

1. DIE GRUNDAKKORDE

Die allererste Generalbassübung ist das Greifen von **Dreiklängen in allen Lagen**. Die linke Hand spielt den Grundton, die rechte greift dreistimmig den Dreiklang dazu (der Grundton wird also verdoppelt). Dies ist zunächst eine reine Greif- und Denkübung ohne Noten.

Will man diese Übung nach Noten spielen, so gilt: Notiert ist der Basston ohne Bezifferung. Dieser Basston ist der Grundton des Dreiklangs, den man dazu zu greifen soll – unter Beachtung der Vorzeichen des Stückes. Ob es also Dur oder Moll sein muss, ergibt sich aus den Vorzeichen ganz von allein.

Die „Lage“ der Akkorde, also welcher Ton des Dreiklangs in welcher Stimme gegriffen werden soll, geht aus der Generalbassnotation meist nicht hervor und wird dem Spieler überlassen. Die historischen Generalbassschulen geben wenig Anhaltspunkte, die bei der Entscheidung helfen könnten.

Die Lage des Dreiklangs wird nach seinem höchsten Ton benannt: Bei der Terzlage liegt die Terz in der Oberstimme, bei Quint- und Oktavlage entsprechend die Quinte bzw. Oktave. Die Lage darf nicht mit der „Umkehrung“ verwechselt werden! Dieser Terminus wird verwendet, wenn ein anderer Ton als der Grundton im Bass liegt.

1. THE BASIC CHORDS

The very first continuo exercise is playing **triads in all positions**. The left hand plays the ground tone while the right hand plays the three-part triad (so the ground tone is doubled). This is purely a playing and thinking exercise without notation to begin with.

If, however, one wanted to do this exercise with notation, it would show the bass note without figuration. This bass note is the ground tone of the triad that should be played with it – taking the accidentals of the piece into consideration. They alone reveal whether the chord should be major or minor.

The “position” of the chords, i.e. which tone of the triad should be played in which voice, is rarely shown in the continuo figuration and therefore left up to the player. The historical basso continuo tutorials give few indications that could help with the choice.

The position of a triad is named after its highest note: in the third position, the third is played in the upper voice, in the fifth or octave position, the fifth or octave, respectively. The position is not to be confused with the “inversion.” This term is used when a different tone than the ground tone is played in the bass.

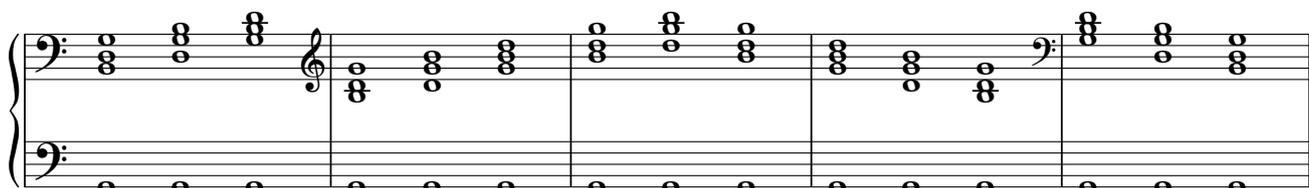


Fig. 1: Heinichen 1711, I. Capitel, §. 8., S. 26f.

Hat man in verschiedenen Tonarten das Akkordgreifen so geübt, dass man eine gewisse Sicherheit (oder wenigstens Zuversicht) erlangt hat, wird es musikalisch interessanter. Es gilt nun nämlich, aufeinanderfolgende Akkorde so miteinander zu verbinden, dass es den Tonsatzregeln entspricht.

Die erste Tonsatzregel ist sicher auch die bekannteste, sie wurde oben schon erwähnt:

Es darf von einem Akkord zum nächsten keine Oktav- und Quintparallelen geben.

Having practiced playing chords in different keys in such a way that you have achieved a certain security (or at least confidence), it will become more interesting musically. Now you should try to connect continuous chords, following the rules of realization.

The first rule is surely also the best known one, it was already mentioned above:

There must be no parallel octaves and fifths from one chord to the next.

Das heißt anders ausgedrückt: stehen zwei Stimmen in einem Akkord zueinander im Abstand von einer Oktave oder Quinte, dürfen sie im nächsten Akkord nicht den gleichen Abstand zueinander haben.

Im folgenden Notenbeispiel zeigt ANDREAS WERCKMEISTER solche parallelen Fortschreitungen:

This means that if two voices within a chord lie a fifth or octave apart, they must not lie in the same interval in the following chord.

ANDREAS WERCKMEISTER shows such parallel progressions in the following example:

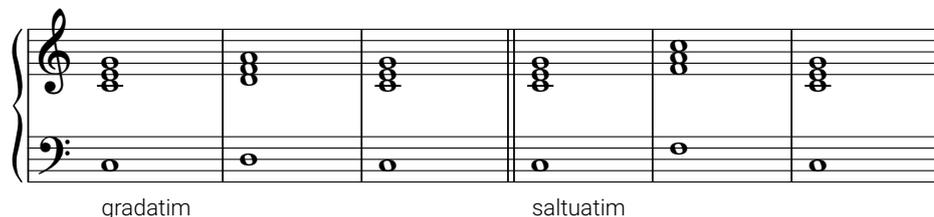


Fig. 2: Werckmeister 1698, §. 40., S. 29
 „... gedoppelte Vitia als Octaven / und Quinten so mit einander fortgehen.“ |
 “...doubling-mistakes as octaves and fifths following each other.”

Anmerkung: „Vitia“ meint Fehler, „gradatim“ heißt stufenweise, „saltuatim“ heißt in Sprüngen.

Annotation: “gradatim” means stepwise, “saltuatim” means by jumps.

Solche Parallelen vermeidet man dadurch, dass man nie zwei Akkorde der gleichen Lage aufeinander folgen lässt.

Such parallels are avoided by never letting two chords in the same position follow each other.

Damit aber die Akkorde nicht wild herumspringen, sondern die Stimmen der Akkorde (und ganz besonders die Oberstimme) so etwas wie eine Melodie ergeben, versucht man, möglichst linear fortzuschreiten oder, **falls z. B. ein Ton im nachfolgenden Akkord ebenfalls vorkommt, diesen in der gleichen Stimme zu behalten.** Hierbei handelt es sich übrigens nicht um eine Tonsatzregel, sondern eher um eine Art Strategie zur Vermeidung von Fehlern.

But to avoid having the chords wildly jumping around and have the voices of the chords (especially the highest part) form something like a melody instead, we should try to progress as linear as possible or, **if a tone is also present in the following chord, to keep it in the same voice.** This, by the way, is not a realization rule, but merely a kind of strategy to avoid mistakes.

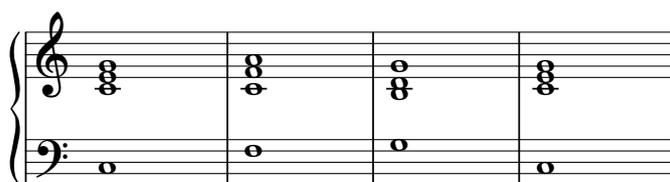


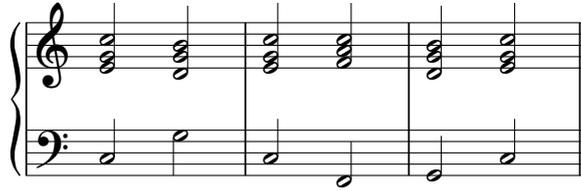
Fig. 3: Werckmeister 1698, §. 3., S. 9f.

Diese Akkordfolge sollte man in allen drei Lagen üben und auch in andere Tonarten transponieren!

This chord progression should be practiced in all three positions and also transposed to different keys!

Die gleichen Akkorde, leicht anders zusammengesetzt, zeigt uns FRIEDRICH EHRHARDT NIEDT in seiner *Musicalischen Handleitung*, ausgesetzt in allen Lagen:

The same chords, put together slightly differently, are shown by FRIEDRICH EHRHARDT NIEDT in his *Musicalische Handleitung* (“Musical Handbook”), realized in all positions:



Leseprobe



Eine weitere Beispieltonfolge setzt N...inst... NIEDT... another example sequence of notes
 einmal absichtlich falsch aus und ze...rich-... w... compose first and then shows the right
 tige Lösung:



Fig. 5a: Niedt 1710, Cap. VII.: „Ist unrecht / und falsch.“ | "Incorrect and wrong"

Sample page

Fig. 5b: Niedt 1710, Cap. VII.: „Ist recht / und muß so gespielt werden.“ | "Correct and has to played like this"

Außer der erwähnten Möglichkeit des Beibehaltens von gleichen Tönen von Akkord zu Akkord gibt es noch eine Vermeidungsstrategie für die verbotenen Parallelen: die sogenannte **Gegenbewegung**.

Sie entsteht, wenn man die rechte Hand in die jeweils andere Richtung führt als die linke (die den komponierten Bass spielt). Geht der Bass aufwärts, führt man die rechte Hand abwärts und umgekehrt. Besonders wichtig (und hilfreich) ist das, wenn der Bass sich in Stufen fortbewegt.

Apart from the above mentioned possibility of maintaining identical tones from chord to chord, there is another strategy for avoiding the forbidden parallels: the so-called **contrary motion**.

It is formed by moving the right hand in the respectively other direction than the left (which is playing the composed bass line). If the bass is moving upwards, the right hand moves downwards and vice versa. This is especially important (and helpful) if the bass moves stepwise.

Die folgenden Beispiele zur Parallelbewegung („*motus rectus*“) und Gegenbewegung („*motus contrarius*“) stammen von JOHANN DAVID HEINICHEN (1711). Hier sehen wir einige Fehler, die durch den „*motus rectus*“ entstehen können, und zwar nicht nur die verbotenen Parallelen, sondern auch hässliche Melodieführungen; „ungeschickte Sprünge“, wie HEINICHEN sie nennt.

The following examples of parallel motion (“*motus rectus*“) and contrary motion (“*motus contrarius*“) are taken from JOHANN DAVID HEINICHEN (1711). Here we see some mistakes that can develop from the *motus rectus*, not only the forbidden parallels, but also unpleasant melody lines; “awkward jumps,” as HEINICHEN calls them.

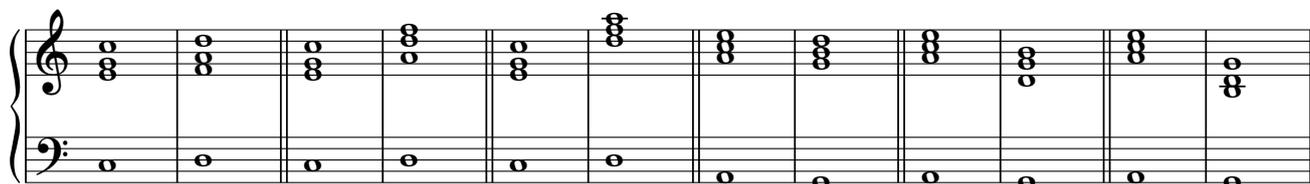


Fig. 6: Heinichen 1711, I. Capitel, §. 28., S. 33

Leseprobe

Die nachfolgenden Beispiele zeigen, dass es wohl möglich ist, auch „*motus rectus*“ korrekt zu spielen. Also ist auch die Gegenbewegung keine Tonsatzregel, sondern eine Hilfe bei der Vermeidung von Parallelen. Im letzten der drei Beispiele sieht man aber deutlich den Vorteil des „*motus contrarius*“: der Melodieverlauf ist glatter und Parallelen vermieden.

The examples following onwards show, however, that it is possible to play correctly in the *motus rectus*. So the contrary motion is also not a realization rule, but more of a help for avoiding parallels. The benefit of the *motus contrarius* can, however, be clearly seen in the last of the three examples: the melody line is smoother and parallels are avoided.

In jedem Fall ist man mit der Gegenbewegung auf der sicheren Seite, insbesondere bei einem fort schreitendem Bass.

In any case, one is on the safe side with the contrary motion, especially if the bass moves stepwise.



§. 25. *Motus Rectus*



§. 26. *Motus Contrarius*



Sample page

§. 27. *Motus Contrarius bei Sekundschritten im Bass* | “*motus contrarius with a stepwise-moving bass*”

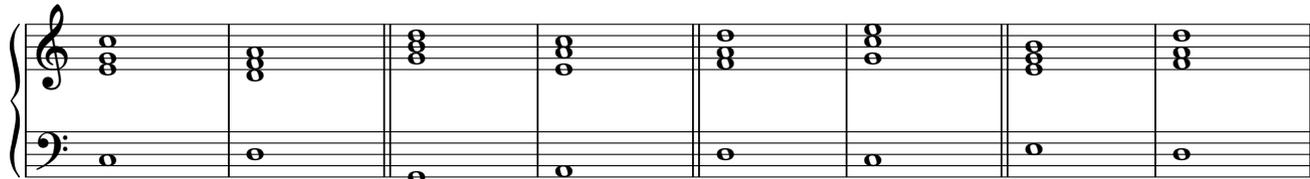


Fig. 7: Heinichen 1711, I. Capitel, §. 25.–27., S. 32f.

Ein weiteres Beispiel, aus der Generalbassschule von MONSIEUR DE SAINT-LAMBERT (1707), zeigt das Beibehalten gleicher Töne von Akkord zu Akkord in der gleichen Stimme und den „*motus contrarius*“, wo der Bass stufenweise fortschreitet:

Another example, from the basso continuo tutorial by MONSIEUR DE SAINT-LAMBERT (1707), shows the retaining of identical tones from chord to chord in the same voice and the *motus contrarius* in such places where the bass moves stepwise: