgende 11/9 bringt auch einen guten Klang in den Bass, wenn man nur noch die Quint dazu nimt, und ebenmässig die 10 und 8 auslassen. &c.





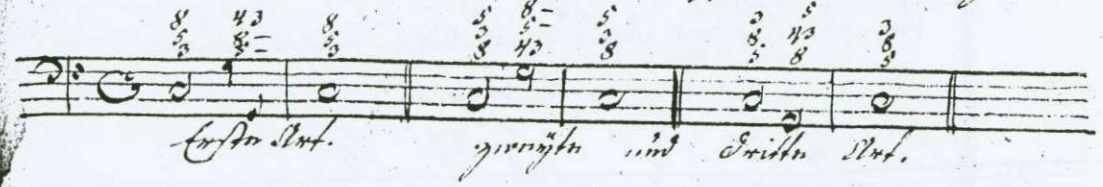
Anfang.

Von der Cadenz.

Es seind gewisse dinge in der Absurdität schon viele Cadenzen worden, dannenhero man muss nehmen das gewisse vor die gute Melodey worinnen machen.
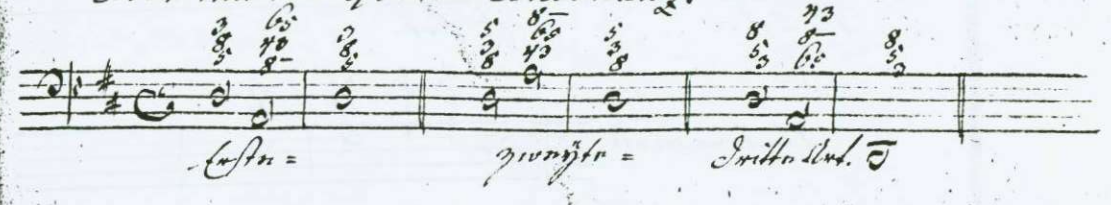
Die Cadenz ist dreyerley, als: Major, die grosse
minor die kleine und
minima die kleinste.

Eine Cadenz major ist, so der Bass entweder in einer Quart final oder in einer Quart simul genommen, und dieser gehet gemeiniglich folgenden Signaturen zu haben, wie folget. 43. 54. 65. 32. und kein mehr dreyerley sind unterschieden worden. &c.
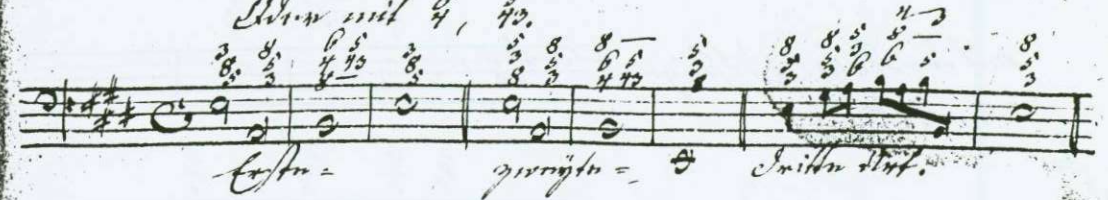


Erster Art. zweyten und Dritten Art.

Eine mit der Quarta Consonanz.
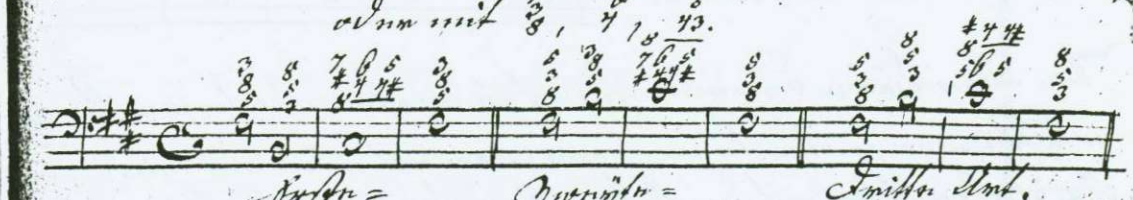


Ersten = zweyten = Dritten Art.

Eine mit 6/4, 5/3.
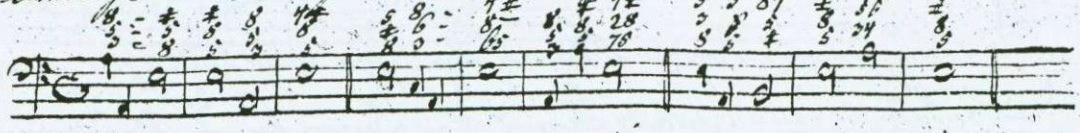


Ersten = zweyten = Dritten Art.

Eine mit 7/3, 6/4, 5/3.



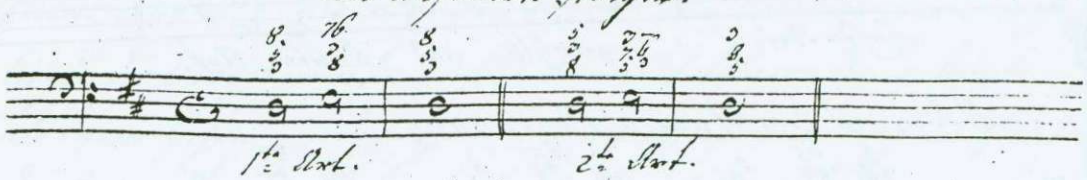
Ersten = zweyten = Dritten Art.

2tens Cadenz minor ist, wenn Bass in eine Quart fundt, vnd im eine Quint singen gezwungt; vnd denn auf folgende Art gemacht werden. Fig. 1.



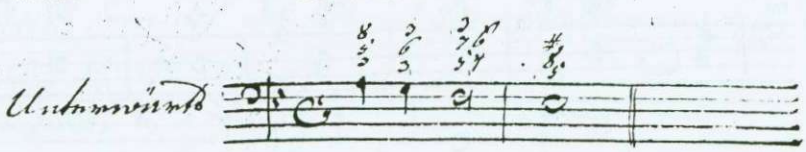
3tens Cadenz minima ist, wenn der Bass in eine secund, als fey minor vnd major, vnd vnder abwechslt sich bewegend, vnd folgenden Noten darunder stehen, als: 7b. 7b, 8va. Doch werden gemeiniglich diese Sigc naturam nicht darüber gesetzt, vnd muss dieser Cadenz vnd der bewegung des Basses, vnd Künstlich gesehen verstanden werden. Die Sext ietzen in verlohren bleiben Septima vnd Quint resolvirt wird, muss allzeit major stehn. Fig. 2.

Von der Cadenz mit der Septima, welche warm
Von abgewechslt steigend.

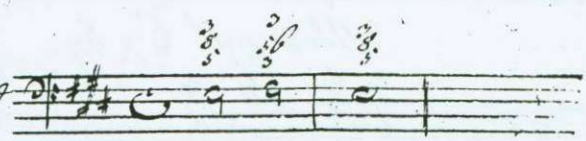


1te Art. 2te Art.

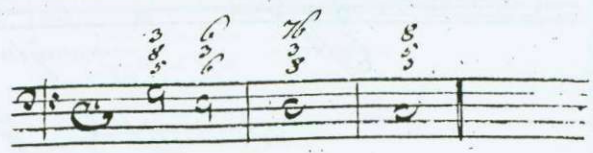
Abwechslt



mit der Quint absteigend



Abwechslt.



Von allen diesen Cadenzen ist noch zu mercken, dass man sich vielstimmigen spielen kann, wenn man mehrmahlen noch eine Quint oder Octav mit der linken Hand dazu nimbt, oder auch die Sext oder Terz verdoppelt, wenn es die Umstände zulassen vnd die Hände etwann nicht gar zu mehr beschwehret sind.

Hier beschließt sich mein Vorspiel, in welchem die mir nöthigen Signaturen, wie solche in einem Compendio gehandelt werden, vorbestimmt stellen.

Und also anfangen.

Violino primo.

Violino secondo.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

Flauto.

Hautbois.

Corno.

Clarinetto.

Fagotto.

Timpani.

Alto.

Tenore.

Basso.

Violino.

Flauto.

Hautbois.

Corno.

Clarinetto.

Fagotto.

Timpani.

Alto.

Tenore.

Basso.

Hier ist nun mein Vorspiel, in welchem die mir nöthigen Signaturen, wie solche in einem Compendio gehandelt werden, vorbestimmt stellen.

Und also anfangen.

Violino primo.

Violino secondo.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

Flauto.

Hautbois.

Corno.

Clarinetto.

Fagotto.

Timpani.

Alto.

Tenore.

Basso.

Hier ist nun mein Vorspiel, in welchem die mir nöthigen Signaturen, wie solche in einem Compendio gehandelt werden, vorbestimmt stellen.

Und also anfangen.

Violino primo.

Violino secondo.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

Flauto.

Hautbois.

Corno.

Clarinetto.

Fagotto.

Timpani.

Alto.

Tenore.

Basso.

Hier ist nun mein Vorspiel, in welchem die mir nöthigen Signaturen, wie solche in einem Compendio gehandelt werden, vorbestimmt stellen.

Und also anfangen.

Violino primo.

Violino secondo.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

Flauto.

Hautbois.

Corno.

Clarinetto.

Fagotto.

Timpani.
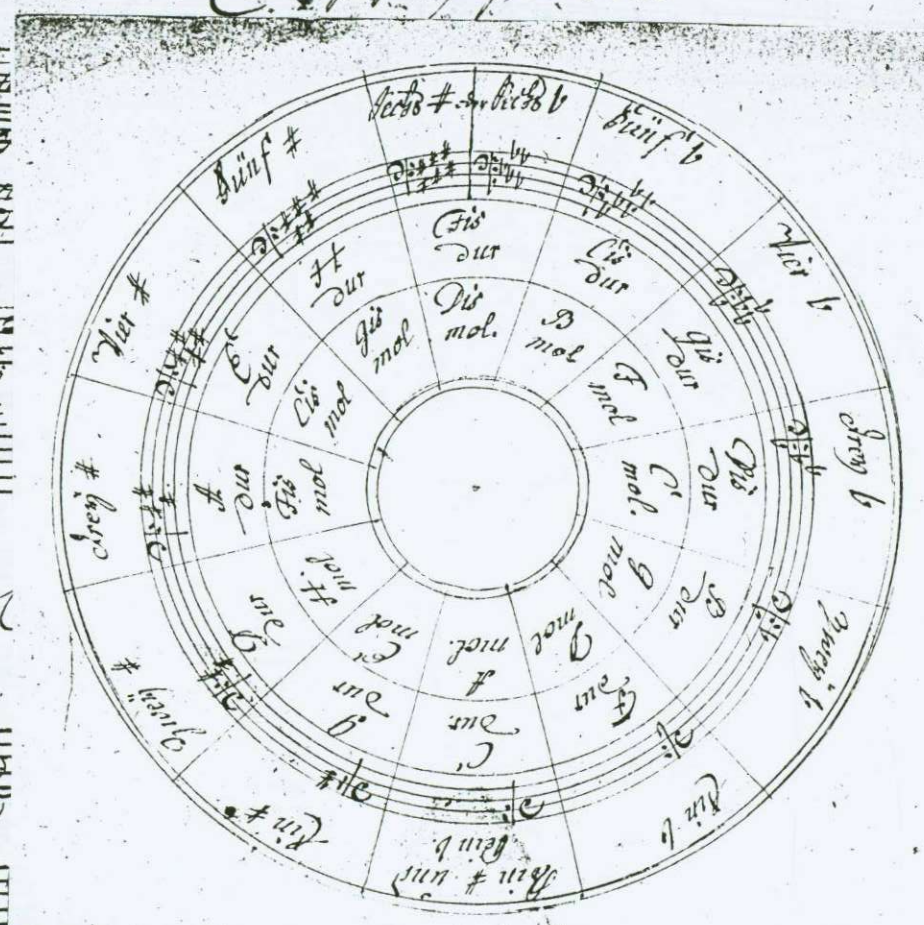
Alto.

Tenore.

Basso.

Fundamenta, Flügel, Clavier und Orgel, durch
die Quint und Octav, perfect zu stimmen.

Ein Flügel hat folgende Töne:



Tact vom
und
Zeitmaß

Theilen und
Nahmgebung.

Noten-Eintheilung, in der vorgegangenen Tacte oder Zeitmaß

Folgen noch einige musicalische Anmerkungen, als:

Das # macht die Note um einen halben Ton höher.

Das b macht sie um einen halben Ton niedriger.

" ♮ hebt das # und b auf, und setzet die Note wieder in ihren natürlichen Ton.

Ein Punct ist das Verlängerungszeichen.

" 𝅗𝅥. das ganze
" 𝅗𝅥 das halbe } Abtheilungszeichen.

" 𝅘𝅥𝅮 das Achtheilungszeichen.

" 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 das Sechzehntheilungszeichen.

" 𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰 das Zweyundzwanzigtheilungszeichen.

" 𝄐 das Aufhaltungszeichen.

" tr das Triller.

Adagio sehr Sarte. sehr langsam.

Sortissime sehr stark.

Andante. etwas geschwinder.

Dolce. Süss

Grazioso angenehm

Allegro lustig geschwind

Presto sehr geschwinder.

Prestissimo. sehr geschwindest.

Forte stark.

poco forte wenig stark.

crescendo wachsend.

Sortissimo sehr stärkest.

piano. schwach

poco piano wenig schwach

pianissime sehr schwächest.

Staccato stoppend

Solo. allein

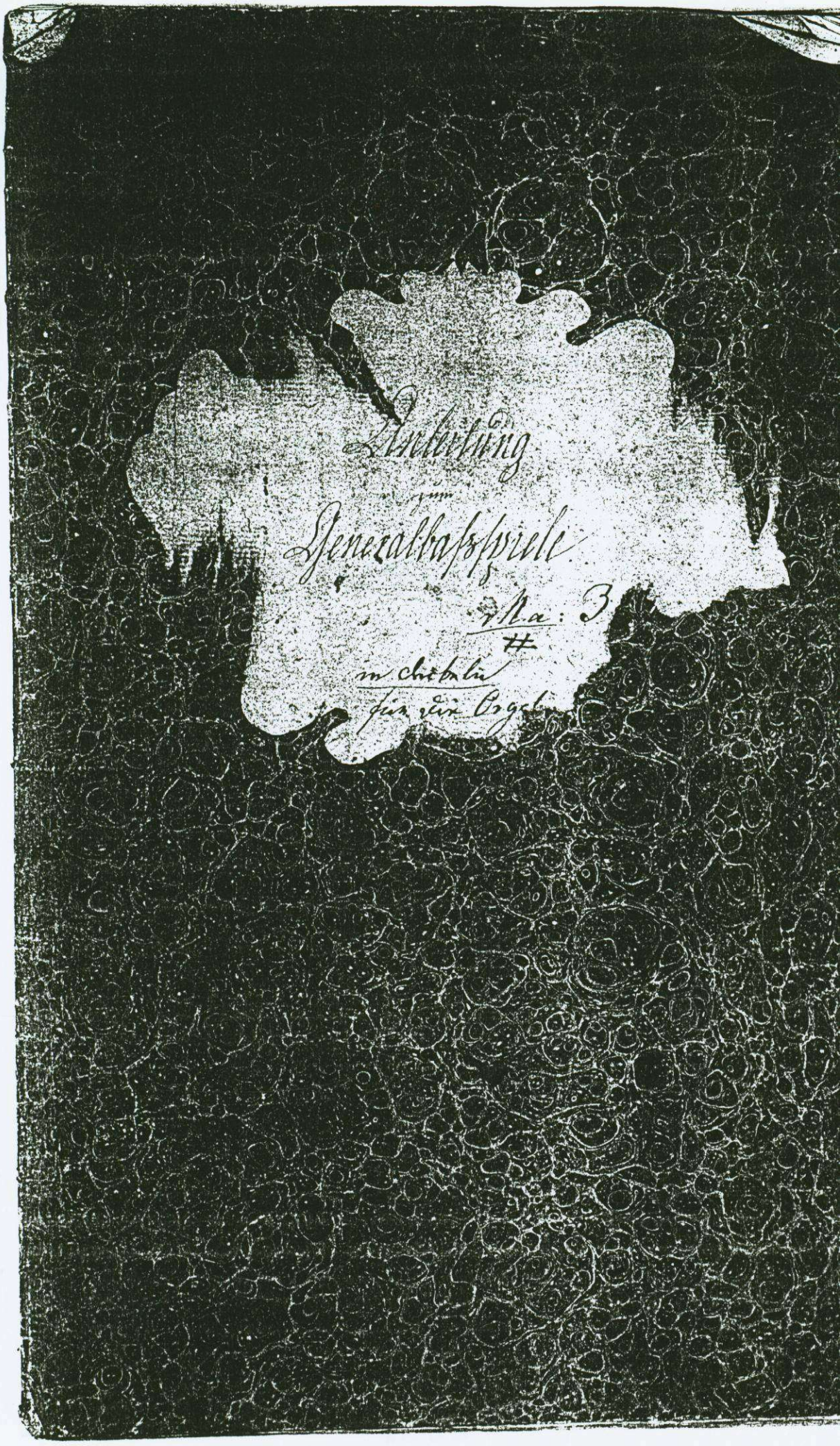
Tutti. alle

Da Capo wieder vom Anfang.

Verte, wird gewendet.

Finis sehr bekannt.

Rukopis AZG


Zweite Lieferung
zum
Generalbasspiele
N.a: 3
#
in chromatischer
Folge für die Orgel

Anleitung
zum
Generalbassspiele

Einleitung.

Generalbass nennt man eine Tasten- oder Grundnote, mit welcher zugleich die jedesmalige zu dieser liegende Harmonie angegeben oder gespielt wird. Diese Harmonie belegt dann ebenfalls der Grundnote angehängte Ziffern, Signaturen genannt, ungefähr zu zwanzig, nämlich: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. oft auch 10. 11. weil ohne sonst ist, als 3. 4. die gewöhnliche Benennung derselben ist: prim, secund, terz, quart, quint, sext, septim, octav, non, decim, undecim. Diese Ziffern zeigen an, die wie vielte Stufe, aufwärts von der angegebenen Grundnote, zu dieser zugriffen werden soll. z.B. Man nehme den Grundton c. an, so ist 1 die Note selbst, oder, was dasselbe ist, dann Octav; 2 ist d, 3 ist e, 4 ist f, 5 ist g, 6 ist a, 7 ist h, Octav ist c. 9 ist d, 10 ist e, 11 ist f etc; und auf diese Art nimmt und spielt man in alle Tonarten. Zu merken ist hier, dass diese Intervalle ihre Benennung und ihren Charakter aus dem beibehalten, wenn sie aus um 1 oder 2 oder 3 Octaven höher gegriffen werden.

Die Erhöhungs- Erniedrigungs- und Auflösungszeichen x # ♭ ♮ b. werden auch bei den Ziffern angebracht. Diese, diese Zeichen allein so bedeuten sie die Terz und ihre Verdoppelung. Statt ♭ # pflegt man gewöhnlich einen Strich durch die Signatur zu machen z.B. 2 4 oder 4. 5 oder 5. 6. 7. 8. Dennoch ist eben auch das Beizeigen ♭ # üblich; jedoch muss aber sowohl dieses ♭ # als auch das ♮ und x zur Vermeidung allen Missverständnisses so nahe als möglich an die Signatur oder, wo möglich, noch besser, in dieselbe gesetzt werden. z.B. 2 oder 2♭ 4♯ 6♮ 5♭ 6. 7♯. 3♮. 4♯. Die Klasse ist nach dem oben angegebenen Umstande. da nämlich das selbstständig gesetzte Zeichen
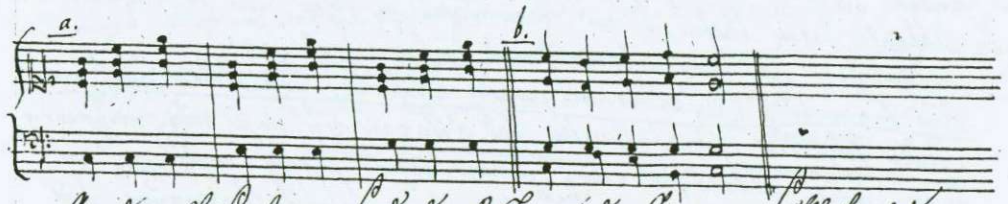
Ist z. B. die Terz begründet, so könnte der Generalbass-Spieler sehr leicht irregeführt werden, diesen zu einer Signatur bei gewissen Passagen für eine Terz anzusehen, wodurch mehrere Missetöne und Dissonanzen in die Harmonie entstehen würden.

Die Dauer der vorkommenden Akkorde, wie lange nämlich die durch die Signaturen angedeuteten Begleitungs-Stimmen zu selben werden sollen, kann oft nicht ganz genau angegeben werden. Ist eine jede Semibreve mit einer oder mehreren über einander geschriebenen Signaturen begründet, so ist daraus deutlich zu ersehen, dass die Harmonie der Begleitungs-Stimmen so lange anhält, als die Semibreve selbst. Hat z. B. über der ersten Semibreve eine Signatur, und ist dieselbe durch einen Querstrich mehrmal, oder mehrere eine oder mehrere Töne der Stimm-Stimme durchstrichen; so ist obenall ganz deutlich angegeben, dass der durch die erste Signatur gegebene Akkord bis zum Anfange der folgenden gehalten werden soll. Nicht so bestimmt ist die Vorschrift, wenn obenfalls einer Semibreve noch 2 oder mehrere Signaturen neben einander stehen. Ist die Takt-Art zweiviertelig als 2 Viertel 4 Viertel eine Semibreve, obenfalls einer Semibreve zwei Signaturen neben einander: so fällt eine jede die Hälfte derselben, stehen 3 Signaturen über einander, so fallen die zweien die Hälfte und die andere 3 die zweite Hälfte in Anspruch zu nehmen; stehen 4 so schlagen sie gleichmässig mehrmals zu wieder. Ist die Takt-Art 3 Viertel, 6 Viertel oder 6 Achtel, und stehen obenfalls einer Semibreve 2 Signaturen neben einander, so fallen jeder die Hälfte; stehen 3 Signaturen so bekommen die obenfalls gleichen Antheil; stehen 4 so schlagen die zweien und die zweite 2 die zweite, und 4 aber schlagen 3 zu bekommen; eine 6 so schlagen die Vertheilung wieder gleichmässig zu geschehen. Da die Simultation bei den Signaturen nöthig ist, so ist es auch unmöglich, die Dauer eines jeden Akkordes ganz genau anzugeben, und der Generalbass-Spieler sei dessen vorsichtig, und durch ungeeignete Ton-

gruppen nicht den Gang der übrigen Stimmen und somit die Harmonie des Stückes zu stören.

Die Höhe, in welcher die Akkorde gegriffen werden sollen, wird durch die Signaturen gar nicht angegeben; es bleibt der Einsicht und dem Geschmacke des Spielers, nicht aber seiner Willkühr, überlassen. Da nämlich der Generalbass-Spieler die Harmonie des Stückes begleiten soll, so muss er dafür sorgen, dass seine Stimmen, aber als Begleitung, die ganze Stimmung nicht übersteigen, weil sie widrigenfalls ganz diese Grundstimme stören und verwirren würden. Er spiele also nicht in der obersten Oktave, wenn die Hauptstimme dasselbe, sondern tiefer.
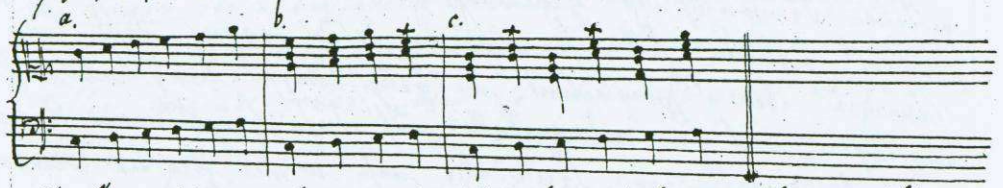
Die Lage der Begleitungs-Stimmen erlaubt durch die Signaturen aber selbe nicht angegeben zu werden, da wenige, ungewöhnliche Fälle selbe nicht begreifen. Da die gesamte Musik aus 4 Stimmen besteht, so pflegt der Generalbass-Spieler gewöhnlich zu den gegriffenen Akkorden noch 3 Begleitungs-Stimmen zu greifen. Seine Pflicht ist es, zu wissen, welche von diesen Stimmen er zu oberst, mittelst oder unterst setzen, oder welche er zum 4ten Viercant, welche in der Alt, welche in der Tenor nehmen will. Da eine jede von diesen 3 Stimmen in die obere Stimme versetzt werden kann und auch versetzt wird; so entstehen drei Lagen z. B.



An dem Beispiele a sind die 3 Lagen der Töne ersichtlich; das Beispiel bei b ist aber zeigt uns, wie der Generalbass-Spieler eine der Begleitungs-Stimmen in die linke Hand versetzen kann; welche That bei einer langsamen Bewegung der Passage eine sehr gute Wirkung hervorbringt, und dieselbe sehr angenehm zu machen vermag.
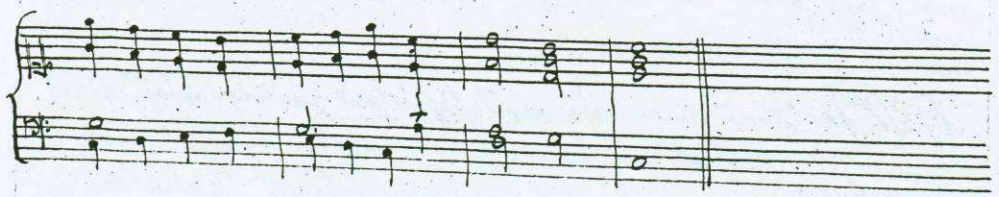
Es ist für einen jeden Generalbass-Spieler unumgänglich nöthig, einen jeden Akkord in einer jeden Tonart in allen seinen 3 Lagen greifen zu können, weil man beim Spielen

Das Grundgesetz der alten Regeln Satzkunst müssen wir. Denn wie die praktische Anordnung dieser Regeln heißt wird in der Praxis die zwei den Grundbegriffen Quinte und Oktave unterworfen fassen zu verwirren. Diese zwei fassen sind alle unmittelbaren Spannung, und die unmittelbare glattschreitende Folge zweier reiner Quinten mit Oktaven. Alles ohne diese Spannung wird jede musikalische Absicht, das missfolgende Ziel als Fehlerfehl, je übelfehl erscheinen werden muss.
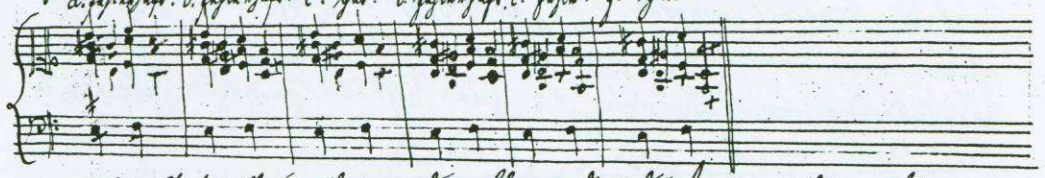


Die Spannung zweier reiner Quinten wie bei a, zweier Oktaven wie bei b, und alles das Gefühl befriedigenden Spannung wie bei c, muss also einem jeden Spiele zur Lösung stets gewusst werden. Um nun die befolgenden Spannung gewinnen zu können, muss man einen jeden Akkord in allen seinen Lagen mit Fingerglied zu fassen können, dann wird unser Spiel fließend und sicher, geschwind, wie werden, während die übrigen Begleitung stimmen zusammenklingen Spannung, Konsonanzen angenehmen sind betonen werden — still, wärmevoll, unbedenklich um das kleine Taktes die bewegten Akkorde, besten Teiles konsonant, den, in wenigen gut gewählten Akkorden der Inhalt von mehreren Takten angeben, und es diese Art kommen in ganzen Stücken werden. Akkorde ausgeschlagenen Begleitungsfiguren muss ins zweiten Akkorde liegen bleiben können. Dann diese Absicht zwei so fließenden natürlichen und angenehmen wird unser Spiel sein. —

Die Stimmführung müssen in gewissen Richtung unmittelbar muss ein gewisses folgenden reinen Quinten und Oktaven ist müssen wohlwendig, reinen jeden Akkord in allen seinen Lagen sicher geschlagen zu können; man muss noch die aufgangenen Lagen Stimmung der Begleitungsstimmen gegen den Grundton annehmen. Zuerst nämlich den Satz in die Höhe, so zeige die rechte Hand spielend; fasst den Satz spielen, so zeige die rechte Hand in die Höhe.
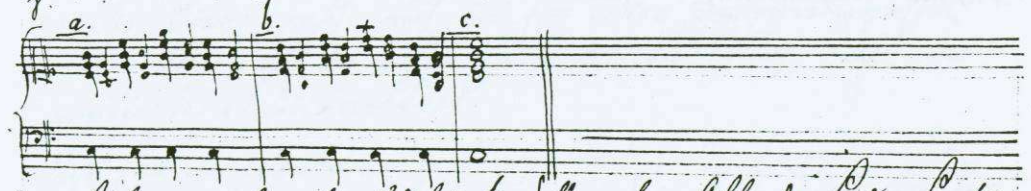


Das ganze Stück ist, stets oft nicht möglich, stets ungenügend; man muss oder eine oder das andere Intervalle verdoppeln. Diese Verdoppelung geschieht auf eine zweifache Art, nämlich entweder wird das Intervall wie stets verdoppelt, zwei Terzen, zwei Quinten etc. wiederholt gegriffen und angeschlagen, oder die zwei zu verdoppelnden Intervalle schmelzen in eine einzige Taste, einen einzigen Ton zusammen z.B.

a. Fassetafel. b. Fassetafel. c. gut. d. Fassetafel. e. Fasse. f. gut.



Welche Intervalle müssen verdoppelt werden dürfen, wird weiter unten gezeigt werden. Im vorliegenden Beispiele ist die Spielart falsch, sowohl die unmittelbaren folge zweier Quinten, bei b. ist die Spannung von g1 auf f2 verboten, bei c. ist die Terz nämlich a verdoppelt in eine verschmolzen. Bei d. sind 2 Quinten nacheinander, bei e. eine Spannung; bei f. das a als Terz wiederholt verdoppelt. Man wird vielleicht einwenden, dass in dem letzten Beispiele doch bei der ersten Note sowohl als das zweite die Quinte h. und e. vorkommt; die Quint ist gewiss da, aber sie geht nicht in gerader Richtung mit dem Bass; wesentlich nämlich das Lauf Zeichen, so kann die Quint nur eben sein; was das Ohr nicht erlaubt, dass nicht verboten ist. —
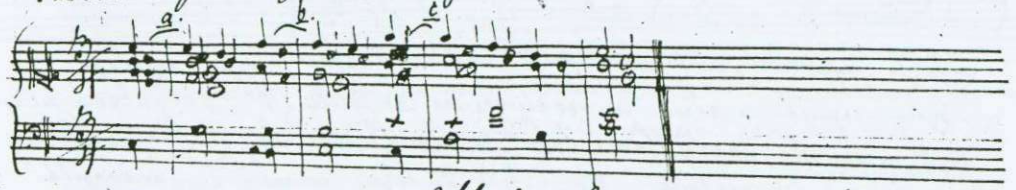
Die zu der Grundnote zu gehörenden Akkorde haben, sowie das melodische musikalische Gefühl, eine verschiedene, eine verschiedenartige Wirkung; einige klingen rund, angenehm, lieblich, befriedigend; man nennt sie consonanzen; andere klingen klingen unangenehm, widrig; anregen Missbehagen, Unruhe, und befriedigen das Gefühl nicht eher, bis sie in eine consonanz übergehen d.i. aufgelöst werden. Z.B.



Dass bei a consonante und bei b dissonante Akkorde sind, sagt das blosse musikalische Gefühl. mit Ungeduld wartet man bis die dissonanzen h und f. aufgelöst werden d.i. in die consonanzen c. und e übergehen. Da viele dissonierenden Intervalle nicht so schlecht klingend sind, sondern nur die Fortschreitung hart, so dürfen selbe, um nicht doppelte Akkorde zu müssen, niemals verdoppelt werden.

J.

Im vorliegenden Falle dürfte das h bei b nicht mitgerechnet werden, denn da das eine oder beigesetzte h in das c übergehen oder aufgelöst werden muß; so müßte das zweite h ebenfalls in c aufgelöst werden, und man hätte die fehlerhafte Fortschreitung zweier Oktaven. — Alle Dissonanzen müssen aber nicht nur ihre gehörige Auflösung haben; sondern wenn dieselben müssen vorbereitet werden. d. i. sie müssen in der vorhergehenden Akkorde als consonanzen angeschlagen worden sein, und nach der Anschlagung der Grundton die zur Dissonanz gemacht haben. z.B.

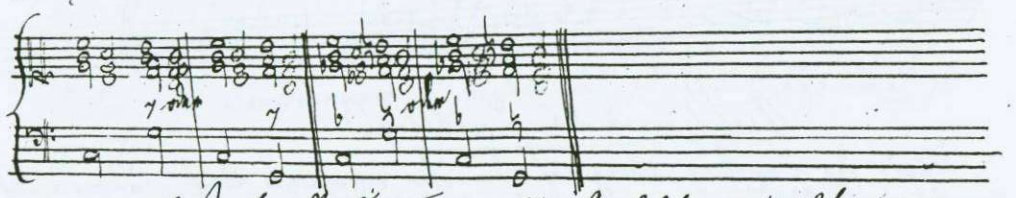


Das c bei a war in vorigen Akkorde consonanz, nach der Anschlagung der Tonika muß aus derselben Note eine Dissonanz, folglich wird diese Dissonanz vorbereitet. bei b und c. ist derselbe fall. die septime, non, secunde sind die am meisten dissonirenden Akkorde; terz, quint, octav, sind gegen vollkommen consonirend. —

Da es in der Musik 4 Stimmen gibt, nämlich Cant, Alt, Tenor, und Baß, so wird uns der Generalbaß gewöhnlich 4 stimmig gespielt. Oft pflegen aber oft blos 2 Stimmen, oft drei, oft auch gar keine Ziffern oberhalb der Grundnote geschrieben zu werden. Aus dieser kurzen Anzeichnung kennen die ersten Tonkünstler Akkorde vollständig und richtig angeschlagen, ist die Kürze des Generalbaß Schuld, und liegt darinnen einigermaßen zu rechtfertigen, der Grund der nachfolgenden kurzen Abhandlung. —

Vom Generalbasse.

Alle in der Musik vorkommenden, wie immer genannten, und noch zu nennenden Stammakkorde können auf 2 Grund- oder Stammakkorde, nämlich den Dreiklang und den Septimenakkord, oder wie die Musici sagen, auf den Akkorde über die Tonica, und die Dominante. Die Tonica ist der jedesmalige Grundton; die Dominante ist 5 die Quint davon. Da hingegen im musikalischen Sinne blos das eine noch dasselbe Tone gespielt wird, so können Intervallen nicht abwechseln; so lange wird nun von diesen Grundakkorden angeschlagen. die zwei Stücken in die diesen eingehen immer so gestimmt, daß die eine der jedesmaligen Grundton angeschlagen, die ganzen die Dominante, oder was dasselbe ist, die Quinte Akkorde diesen Tonart enthalten, kann je jedem Akkorde eine dieser Grundakkorde angeschlagen werden. Da jetzt so verschiedene Mischarmonien bedeuten abgeleitet werden, nämlich den Akkorde der Tonica, und den auf der Dominante, und alle Stücke welche mit in andere Tonarten übergehen, können auf derselben paar eigene oder wenige Tone begriffen werden. folgende Beispiele mögen die Grundakkorde angeschrieben

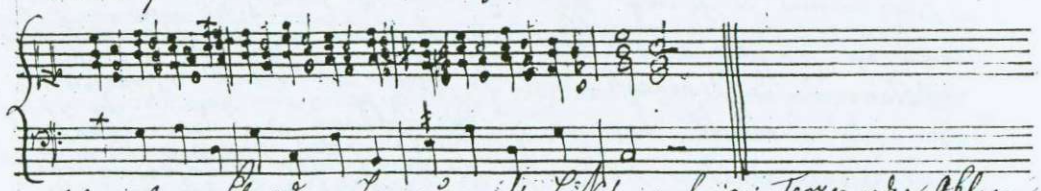


die erste Tonart ist die Tonica, der Grundton in welcher der Stück gespielt wird; die zweite ist die Dominante, die Quint von der Tonica, welche auch im fünften Akkorde mit eingeschlossen werden kann. Auf der ersten sind die Dreiklang, auf der zweiten der Septimenakkord.
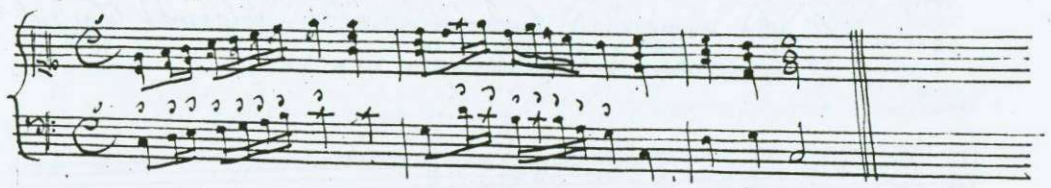
Diese sind die Stamm- oder Hauptakkorde; alle übrigen in der Musik vorkommenden Akkorde entstehen durch die Vorhaltung, theils durch die Umkehrung dieser Grundakkorde, wovon weiter abhandlungen gesprochen werden wird. —

I. Von dem Vorhalt und dessen Auflösungen.

Auf die Tonica oder den Grundton liegt der harmonische Vorhalt. Er besteht aus der Tonica, d. i. dem Grundton, der Terz, gar oft der Klein, eine seiner Quint, wozu als die zu-Stimme entweder die Oktav gegriffen wird, oder statt derselben die Terz oder Quint manchmal. Obwohl die Lage der Auflösungstöne vermöge willkührlich ist, so pflegt man doch in der Mitte des Bundes die Oktav, mehr in die obere Stimme zu verlegen, während unser zu der Tenor und der Baß in die untere Stimme fallen soll. Man pflegt diesen Akkord mit 3. 5. 8. zu bezeichnen, zu welchen Ziffern X # b b zeigt man die Veränderung eines jeden Tones, ohne alle Veränderung da gar nichts. Man pflegt also nur die Terz, Quint, Oktav, oder manchmal die Terz oder Quint. z. B.
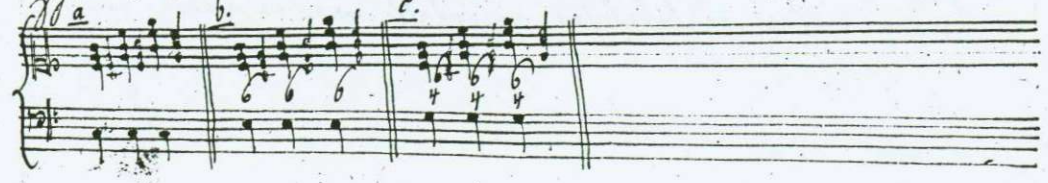


folgen bei geschwinder Harmonie ab sonderbar manchmal Terzen oder Oktaven nacheinander; so soll man diese Terzen oder Oktaven, und lasse alle zweyfache Auflösungs-Stimmen aus. z. B.



Verschiedene Auflösungen des Vorhalts.
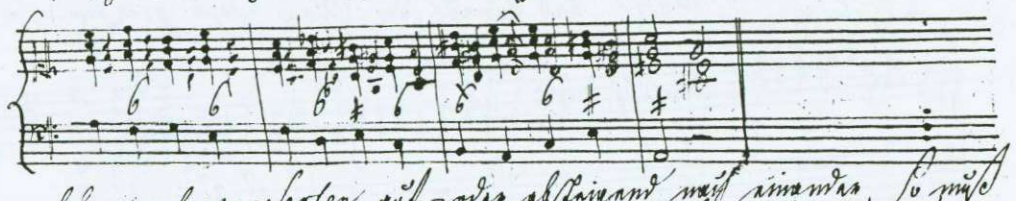
Wenn der Vorhalt immer auf die oben angezeigte Art aufgelöset und gefällt werden; so würde die Musik sehr einförmig, unmuthig und verdrießlich werden. Die Komponisten pflegen diese Akkorde zu verändern d. i. sie setzen nämlich eine der zweyfachen Auflösungs-Stimmen in die Tiefe und machen dann die zweyte zur zweyfachen Auflösungs-Stimme. Will also die Terz vom Grundton c nämlich das c zur Auflösungs-Stimme haben, setzt der Komponist diese c in den Baß, und das c dann in die zweyte Hand, und so macht er statt Terz und Quint nämlich g. das nachfolgende Quint, und wird das dadurch machen.
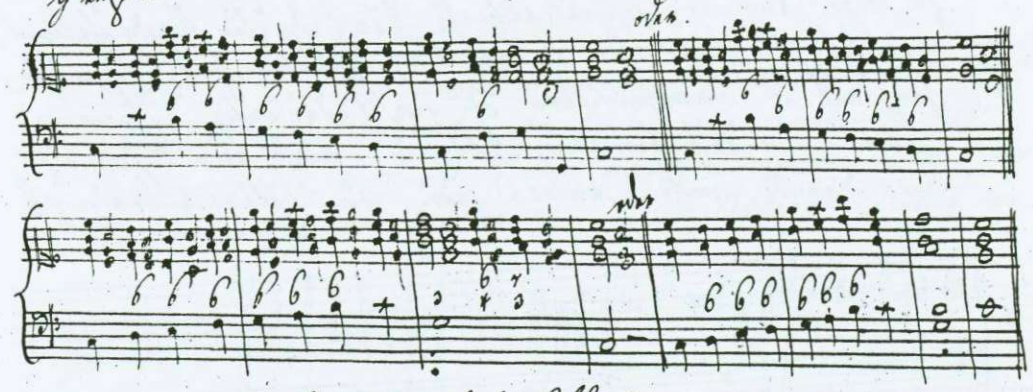


Die vorhergehenden Exempel sowohl unter a, b als auch c sind dissonirende Töne und Akkorde vorhanden; und demzufolge auch die Auflösungen, die des Komponisten bei b die unter a gewesene Terz zum Grundton, und die zweyfache Quint zur Auflösungs-Stimme, und bei c dasselbe mit der unter a gewesenen Quint gemacht. Die zum mehreren Verständniß dieser Veränderung des Grundtons oder Basses nöthige Auflösungs-Stimmen zu verstehen, sind zweierley Fälle: so entstehen zweyerley Akkorde, die zwar unter Nahmen und andern Benennungen haben, im Grunde aber dennoch consonirende Terz- und Quintakkorde sind; nämlich der Sext- und der Quartsextakkord.

a. Vom Sextakkord.

Dieser Akkord ist nichts anders als die Umkehrung desselben zufolge, eigentlich das Vorhalten, wobei aber das Gesetz die Terz zum Grundton und der Quint zur Auflösungs-Stimme nöthig macht. Die Auflösungs-Stimmen können aber auch die 3 sein, oder die 6 zweyfach, dem auch die Umkehrung des Akkords nach sich ziehen werden. z. B.
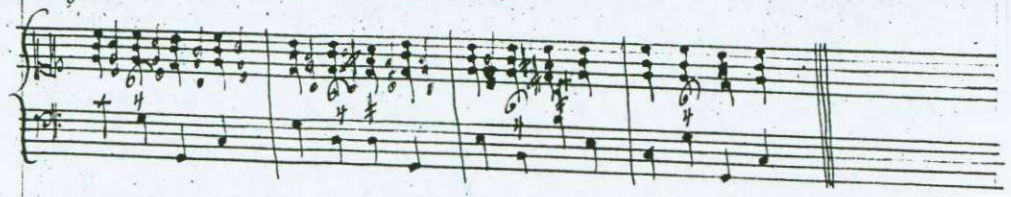


Folgen mehrere Sexten auf- oder absteigend nacheinander, so muß man sie, dasselbe abwechselnd die Bässe passen, damit die Sexten zweyfach, weil man sonst der Grundbässen folgen muß, der Bässe Sinne widersinnen können. Auch ist es nöthig folgendes Bass, blos Veränderung zu setzen, und zu der 6 blos die 3 zu nehmen.



b. Vom Quartsext-Akkord.
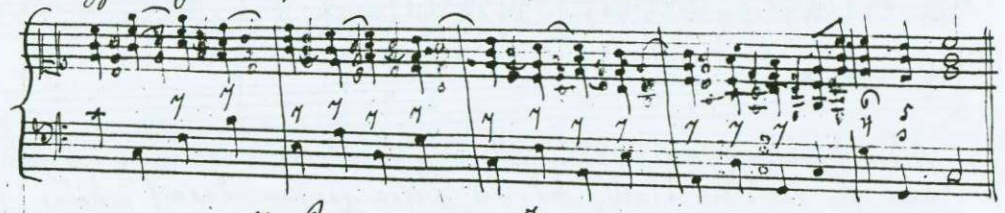
Nachdem der Komponist die Tonica in der äußern Hand gelegen Quint des Vorhalts in der Tiefe, und die Auflösung in die zweyte Hand; so entsteht der 4 Akkord wie oben unter c. zu sehen ist. Diesen

Akkord ist ebenfalls konsonierend, jedoch weniger beharrlich als die zwei vorhergehenden. Als 4te Stimme pflegt man zu diesem Akkorde die Oktave, oder manchmahl die Quint oder Terz, wie auch die Vorschrift dieses Akkordes schon anzeiget ist. etc.
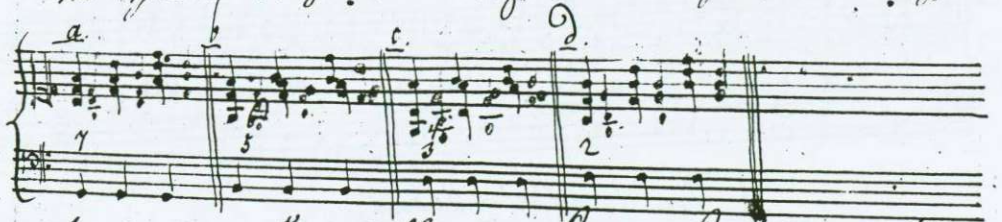


II. Von der Septimenakkord und dessen Umkehrungen.

Der diese Hauptakkord seinen Sitz auf der Dominante oder Quint des jedesmahligen Hauptdurtons hat, ist bereits oben gezeigt worden. Zu der Septim wird, wie oben zu lesen, die 3 mit 5 genommen, oder die 8. oder die Terz verdoppelt. Da die Septim eine Dissonanz das Jedermann ist, so muß sie nicht nur gehörig vorbereitet, sondern auch wo möglich synkopiert werden. Folgen mehrere Septimen auf einander, so muß man selbe vorbereiten, und verwechselnweis die Quint und darauf die Oktav vor sich gehen lassen. etc.



Umkehrungen des Septimenakkords.

Da wird der Vorschrift durch die Umkehrung der 2 Fundamentnoten in der Oktave in zwei neue Akkorde umgewendet werden: so wird auch der Septimenakkord durch viererley Stimmenfolgen angezeigt. Die zwo aber 3 Fundamentstimmen sind: Grundton, Terz und Quint, welche alle 3 nach Verwandlung zusammen gesetzt, auch Akkorde, welche aber dennoch in 4 Stimmen gemacht sind als Septimenakkorde. etc.
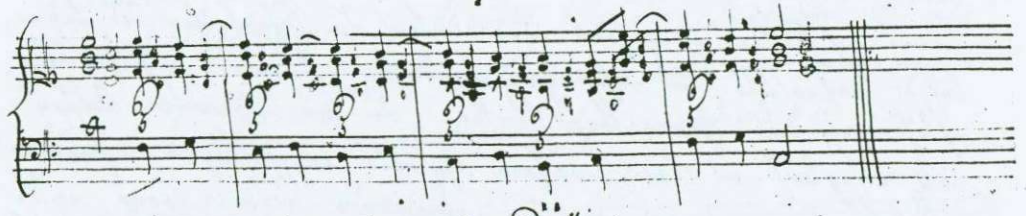


Bei a ist der Septimenakkord in seiner natürlichen einfachen Gestalt in der wesentlichen Lage; bei b. ist der 1te wahre Fundamentalumkehrung Stimme nun, zur Basstimme genommen; bei c.

ist die 2te Fundamentstimme in das Bass angesetzt, und bei d endlich die 3te Fundamentstimme zum Grundton angenommen. Durch diese Versetzung und Verwandlung des Grundtons entstehet nun ein verwandelter Verhältnis der übrigen Fundamentstimmen zu dem neuen Grundton, daher auch Akkorde, welche nun andere Namen bekommen, dennoch aber im Grunde Septimen-Akkorde sind.
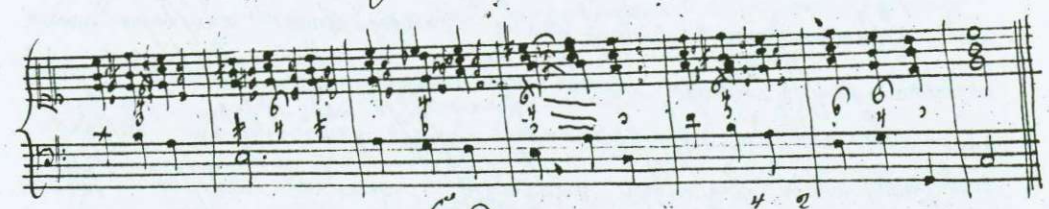
a. Vom Quintsextakkorde. 3 4 6.

Dieser nun Akkord entsteht aus der 1ten Umkehrung des Septimenakkords, wo die kleine Terz des Grundtons selbst zum Grundton angenommen wurde. Das sagt die Terz zugleich war, muß, da auf die Umkehrung des Akkords nachfolgt, Quint sein; wie das man aber die Akkorde, wenn Terz oder Sext zuvorderst stehet, bezeichnen, ist folgendes: Da man die Terz oder Sext zuvorderst nennet: so merket man die Akkorde derselben um einen halben Ton höher, weil, wie schon zuvorhin wurde, man kürzer ist.



b. Terzquartakkord. 4 3.
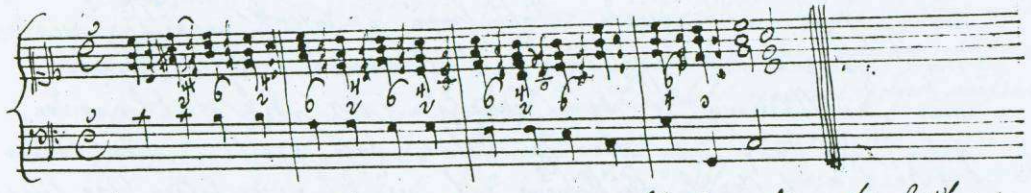
Ebenfalls ein Akkord Septimenakkord, wobei die nächste Stufe zugleich Fundamentton, aber bei c, neuer Grundton angenommen wurde. Das die 6 dazu gezählen werden muß, zeigt die oben angegebene Vorschrift dieses Akkords deutlich an.



c. Secunden-Akkord. 2 4 2 4.

Diese vielen Modifikation des Septimenakkords entstehet durch die

dritte Aufsetzung des Handbuchs wie oben bei der Basstimme und ihren Anfangszeichen zu sehen ist. Für diesen Akkord [illegible] wöchentlich täglich 2 oder 3 Beginnen wird, und wie schnell die Setzung desselben zeigt, muss die Hand gegriffen werden. Hierbei muss die Stimmung so kommen, dass die 6 und 8 verdoppelt werden; die Oktave muss und darf nicht verdoppelt werden. Dann die Handbuch setzt bei diesem Akkorde etwas um einen Ton zu tief, die Hand bei jedem wieder eine vollwandige Auflösung um einen Ton zu hoch. Wollte man also einen oder den andern Ton verdoppeln, so müsste auch die verdoppelte Oktave dieselbe Fortschreitung haben, was beim Generalbass selten nicht angeht ist.



Wenn alle in der Musik vorkommenden Akkorde jedesmal klar in ihrer wesentlichen Gestalt und mit ihrem eigentlichen Gehalte angeschlagen werden können und deutlich: so wäre die ganze Abhandlung und Anleitung zum Spielen des Generalbasses damit geschlossen. Es passet aber unter die Disciplinen des Lehrers, auch darauf aufmerksam die besondere vorteilhafte Anschlagung der Akkorde zu machen; die vorbenannten Akkorde mit allerlei in ihrer wesentlichen Gestalt anzuschlagen, sondern im vorigen Akkorde vorhanden waren, weil sonst Viele über das zweifach Handbuch liegen zu lassen, bevor sie in der Zeit zweier der Handbuch gehörigen Accord übergehen oder aufgelöst werden. Durch diese Abzeichnungen erhält der Anfänger und die gesammte Musik eine gewisse Lebendigkeit, dennoch und Erleichterung. Durch dieses Abzeichnungen entstehen eine übersichtliche Menge von allerlei ungewöhnlichen Akkorden, welche aber alle auf die obbenannten sich zurückführen lassen, und nur in diesellben aufgelöst werden müssen. Wie werden die gewöhnlichsten derselben angeführt.

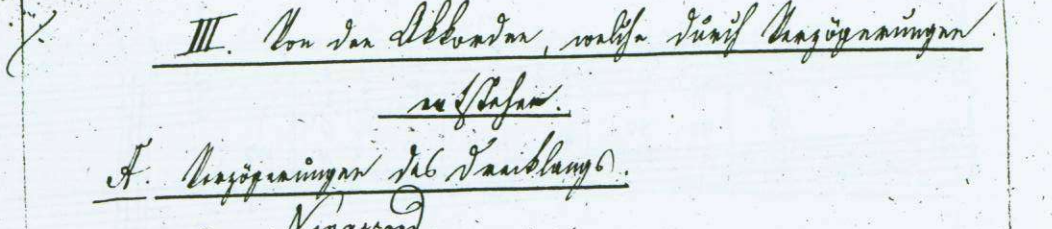
6

III. Von den Akkorden, welche durch Vorhaltungen entstehen.

A. Vorhaltungen der Dreiklänge.

a. Nonaccord.

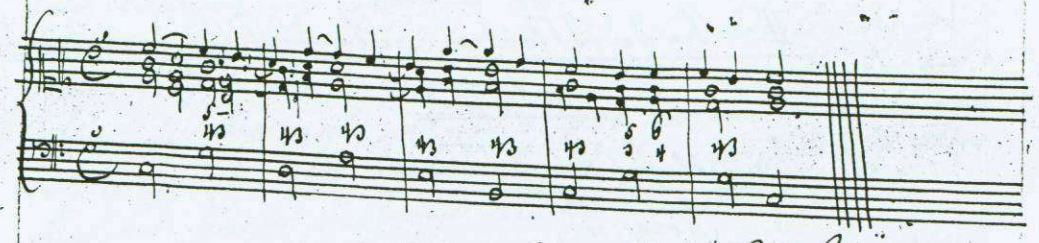
Der Non-Akkord ist der eigentliche Dreiklang über der Tonica der Handwurzel, wobei aber die im vorigen Akkorde angeschlagene consonirende, im gegenwärtigen Akkorde aber durch die Vorhaltung des Tons zur Non gewordene Note noch eine Zeitlang liegen bleibt, dann sie in die folgende Akkord aufgelöst wird. In diesem Akkord im Handwurzel der Dreiklang 5, 3, wird dazu 7 und 9 angeschlagen. Die Non als eine dissonante kann und darf nicht verdoppelt werden, da sie in die Akkorde zurückgehen muss, und damit die verdoppelte Non dieselben Gang in den Akkorden machen müsste. Die Non muss immer vorbereitet werden d. h. bei allen, welche zu den neben angeschlagenen Handwurzel, die Non bildet, muss jene genau dasselbe angeschlagen werden, was sie vorher war, da wo sie als Non angeschlagen, nicht angeschlagen, sondern gehalten liegen zu bleiben. Um die Vorbereitung der Non jedesmal schicklich anzubringen, muss im vorigen Handen Akkorde schon vorgearbeitet werden. z. B.



b. Quartquint accord. 5/4 oder 4/3.
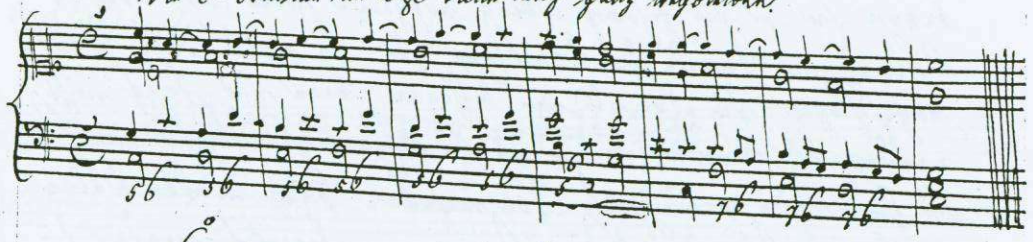
Statt der Dreiklang muss einmal angeschlagen bleibt eine Zeitlang die Quart liegen bis sie in die gehörige Tonart übergeht oder aufgelöst wird. Diese dissonirende Quart muss vorbereitet, und da sie bei ihrer Auflösung einen vorgeschriebenen Gang hat, muss vorbereitet werden. Das 5 und 8 dazu gegriffen werden müssen, dann eben alle darauf vorher gegriffen werden. z. B.

6



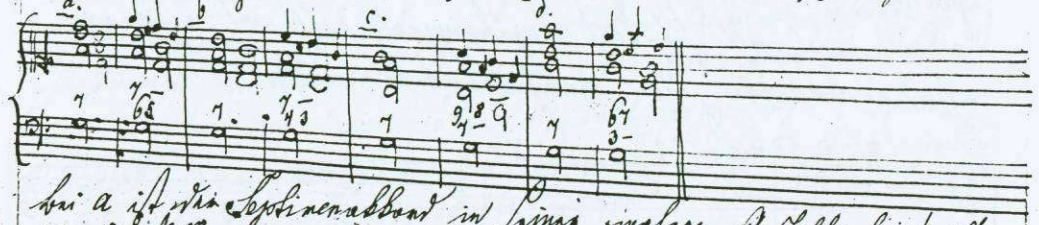
c. Quint – fead und Septim – fead. 56 – 76.

Es müssen nemlich all die Tonlabend, einabsolut durch die verschiedenen 5, resplantiert durch die verschiedenen 7 gehen. Durch ohne nachstehende Bezeichnung wird jedesmahl die 5 und 3 mit gegriffen werden soll; gewöhnlich aber nimmt man blos die Terz. die 5te Stimme im Satz dann nur ganz weggelassen.



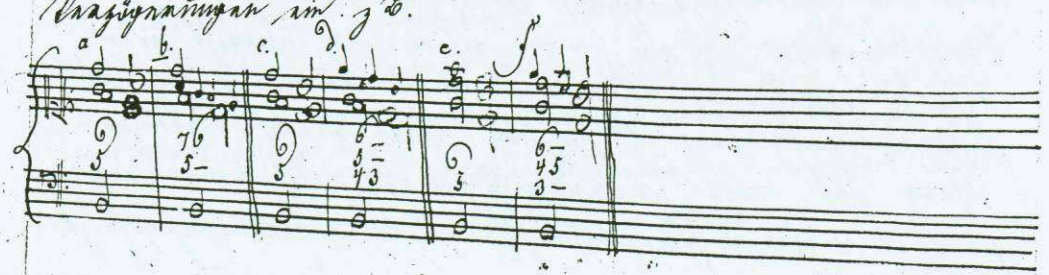
B. Vorzeichnungen der Septimenakkorde.
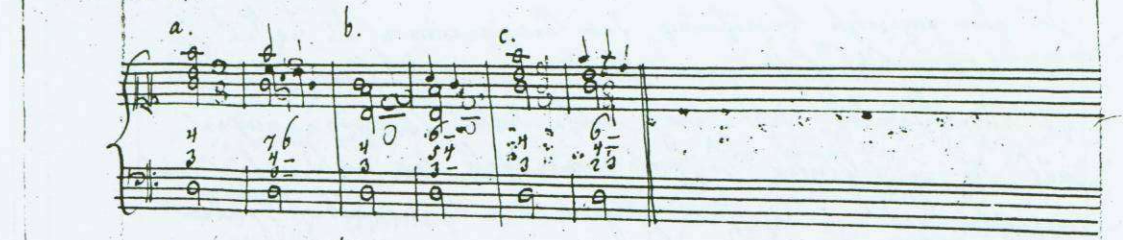
Beim Septimenakkord sind die Vorzeichnungen häufiger und mannigfaltiger. Es nemlich bei diesem Akkorde 3 verschiedene Stimmen sind, so kann jede derselben vorgezeichnet oder vorgefunden werden bis zu dem in jeder gefragten Tage übergehe. z. B.

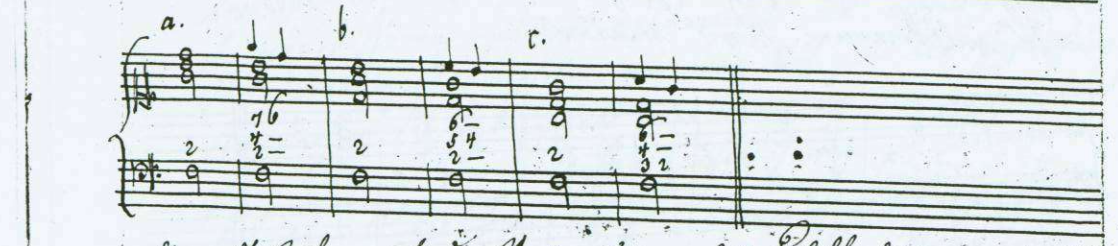


bei a ist die Septimenakkord in seiner einfachen Gestalt. bei b ist die 5te derselben eine Zeil lang durch die 6; bei c. die 3 durch die 4; bei — die 7 durch die 6 aufgehalten

Die erlernte Weise haben bei der 3 Abarten des Septimenakkords nemlich dem Quintfead – Terzquard – und Secundenakkord dreifache Vorzeichnungen, wie z. B.
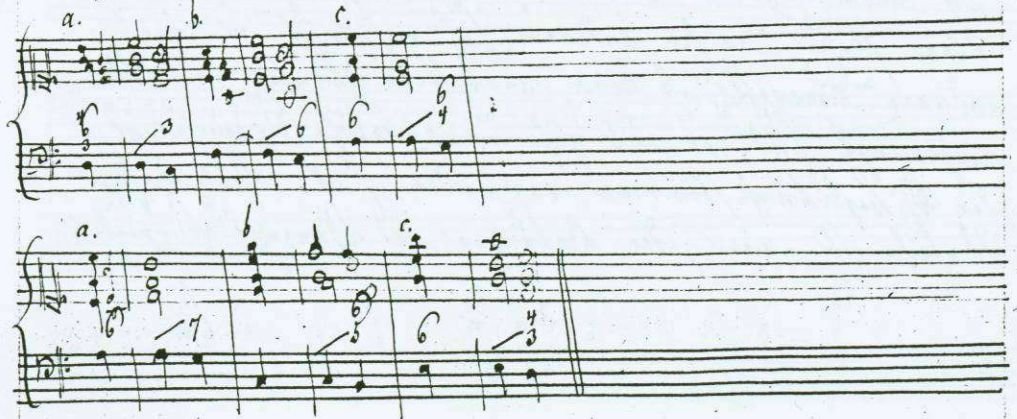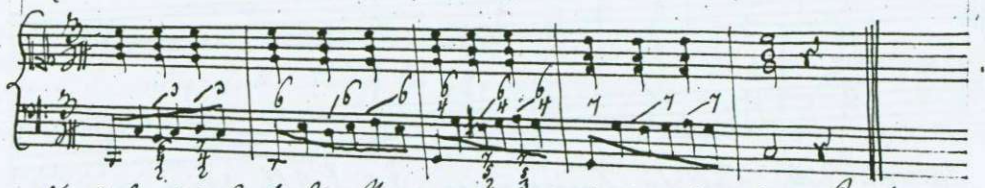






Die erste Zeile zeigt die Vorzeichnungen des 5 Akkords an; jene der 7 immer der Akkord ausgelassen da, dann fast eine Vorzeichnung, dann wieder der Akkord einfach, worauf wieder eine Vorzeichnung aufgenommen ist.
Die der 2te Zeile sind die Vorzeichnungen des 4 Akkords angezeigt, und zwar, in der nemlichen Ordnung.
Die der 3te folgen endlich die Vorzeichnungen des 6 Akkords in derselben Ordnung vorgenommen.

C. Vorzeichnungen des Basses.

Hier nun in der englischen Stimme, sondern nur in der Bezeichnung wurden die Vorzeichnungen angebracht, wann man nemlich sehen die erste Note des Basses der zu zweiten Lage gehörigen Akkord anschlage. Durch die vorgezeichnete Akkorde kann jemand der Anleitung als der Septimenakkord aufgefunden werden. Die nachfolgende erste Zeile zeigt die Vorzeichnungen des Dreiklangs an, die zweite die Vorzeichnungen des Septimenakkords in der oben beobachteten Ordnung an. Zugleich ist da zugleich wie Dahl Akkorde beginnet zu werden pflegen.



Die oben angegebene Bezeichnung der Vorzeichnungen ist so, daß sie der heutigen Akkordlehre gemäß überall angenommen; und es ist angenehm, daß jene, welche dabei Vorzeichnungen auf die im folgenden Beispiele unterhalb der Bezifferung angezeigte Art zu bezeichnen pflegen, dem Generalbaßspieler nicht willkommen sein werden.

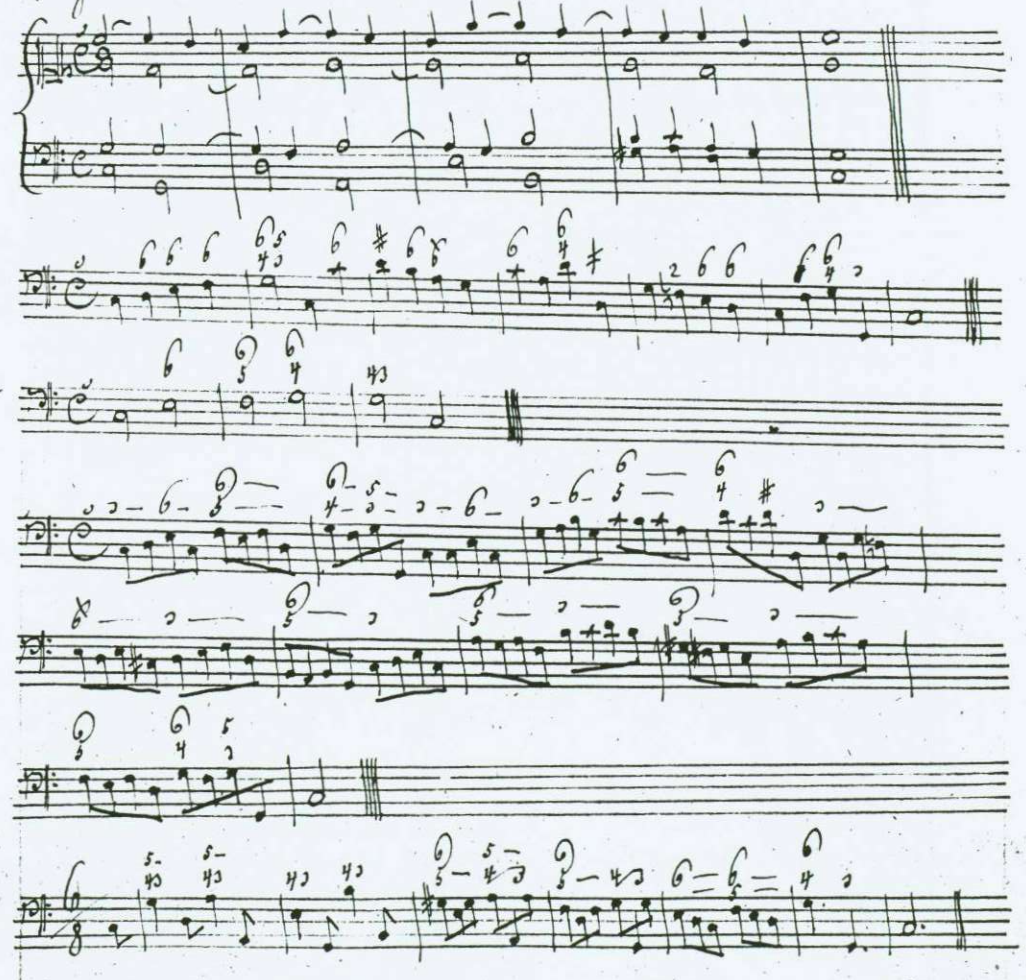


Die Basse und Art der Vorzeichnungen ist damit nicht gänzlich; es pflegen noch sehr viel andere vorzukommen. Sie alle zu benennen ist beinahe unmöglich; und es würde auch wohlgethan, nicht zwar deswegen, daß sie selten vorkommen, sondern deswegen, daß sie, wo sie Statt finden, eben als eine ungewöhnliche Bezeichnung, vollkommen bezifferet werden müssen, wobei der Generalbaßspieles bloß wissen darf, die Ziffern gut zu übersetzen und auszuschlagen. —

Obgleich keinem seiner Absonderung Fleißen in den Vorzeichnungen nicht eine Regierung, der bisher Komponisten vom Generalbaß gehabt hat, nicht vorschreiben und ebenso wenig Vorschriften eine genaue Befolgung der vorhandenen Regeln zu wissen, sondern sie uns vielmehr zu lehren, dazu gehört nachdenken, Fleiß und Übung. Man darf nicht ängstlich bald und geschwind die Akkorde zu ergreifen, um sie wieder bald, wie sie allzugeschwind und unvermutet kommen, wie sie allzulang und dem unsern Finger, an den unsern sie anstoßen, in den unsern übergehen, ob keine verbotene Quinten und Oktaven mit eingemenget sind, ob nicht gar unnatürliche Gänge in den Begleitungs Stimmen vorfallen sind. Aus diesen Absätze ist einem jeden Anfänger im Generalbaßspiele

6

nötig möglichste zu Fleiß zu machen, die Begleitungs Stimmen genau auszuschreiben, wie wichen immer im ersten Beispiele gezeigt worden wird. Daraus wird es leicht sein können, ob jede Dissonanz gehörig vorbereitet und aufgelöst worden ist; daraus wird es ersehen, wie einer auf eine der Begleitungs Stimmen in die linke Hand vorgehen um den Klang einer jeden Stimme um so deutlicher machen zu können. Hat man sich nach dieser Art in einen Fertigkeit gesetzet, so übergehe man dieselben Musikstücke in alle übrige Tonarten mit einander um so fleißiger in jeder dieser Tonarten zur Fertigkeit zu bringen. Um diese beiden Zwecke zu verbinden und fleißig ab in der Generalbaßspiel zu einer gewissen Vollkommenheit zu kommen, dazu mögen nicht nur die oben angezeigten beispiele sondern auch übrige noch nachfolgende Übungsstücke dienen.


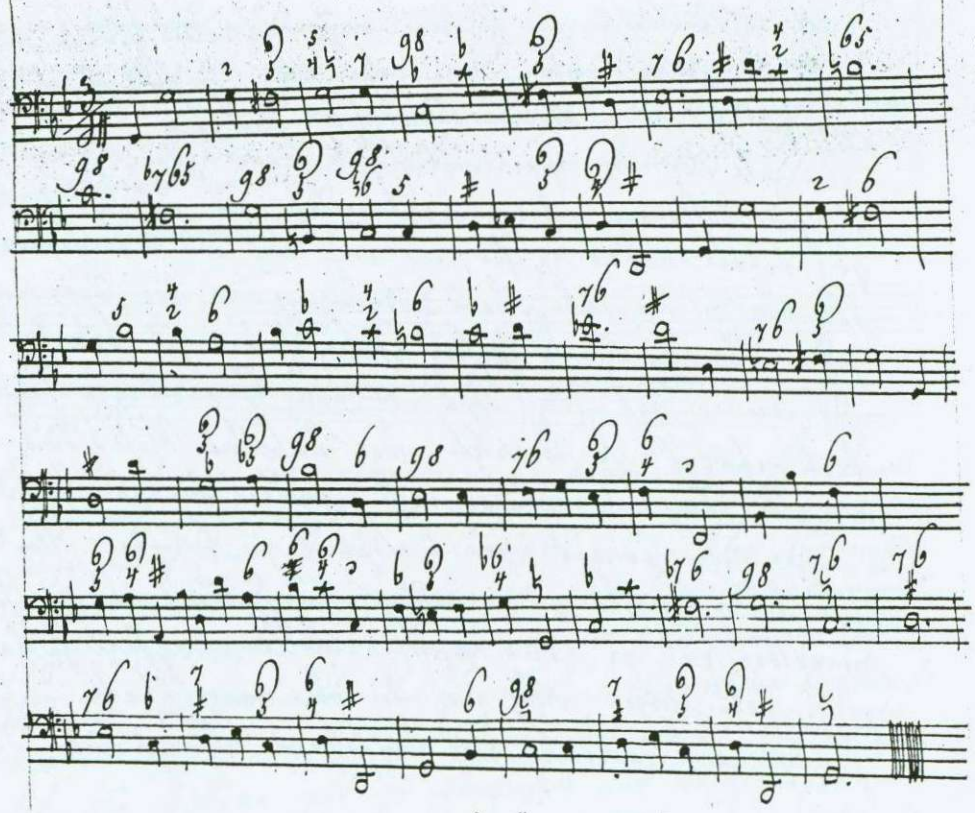
VI.

