



Diez Eichler

Generalbass

Eine Einführung

Basso Continuo

An Introduction



Breitkopf
& Härtel

Diez Eichler

Generalbass

**Eine Einführung
nach historischen Quellen**

Basso Continuo

**An Introduction
Based on Historical Sources**



**Breitkopf
& Härtel**

6600453

ISBN 978-3-7651-9847-2

© 2017 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 2. Auflage

Alle Rechte vorbehalten

Übersetzung: Sebastian Posse

Layout und Satz: Agnetha Elsdörfer

Notenbeispiele: Daniel Ivo de Oliveira, Essen

Umschlag: Diez Eichler und Andreas Jacobsen

INHALT

Vorwort	5
1. Die Grundakkorde	8
2. Sextakkorde	18
2.1 Der Akkord mit der kleinen Terz und großen Sexte	27
2.2 Der 6-5-Vorhalt bzw. -Durchgang	28
Exkurs: Ist die Quarte eine Konsonanz oder eine Dissonanz?	29
3. Quartsextakkorde	30
4. Terzquartsextakkorde	32
5. Quintsextakkorde	34
6. Akkorde mit der verminderten Quinte	37
7. Sekundakkorde	39
8. Der Quartvorhalt	41
9. Septimenakkorde	45
10. Nonenakkorde	48
11. Tabelle der Generalbassbezeichnungen	52
12. Durchgangsnoten im Bass	53
Ausblick	62
Literaturverzeichnis der Originalquellen	63

CONTENTS

Preface	5
1. The Basic Chords	8
2. Sixth Chords	18
2.1 The chord with the minor third and the major sixth	27
2.1. The 6-5-suspension or -transition	28
Excursion: Is the fourth a consonance or a dissonance?	29
3. Six-Four Chords	30
4. Four-Three Chords	32
5. Six-Five Chords	34
6. Chords with a Diminished Fifth	37
7. Four-Two Chords	39
8. The Four-Three Suspension	41
9. Seventh Chords	45
10. Ninth Chords	48
11. Table of Continuo Figurations	52
12. Passing Notes in the Bass	53
Epilogue	62
Bibliography of the original sources	63

Über den Autor

Diez Eichler (geb. 1965) studierte mit dem Hauptfach Cembalo bei Harald Hoeren und dem Nebenfach Viola da gamba bei Rainer Noack und Rainer Zipperling an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt. Dort hatte er von 1993 bis 1997 einen Lehrauftrag für Cembalo und Generalbass. Kurse bei Gustav Leonhardt, Bob van Asperen, Lars Ulrik Mortensen und Jesper Christensen sowie Kurs- und Unterrichtsbegleitungen bei Michael Schneider, John Holloway, Walther van Hauwe, Thomas Pietsch und Sergiu Celibidache prägten seine weitere Ausbildung.

Als Cembalist tritt er regelmäßig mit verschiedenen Ensembles auf und wirkte bei mehreren CD-Aufnahmen des Ensembles *ornamente 99* unter Karsten Erik Ose mit. Er beschäftigte sich als Musikwissenschaftler u. a. mit Johann Jacob Froberger und Johann Mattheson sowie mit Hexachordlehre und modalen Tonsystemen. Seit November 2007 ist er Dozent für historische Tasteninstrumente und Generalbass an Dr. Hoch's Konservatorium, Musikakademie Frankfurt am Main.

Dank

Viele Personen sind am Zustandekommen eines solchen Druckwerkes beteiligt, denen mein Dank gilt. Insbesondere hervorheben möchte ich hierbei meine Schülerinnen und Schüler an Dr. Hoch's Konservatorium Frankfurt, an denen das Material über längere Zeit „getestet“ wurde, die mir hilfreich bei der Auswahl der Beispiele waren und die mich auf Fehler oder Probleme hingewiesen haben.

Ferner danke ich Herrn Friedhelm Pramschüfer vom Verlag Breitkopf & Härtel für die Ermutigung zur Veröffentlichung und Herrn Sebastian Posse für sein intensives und verständnisreiches Lektorat.

Windecken, im Juli 2017

Diez Eichler

Abkürzungsverzeichnis

§.	Abschnittsbezeichnung
Cap.	Kapitel
f.	folgende Seite
ff.	folgende Seiten
Fig.	Figur (Abbildung/Notenbeispiel)
Reg.	Regel
S.	Seite
T.	Takt

About the Author

Diez Eichler (born 1965) studied harpsichord as a major with Harald Hoeren and viola da gamba as a minor with Rainer Noack and Rainer Zipperling at the Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt. There he had a teaching assignment for harpsichord and basso continuo from 1993 to 1997. Classes by Gustav Leonhardt, Bob van Asperen, Lars Ulrik Mortensen, and Jesper Christensen as well as class and teaching assistance to Michael Schneider, John Holloway, Walther van Hauwe, Thomas Pietsch, and Sergiu Celibidache influenced his further education.

As a harpsichordist, he performs regularly with different ensembles, also featuring on many CD recordings by the ensemble *ornamente 99* under Karsten Erik Ose. As a musicologist, he did research on e.g. Johann Jacob Froberger and Johann Mattheson as well as the hexachord theory and modal tonal systems. Since November 2007, he is a lecturer for historical keyboard instruments and basso continuo at Dr. Hoch's Konservatorium, Musikakademie Frankfurt am Main.

Acknowledgement

Many persons are involved in the making of such a publication, to who I owe a great debt. I would especially like to emphasize the role of my students at Dr. Hoch's Konservatorium in Frankfurt, on who the material was "tested" over a longer period of time, who helped me with the selection of the examples and who pointed me to specific errors and problems.

Furthermore I would like to thank Mr. Friedhelm Pramschüfer from the publishing house Breitkopf & Härtel for the encouragement to publish this work and Mr. Sebastian Posse for his intensive and insightful editing.

Windecken, July 2017

Diez Eichler

List of abbreviations

§.	section numbering
Cap.	chapter
f.	following page
ff.	following pages
Fig.	figure (illustration/notational example)
Reg.	rule
S.	page
T.	measure

VORWORT

Das vorliegende Heft ist eine kommentierte Materialsammlung für den Generalbassunterricht. Das verwendete Material stammt ausschließlich aus originalen Quellen zum Generalbassspiel aus dem sogenannten Generalbasszeitalter, der Barockzeit.

Dabei wurde besonderer Wert darauf gelegt, möglichst viel Material für die Grundstufe zur Verfügung zu stellen. Damit richtet sich dieses Heft ausdrücklich an **Generalbassanfänger**.

Dies hat natürlich die (zunehmende) Zahl der Hochschulstudenten der Abteilungen für Alte Musik im Blick (Nebenfächler mit Hauptinstrumenten wie Barockvioline, Traversflöte, Barockoboe etc., die vom Generalbass etwas verstehen müssen, wenn sie Barockmusik überhaupt verstehen wollen, wie auch Cembalo- und Orgel-Hauptfächler). Aber auch an Musikschulen und im Privatunterricht ist das Interesse an der eigenen Aussetzung von Generalbässen vorhanden.

Das Übungsmaterial ist zumeist so einfach, dass es auch für alle geeignet sein sollte, die keinen klassischen Tonsatzunterricht hatten, aber es bietet dem modernen Tonsatzschüler darüber hinaus an vielen Stellen andere Sichtweisen oder Erklärungsmodelle zu Tonsatzfragen, die ihm vielleicht schon vertraut sind.

Um einerseits also den barocken Tonsatz zu zeigen, andererseits aber eine Brücke zu den manchmal völlig anderen Zugangsweisen des modernen Tonsatzes zu schlagen, finden sich im Text immer wieder Hinweise darauf, wie bestimmte Dinge heute erklärt werden (z. B. in der Terminologie der Funktionstheorie).

Damit eine klare Trennung von historischem Material, moderner Theorie und unseren Anmerkungen erkennbar bleibt, sind alle Notenbeispiele und Zitate mit ausführlichen Quellenangaben versehen, moderne Ergänzungen am Kleindruck identifizierbar. Bemerkungen aus der Sicht des modernen Tonsatzes sind eingerückt wiedergegeben.

In puncto *Stilkunde* hält sich diese Materialsammlung dennoch bewusst ein wenig zurück. Die Praxis hat gezeigt, dass ein Generalbassanfänger durch zu viel Skrupel eher vom Spielen abgeschreckt als inspiriert wird. Darum liegt der Schwerpunkt der Materialauswahl auch auf nur einem Stil, dem deutschen Generalbass grob um 1700.

Französische und italienische Besonderheiten finden Erwähnung, doch soll der Lernende zunächst einmal

PREFACE

The present volume is a commented collection of material for basso continuo studies. The material derives exclusively from original sources on continuo playing from the so-called basso continuo era, the Baroque.

Special attention has been paid to providing a lot of material for the "basic level." Therefore this volume is explicitly made for **beginners at continuo playing**.

This naturally takes the large (and rising) number of conservatory students in the early music department into account (students with a major such as baroque violin, traverso, baroque oboe, etc. who need to understand basso continuo in order to understand baroque music, as well as students with harpsichord or organ as their major). But there is also an interest in individual continuo realizations at music schools and in private lessons.

The practice material is mostly so easy that it should also be appropriate for those who did not have classical music theory lessons while additionally providing the modern music theory student with different views and models of explanations for questions of music theory that might have been encountered before.

To show baroque music theory on the one hand but also incorporate the sometimes totally different approaches of modern music theory on the other hand, there are many references in the text as to how certain things would be explained today (e.g. in the terminology of functional theory).

In order to achieve a clear distinction between historical material, modern theory and our annotations, all music examples and quotations are extensively referenced and modern additions are identifiable by small print. Comments from the view of modern music theory are presented in indention.

Concerning *stylistics*, this material collection is deliberately limited as practical experience has shown that beginners at basso continuo are more often discouraged than inspired by too much scruple. Therefore the material is focused on one style only, the German basso continuo of around 1700.

French and Italian characteristics are mentioned, but the student should be brought to the keyboard first.

an die Tasten gebracht werden. Hat er dort eine gewisse Vorstellung, wie Generalbass funktioniert, wird er sich mit anderem (historischem oder modernem) Material weiter spezialisieren müssen, denn **erst in der stilorientierten Gestaltung eines Generalbasses liegt wirkliche Freude und Musikalität.**

Grundsätzlich ist festzustellen, dass sich um 1700 herum die Methodik und das Verständnis des Generalbasses stark verändert haben. Dachte man im 17. Jahrhundert und früher in Modi, Intervallen, Stimmführungen und deren kontrapunktischer Behandlung, begann sich allmählich ein Denken in Akkorden und deren Umkehrungen zu entwickeln und durchzusetzen, welches schließlich viel später zur Funktionstheorie führte.

Diese Generalbassschule folgt im Prinzip eher der neueren Sichtweise des 18. Jahrhunderts und zeigt dabei gelegentlich die Nachwirkungen des kontrapunktischen Denkens. Dadurch wird sie für Interessierte mit moderner Tonsatz-Vorbildung leichter zugänglich. Ausdrücklich sei aber darauf hingewiesen, dass sich nach der Schaffung der Grundlagen das Studium der älteren Systematik anschließen sollte, um deren Stileigenheiten verstehen und anwenden zu lernen!

Wie übt man mit dieser Generalbassschule?

Diese Schule besteht im Wesentlichen aus zwei Teilen, dem umfangreicheren Erklärungsteil und dem praktischen Teil mit den bezifferten Bässen.

Den größten Nutzen zieht man aus dem Material, wenn man zunächst ein Kapitel oder einen Teil desselben im Erklärungsteil durcharbeitet. Das heißt, dass man die ausgesetzten Beispiele aufmerksam studiert (liest und am Instrument spielt). Dabei versuche man nicht, die originalen Aussetzungen wie ein Stück zu üben, sondern inhaltlich und formal zu verstehen. Man überlege sich, welche Akkordlage jeweils gewählt ist, welche Wege die Stimmführung nimmt, welche Intervalle verdoppelt sind etc. Die Anmerkungen machen auf bestimmte Dinge besonders aufmerksam.

Dann nehme man sich die entsprechenden Beispiele als bezifferte Bässe vor (im Begleitheft *Übungen*) und versuche eine eigene Aussetzung zu finden, die nicht der Beispielaussetzung entsprechen muss, aber deren Besonderheiten zu berücksichtigen versucht.

Ausdrücklich wird empfohlen, aus dem praktischen Teil eigene Aussetzungen auch zu schreiben und diese hinterher mit den originalen Aussetzungen zu vergleichen.

Once he has an idea of how basso continuo works, he will have to further specialize with other (historical or modern) material, because **true joy and musicality only lie in the style-orientated presentation of a thoroughbass.**

Generally it has to be stated that the methods and the comprehension of basso continuo changed dramatically around 1700. If in the 17th century one would have thought in modes, intervals, voice leadings, and their treatment in counterpoint, now a thinking in chords and their inversions gradually established itself which later led to the functional theory.

This new basso continuo tutorial largely follows the newer perception of the 18th century and thereby also partly shows the aftereffects of counterpoint-thinking. This way, it will be easily accessible for students with a modern music theory background. However, it should be explicitly said that after the establishment of the basics, studies of the older systematics should ensue in order to understand the stylistic peculiarities and learn how to apply them!

How to practice with this basso continuo tutorial?

This tutorial is essentially made up of two parts, the comprehensive explanation part and the practical part with figured basses.

The greatest benefit can be gained from the material by first working through a chapter or a part of it in the explanation section. This means studying the musical examples attentively (reading and playing them at the instrument). It should not be tried to practice them as a musical piece, but to understand them in form and content. Consider which chord position was chosen, which ways are taken by the voice leadings, which intervals are doubled, etc. The annotations point to certain things specifically.

Afterwards take to the corresponding examples of figured basses (in the accompanying book *Exercises*) and try to find an own realization. This does not have to adhere to the example realization, but one should consider its characteristics.

It is explicitly recommended to also write down one's own realizations in order to compare them to the original realizations afterwards.

Grundsätzlich ist zweierlei zu üben: das Denken und das Greifen.

Als Voraussetzung für das Erlernen des Generalbassspiels wurde schon immer die Kenntnis der Töne und Intervalle gesehen und gelehrt.

Dabei soll der Schüler zu jedem Ton jedes **Intervall** auf der Tastatur finden können, üblicherweise von der Sekunde bis zur None. Größere Intervalle werden als Oktavierungen verstanden, z. B. entspricht eine Dezime einer Terz, nur eben eine Oktave höher (dass man die None aber nicht einfach als Oktavierung der Sekunde sehen soll, liegt daran, dass für sie unterschiedliche Satzregeln gelten, wie man später lernen wird). Im frühen 17. Jahrhundert hat man in der Bezifferung auch größere Intervalle bezeichnet, dieses endete aber in der Mitte des Jahrhunderts weitgehend.

Dabei lernt man auch, dass es von einigen Intervallen große und kleine gibt. Auch die verminderten und übermäßigen Intervalle sollen erkannt werden.

An dieser Stelle wird dann eine Systematik eingeführt, die später für das Aussetzen von Harmonien wichtig ist:

Es gibt Konsonanzen und Dissonanzen.

Die Konsonanzen wiederum sind unterteilt in perfekte Konsonanzen (dieses sind Oktaven und Quinten) und imperfekte Konsonanzen (nämlich Terzen und Sexten). Letztere gibt es klein und groß.

Diese etwas theoretisch anmutende Einteilung hat später sehr praktische Konsequenzen: so dürfen z. B. perfekte Konsonanzen nicht im nächsten Akkord an gleicher Stelle erscheinen (Oktav- und Quintparallelen sind verboten), imperfekte hingegen können beliebig aufeinanderfolgen. Dissonanzen erfordern stets eine besondere Behandlung im Tonsatz (sie müssen „vorbereitet“ und bestimmten Regeln folgend „aufgelöst“ werden). Zu diesen Tonsatzregeln folgen weiter unten die nötigen Unterweisungen.

Nun wird der **vollkommene Dreiklang** (*Trias harmonica*) eingeführt, bestehend aus Grundton, Terz und Quinte. Verdoppelt man den Grundton (fügt dessen Oktave hinzu), wird aus dem Dreiklang ein vierstimmiger Akkord.

Basically two things are to practice: the thinking and the playing.

For learning basso continuo, the knowledge of tones and intervals was always seen and taught as a prerequisite.

The student is supposed to find every **interval** for every tone on the keyboard, usually from the second to the ninth. Larger intervals are seen as octave transpositions, e.g. a tenth is actually the same as a third, only an octave higher (that we should not see the ninth as an octave transposition of a second is due to the different rules of realization that apply, as we will learn later on). In the early 17th century, larger intervals were notated in the figuration, too, but this largely ends in the middle of the century.

Thereby one naturally also learns that some intervals can be major and minor. The diminished and augmented intervals should also be recognized.

Here a systematic is introduced that will later become important for the realization of harmonies:

There are consonances and dissonances.

The consonances are again divided in perfect consonances (these are octaves and fifths) and imperfect consonances (namely thirds and sixths). The latter can be minor or major.

This slightly theoretical classification has quite practical consequences later on: e.g. perfect consonances must not appear in the next chord in the same position (parallel octaves and fifths are forbidden), imperfect consonances on the other hand can follow each other arbitrarily. Dissonances always call for a special treatment in realization (they must be “prepared” and “resolved” according to certain rules). These rules follow below with the necessary instructions.

Now the **perfect triad** (*Trias harmonica*) is introduced, consisting of ground tone, third, and fifth. By doubling the ground tone (adding its octave), the triad becomes a four-voiced chord.