

Ce qui concerne le goût ne doit nous occuper que lorsque nous possédons parfaitement le fond.
"Nothing that concerns taste should occupy our attention until we have a perfect command of the rudiments."
J. P. Rameau, *Dissertation sur les différentes Méthodes de l'Accompagnement pour le Clavecin ou pour l'Orgue* (1732)

Úvod

Tato kniha je podrobný návod k začátkům hry číslovaného basu hraného na klávesových nástrojích. Znalost těchto základů byla považována za samozřejmost u všech zkušených hudebníků konce sedmnáctého a raného osmnáctého století. Kniha si neklade za cíl pokrýt celé období generálbasu, ani všechny jeho národní odlišnosti a styly, ale zaměřuje se na Francii a Německo v letech 1690 až 1735. Vybral jsem tato geografická a časová omezení ze dvou důvodů: rozsah hlavních dostupných pramenů pro toto období je docela široký; a za druhé, pouze na přelomu 17. a 18. století se stala výuka generálbasu tak propracovaná a ukotvená v harmonickém kontextu jako posloupnost akordů. Je to výhradně toto období, které je tak vhodně pedagogicky otevřené dnešním začínajícím studentům.

Před rokem 1680 máme relativně málo pramenů o generálbasu. Ty které existují, nedávají ucelený přehled nebo obraz, a právě naopak, mají tendenci být matoucí a těžko pochopitelné pro začátečníky. Mnoho pozdějších pramenů na druhé straně jako práce Carla Philippa Emanuela Bacha „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ (1753-62), popisuje nový galantní sloh, který není zase až tak běžný pro barokní hudbu. Tyto prameny tedy zaujímají až druhé místo v důležitosti pro studium hudby, kterou chceme.

Italský styl hry generálbasu se v průběhu času dost značně měnil. Ve svém období měl nepochybně svůj vliv a význam jako nejpropracovanější se svými regionálními styly a odlišnostmi. Bohužel byl současníky probírán a vyučován dost nesystematicky. Různorodost, složitost a různé specialitky tohoto stylu kladou nejen vysoké nároky na současné interprety, ale přesahují výukový záměr této mé knihy. Hodně italské hudby z období mezi roky 1690-1740 může být, pravda zahrána dle instrukcí, které jsem zde prezentoval pro vylepšený německý styl, který právě byl dost silně ovlivněn svým italským protějškem (podívejte se do části III, kapitoly 9-12, a části III kapitoly 1-3).

Soudobá vyučovací praxe pro teorii a harmonii, kterou se studenti učí na konservatořích a universitách nevyhovuje, protože je třeba zprostředkovat odpovídající obraz nebo náhled problémů souvisejících s vedením hlasů a harmonickou strukturou ve hře generálbasu. Moje kniha je zaměřena k vyplnění tohoto závažného nedostatku. Děje se tak úmyslným sledováním starých pramenů.

Očíslování basových not v sedmnáctém a osmnáctém století bylo často velmi kusé a někdy dokonce neexistovalo vůbec. To je důvod, proč historická pojednání stále poskytují perfektní manuál a nápovědu i v současnosti, protože chápou hru generálbasu jako kombinaci dvou faktorů: jednak schopnost číst a interpretovat basové figury a znalost „standardních harmonických sekvencí“ pro typické basové postupy. Tyto znalosti jsou potom velmi užitečné pro současné interprety, kteří chtějí hrát z moderních „urtextů“ nebo faximilií a současně se snaží do hry zahrnout charakteristické znaky interpretace stylu sedmnáctého a osmnáctého století.

Rozvržení a plán knihy

Tento výukový postup sleduje myšlenku pana Dandrieu postupovat ve výuce po malých kouscích. Každý nový akord je uveden v basovém postupu a realizaci vypsané autorem. Na další stránce knihy najdete ten samý postup ale už bez vypsané realizace. Nyní tedy nastává úkol opakovat realizaci přímo z generálbasového partu. *Zahrnul jsem také metody návodu pro cvičení nezaložené na tomto principu, tyto byly přejaty od St. Lamberta, Heinichena a Telemanna.* Tato metoda pomáhá položit základní kameny hry generálbasu v takové podobě, jak Dandrieu vysvětluje: „jeden se učí bez poznámek jak uspořádat akordy ve způsobu který je současně správný a pěkně zní, a jak představovat pozici pravé ruky

způsobem, kdy jsou výsledné harmonie dobře propojené, což je nutné pro dosažení perfektní hry generálbasu.“

Kvůli přehlednosti jsem nechal národní odlišnosti ve hře generálbasu odděleně. Učebnice je tak dělená na francouzské a německé continuo. Studující tak mohou objevovat občasné jemné odlišnosti při porovnání jednoduchých úvodních příkladů v francouzských a německých stylech. Tyto rozdíly postupně narůstají, jak pokračujeme v následujících kapitolách.

Moje hudební terminologie úzce sleduje „nářečí generálbasu“ 18. století. Některé termíny jinak běžně známé ze současnosti byly vědomě vypuštěny. Především to znamená, že každý interval je počítán od basu a ne ke vztahu k základnímu akordu. Například 3 (tercie) v sextakordu opravdu odkazuje k intervalu tercie nad basovou notou. V současné literatuře pracující s hudební teorií, je ten samý tón často nazýván kvintou, protože pozice, kterou obsazuje v notové osnově se odvozuje od základního tvaru kvintakordu.

Dále jsem pro diskotování basových postupů přizpůsobil termíny a symboly z teorie zvané“ teorie stupňů ve stupnicí“ kde jsou tóny v diatonické škále označeny římskými číslicemi I, II, III, atd... Občas zmiňuji termíny Tónika, Subdominanta, a Dominanta; tyto se užívaly ve Francii okolo roku 1700.

Umění hry generálbasu je samozřejmě především umění doprovázet. Jen tehdy, když si hráč osvojí všechny základní technické a praktické stránky generálbasu, může věnovat pozornost „čistě hudebním“ tématům jako rytmus, artikulace a doprovod sólisty. Nicméně jakkoliv zacházení s těmito problémy přesahuje hranice této knihy, je fakt, že se obtížně oddělují od základních témat této knihy. (To může vysvětlit, proč několik málo teoretiků sedmnáctého a osmnáctého století tato externí témata probírá) Zajisté, mnoho stránek praktické zkušenosti se promítá do hry generálbasu, ale my teď potřebujeme myslet v limitech francouzských „notes inégales“ Já jsem je tedy do své knihy nezahrnoval, protože tato jsou detailně probíraná ostatními současnými teoretiky.

Jak pracovat s touto knihou

Tento návod není zamýšlen k postupnému čtení „od levé krajní desky k pravé“ Ba právě naopak navrhuji aby čtenáři vybírali a kombinovali kapitoly jak potřebují k doučení podle svých požadavků. Přece jen ale mám několik slov k použití této učebnice. Za prvé, první dvě úvodní kapitoly různých národních stylů by měly být studovány odděleně. Čtenáři mohou začít buď s francouzským nebo německým stylem jak jim vyhovuje (Francouzské continuo je jednodušší a proto je vhodné

zvláště pro začátečníky). Jinak je také možné úspěšně studovat jednotlivé akordy a jejich různé realizace (vysvětlení pro německé continuo jsou daleko podrobnější) Čtenáři, kteří zvolí druhý způsob, najdou odpovídající lekce, které potřebují v částech 1 a 2 a v přehledu obsahu.

Pro zdůraznění již výše zmiňovaného pedagogického záměru jsou ukázková cvičení zařazena na konci každé kapitoly a čtena znovu na konci odpovídající části. Čtenáři pracující způsobem postupu po jednotlivých částech mohou sledovat uspořádání kapitol, kde je každý nový akord uveden ve shodě s pozoruhodně citlivým uspořádáním pramenů.

„Základní poznámky“ ke hře francouzského a německého stylu (část I, kapitola 16 a část II kapitola 13) jsou nesmírně důležité pro cvičení praktických příkladů. Měly by být důkladně nastudovány a konzultovány často a také kdykoli je potřeba.

Třetí část knihy by neměla být zkoumána, dokud čtenář nebude mít dobrý přehled a orientaci v nastudované látce a to výslovně část I kapitola 8, nebo část II, kapitola 5. Některé z francouzských ozdob by měly být nastudovány až čtenář zvládne několik skladeb z části I kapitola 17 (*Brunettes*) Další možnost postupu práce je nastudovat o něco více kapitol za sebou a vrátit se k prvním praktickým příkladům později v úmyslu zahrnout do cvičení i ozdoby. Vyhněte se příliš včasnému studiu německých ozdob: jsou značně složitější než jejich francouzské protějšky. Před začátkem studia tří a pětihlasých realizací (část III kapitola 1, by měla být zvládnutá čtyřhlasá vypracování – to je základ hry generálbasu – další výukový postup volit s rozvahou.

Všechny tyto poznámky jsou míněny jako základní doporučení. Je mým přáním aby tato cvičení a příklady povzbudily studentovu zvědavost a byly vodítkem na čtenářově cestě k vlastním závěrům a nápadům.

Chci poděkovat nakladatelství Bärenreiter Verlag (Kassel) a zvláště editorům Dorothe Göbel a Dr. Jutta Schmoll-Barthel. Moje díky směřují také k Stefan Altner (Munich) pro aktivní pomoc při psaní této knihy, z originálních konceptů k hotovému vydání a za napsání německé verze do počítače. A dále děkuji Dr. Bradford Robinson za výborný překlad do angličtiny.

Basel 2002

Jesper Bøje Christensen

I

Francouzský generálbas v období od roku 1690 do 1720

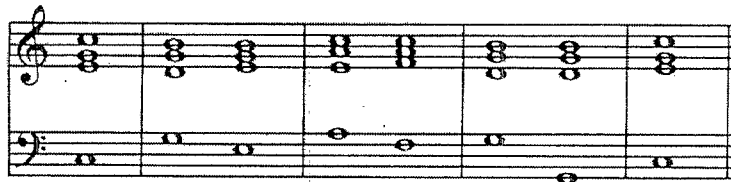
Výtahy z traktátů Michel de St. Lambert: *Nouveau Traité de l'Accompagnement du Clavecin*

(Všechny citace z dobových pramenů jsou označeny uvozovkami. Všechny hudební příklady, které nejsou označeny „J.B.C.“ jsou převzaty od St. Lamberta. V této části I jsou výtahy od St. Lamberta umístěny na levých stránkách.

1. Základní kvintakord

„Umístění not v akordu je určeno výchozí polohou doprovodné (pravé) ruky. Zde je pravidlo: „Jakmile ruka, jednou pozicovaná na klaviatuře vybere výchozí polohu pro zahrání prvního akordu, hraje následující akordy tak těsně, jak je to jen možné. (Neskáče po klaviatuře) To znamená, že rozmístění hlasů se mění s každým novým akordem a nejvyšší nota může být oktávou, kvintou nebo tercií, podle možností.“

„Při hraní z generálbasu je velmi důležité dodržet několik pravidel pro současný pohyb dvou rukou. Ruce musí být vedeny vždy v protipohybu. Jinými slovy; pokud bas stoupá, musí doprovod pravé ruky klesat a obráceně. Toto chrání jakýkoliv hlas před tvorbou paralelních kvint a oktáv vzhledem k basu, což je **přísně zakázáno.**“



Jak je ukázáno na příkladu od St. Lamberta, požadavek protipohybu nemůže být vždy přísně dodržen. Nicméně stále zůstává jedním z nejdůležitějších pravidel hry generálbasu. Pokud nejvyšší hlas zůstává opakovaně na stejném tónu, je dodržení protipohybu přenecháno vnitřním hlasům (druhý a třetí takt v příkladu). Příležitostně může jeden hlas zůstat na samém tónu, zatímco ostatní dva jdou v protipohybu nebo paralelně s basem. Tato druhá možnost se děje v případech, kdy bas skočí nahoru o kvartu, nebo klesá o kvintu dolů.

Protipohyb je nezbytně nutné dodržet, pokud harmonizujeme bas pomocí základních akordů (jako v uvedeném notovém příkladu) a tento postupuje stupňovitě uvnitř diatonické stupnice (taky 3-4). V jiném případě dostaneme současně paralelní kvinty a oktávy.



(J.B.C)

Toto je dle St. Lamberta „přísně zakázáno.“

Je třeba zdůraznit, že St. Lambert mluví výhradně o „paralelních kvintách a oktávách vzhledem k basu.“ To umožňuje určitou volnost při vedení hlasů ve středních částech pravé ruky, jak uvidíme později.

I

Francouzský generálbas v období od roku 1690 do 1720

Výtahy z traktátů Jean-Francois Dandrieu: *Principes de l' Accompagnement du Clavecin* (1719)

(Tyto výtahy z knihy pana Dandrieu pokračují na pravých stránkách.)

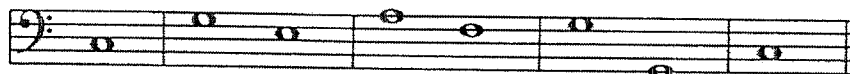
Každé cvičení je dle pedagogického myšlení pana Dandrieu představeno dvakrát: 1. Autorova realizace, obsahující jasné umístění tónů v každém akordu, je charakterizována tzv. „dokonalým očíslováním“ což znamená že číslo (např. míni tercii jako nejvyšší hlas, oktávu jako prostřední, a kvintu jako nejnižší hlas v pravé ruce, každý interval je tedy absolutně definován vzhledem k své pozici vůči basu); a dále následuje nevypracovaná verze se standartním barokním očíslováním. V pozdějším kontextu jsou očíslování nekompletní a vedení hlasů je ponecháno neindikované. Nejprve tedy hrajte verzi dle počáteční realizace pana Dandrieu. Naučte se toto vypracování hrát z paměti doslova „dostat do prstů“ Každý nový akord v následujících paragrafech je zakreslen „hranatou“ notou v basu a hvězdičkou (*) když se poprvé vyskytuje v očíslování.

1. Procvičování základních kvintakordů

Základní kvintakord se skládá z tercie, kvinty a oktávy. Je všeobecně hrán nad prvním stupněm ve stupnici (I tónika) a na kvintě (V dominantě) Základní akordy se skoro nečíslojí. Nicméně, protože dominanta vyžaduje vždy velkou tercii, nacházíme často jeden z těchto znaků: #, #3, 43 Někdy se dají číst basové figury jako: 5 nebo 3, or 3^u v případě, že je třeba zdůraznit polohu akordu.

The image shows three staves of handwritten musical notation, likely for a keyboard instrument. Each staff contains eight measures of music, with a double bar line after the fourth measure. The notes are mostly whole notes. Above the notes, there are various numbers and symbols indicating fingerings or voicings. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The numbers and symbols above the notes include: 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The symbols include #, #3, 43, and 5.

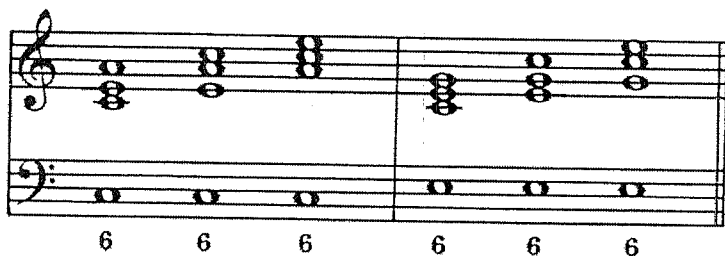
Opakujte realizaci St. Lamberta na následující basové lince:



A teď pokračujte vystavením prvního akordu do ostatních dvou poloh, umístěním tercie nebo kvinty do sopránu. „Pamatujte na těsné spojování navazujících akordů, jak je jen možné. Vždy kontrolujte, jestli alespoň jedna nota z předchozího akordu je zadržena do akordu následujícího. Pokud ano, je to v pořádku, nic neměňte.“ Jen ji znovu samozřejmě zahrajte. Více o tomto na stránkách 40-42. Dále dodržujte pravidlo o vedení rukou v protipohybu, všude, kde je možné.

„Ako

2. Jednoduchý sextakord nebo-li první obrat kvintakordu



V protikladu k vyučovací praxi moderní teorie se muzikanti raného 18. století nebáli zdvojit oktávu (vzhledem k basu) v sextakordu a to ani tehdy, když byla v sopránu. Později si ukážeme, že další zdvojení jsou samozřejmě také možná. Volba zdvojení konkrétního tónu závisí od vedení hlasů. (paragraf 5). Tedy tvrzení pana Dandrieu, že jednoduchý sextakord je za normálních podmínek hrán pouze nad třetím stupněm ve stupnici, by mělo být bráno s rezervou.

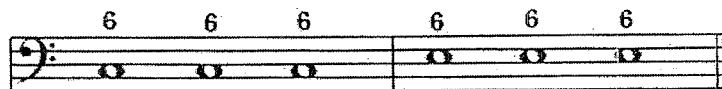
la : Opakujte příklad na procvičení základních kvintakordů:

The first two staves are in G major (one sharp). The first staff shows triads: G2 (G, B, D), G3 (G, B, D), G4 (G, B, D), G5 (G, B, D), G6 (G, B, D), G7 (G, B, D). The second staff shows triads: G2 (G, B, D), G3 (G, B, D), G4 (G, B, D), G5 (G, B, D), G6 (G, B, D), G7 (G, B, D). The third staff is in C major (no sharps or flats) and shows triads: C2 (C, E, G), C3 (C, E, G), C4 (C, E, G), C5 (C, E, G), C6 (C, E, G), C7 (C, E, G).

2. Procvičování jednoduchého sextakordu

„Akord sestává ze sexty, oktávy a tercie. Je obvyčejně hraný nad třetím stupněm ve stupnici (na mediantě III). Jeho očíslování je zapsáno: 6“

The exercises show the simple sext chord in G major (one sharp) and C major (no sharps or flats). The first two staves are in G major and the third is in C major. Each staff contains eight measures of the chord with various fingering diagrams and asterisks. The fingering diagrams are written vertically above the notes.



Opakujte tento malý St.Lambertův příklad ve všech možných tónech v basu

3. Petit Akord: 6 společně s 3 a 4 nebo-li Terckvartakord

Důvodem k včasnému uvedení takto relativně složitěho akordu je fakt, že je očíslován pouze číslem 6. V protikladu k moderní teorii, která jej vysvětluje jako druhý obrat dominantního septakordu, patřil *petit accord* v 18. století do rodiny sextakordů.

Je tedy důležité vědět, že normální $\frac{6}{4}$ akord (ačkoli takto nebývá v pramenech nikdy zapsán) je zahrán vždy, když se nachází číslo 6 nad druhým stupněm ve stupnici (II) a vede buď k tónice (I) nebo mediantě (III) jak je ukázáno nahoře v příkladu. Tercie zahráná společně s kvartou je disonance, která musí být rozvedena dolů v jednom kroku.

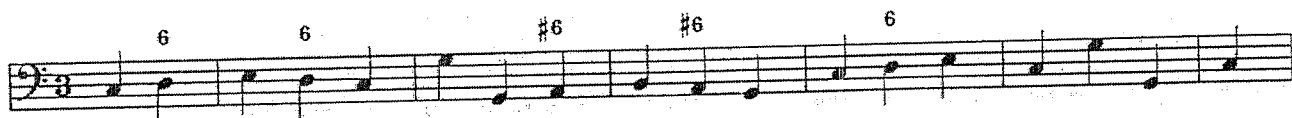
(Poznámka: třetí čtvrtěová nota v taktu 3 není VI. stupeň v C, ale II. stupeň v G.) Toto je první příklad situace, kdy očíslování basového tónu vynechává určující tón harmonie. Dandrieu a někteří pozdější autoři jako Jean-Philippe Rameau a Michael Corette berou 4 v akordu jako povinnou, St. Lambert ji občas vynechává.

Tento akord
dolů k tónice

2a: Opakujte příklad na procvičení jednoduchého sextakordu:

3. Procvičování *Petite Sixte*

„Tento akord zahrnující sextu, tercii, a kvartu je nazýván *petite sixte* ve francouzském continuu. Pravidelně je hrán na druhém stupni ve stupnici, když bas postupuje dolů k tónice. Sexta je téměř vždy velká. Akord je normálně nečíslovan, kromě těchto dvou způsobů: #6, 6“ Jiná možnost je $\frac{4}{6}$



Opakujte realizaci St. Lamberta a naučte se dokonale všechny tři polohy *Petit akordu*. Potom procvičujte tento příklad použitím ostatních dvou poloh začínajíc tercií v sopránu, potom kvintou.

4. Akord se zmenšenou kvintou



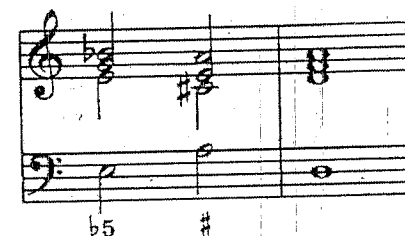
„Tentc
Akord

V tomto očíslování se po interpretovi očekává, že automaticky přiřadí do akordu sextu, ačkoliv se toto číslo téměř nikdy nevypisuje pro tuto figuru. Nicméně je tento akord v pramenech také korektně uváděn jako: $\overset{\circ}{6}$ nebo $\overset{\circ}{b5}$

Podle moderní teorie se tento akord vysvětluje jako první obrat dominantního septakordu. Zmenšená kvinta ($\mathcal{5}$), která je septimou v dominantním septakordu, je disonance, která musí být rozvedena stupňovitě dolů. Ve své předmluvě Dandrieu říká: „ $b5$ pod basovou notou znamená, že interpret nehraje pouze zmenšenou kvintu, ale musí samozřejmě přidat ještě tercií a sextu.“ Ve zkratce, přidání sexty je povinné.

St. Lambert zmiňuje jednu výjimku z tohoto pravidla: „Zmenšená kvinta je společná s tercií a oktávou (místo sexty) vždycky, když basová linka postupuje v intervalu větším než o půltón (jak bývá zvykem).“ Jinými slovy,

pokud basová nota značená $\mathcal{5}$ nemá funkci citlivého tónu vedoucímu k tónice, musí být $\mathcal{5}$ hrána tak, jak je notována, tedy jako zmenšený trojzvuk.



3a: opakujte příklad na procvičení *petite sixte*:

Three staves of musical notation for the 'petite sixte' exercise. Each staff shows a sequence of notes with a '6' above them, indicating a sixth interval. The notes are written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat).

4. Procvičování akordu se zmenšenou kvintou

„Tento akord sestává se zmenšené kvinty, sexty a tercie. Je pravidelně hrán nad sedmým stupněm ve stupnici – citlivým tónem – pokud tento postupuje k tónice (VII-I). Akord je číslován dvěma způsoby: 7^b, nebo b5.“

Three staves of musical notation for the diminished fifth chord exercise. Each staff shows a sequence of notes with chord symbols above them, such as 7^b, b5, and 7^b5. The notes are written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat).

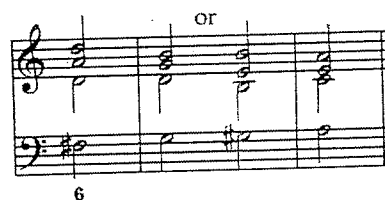
Opakujte St. Lambertovu realizaci a pokračujte do ostatních dvou poloh:



5. Sextakord s dovolenými zdvojeními

Harmonicky se jedná o ten samý akord jako již probraný ve druhém paragrafu, tedy první obrat základního kvintakordu. Mimo zdvojování basu probraném v paragrafu 2, další povolitelná zdvojení a z toho vyplývající problémy jsou diskutovány dále. Ačkoliv se nemění základní harmonie, výběr tónu ke zdvojení má zásadní dopad na vedení hlasů, protože dochází ke snadné tvorbě paralelních kvint a oktáv. Z tohoto důvodu probírá St. Lambert tuto problematiku velmi podrobně:

- 1) „Pokud bas stoupá od citlivého tónu k tónice, musí se zdvojit tercie, nebo sexta.“ Pozice pravé ruky určuje, co se zdvojí. Je pravidlo, že se nikdy **nesmí zdvojit citlivý tón v basu.**

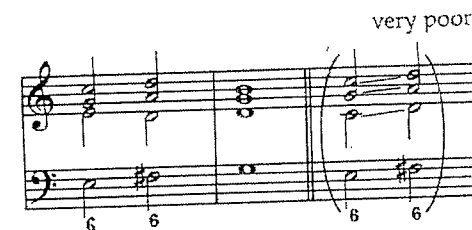


- 2) „Nikdy nehrajte dva po sobě jdoucí sextakordy se zdvojeními, ledaže by zdvojené tóny zůstaly stejné.“



- 3) „Pokud bas stoupá stupňovitě, hrajte nejprve jednoduchý sextakord na první basové notě a zdvojený sextakord na notě druhé.“
Toto je velmi důležité pravidlo, zvláště pro postupy VI-VII-I, protože dva po sobě jdoucí sextakordy tvoří paralelní kvinty a oktávy současně.

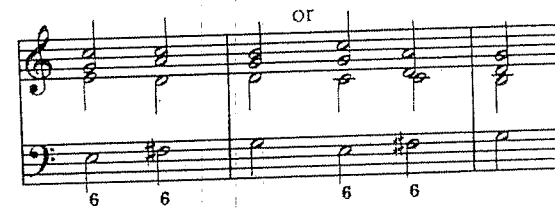
Toto pravidlo může být též aplikováno na jiné basové postupy. Vypracování označené na předchozím obrázku jako „poor“ tedy může být snadno opraveno s pomocí tohoto pravidla, i když bas nepostupuje stupňovitě:



J.B.C.:



- 4) Stejný VI-VII-I postup může být hrán „s jednoduchým nebo zdvojeným sextakordem nad



první basovou notou a akordem se zmenšenou kvintou nad druhou notou.“ A to i když je očíslování figur 6-6. To je přesně to, co se odehrává v oddílech 5-7 Dandrieu příkladu a). Povšimněte si též paralelních kvint ve středních hlasech v příkladu b). Budou se vyskytovat častěji v této podobě i v dalších Dandrieu příkladech. St. Lambert zřídka ukazuje paralelní vedení hlasů v této podobě, ačkoliv je v zásadě dovoluje.

4a: Opakujte příklad pro akord se zmenšenou kvintou:

5. Procvičování sextakordu s dovolenými zdvojeními

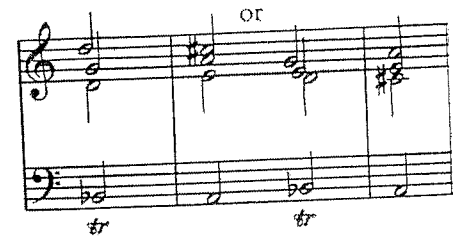
„Tento akord je tvořen výhradně ze sexty a tercie. Nicméně, v závislosti na pozici pravé ruky, jeden z tónů může být zdvojen do oktávy. Některá zdvojení jsou pravidelně používána na stupních VII nebo VI do té míry, jak bas stoupá nebo klesá, jak je ukázáno v následujících příkladech. Akord je očíslován číslem 6.“



št.
liv je

V taktu 3 Dandrieu příkladu c), je bez předchozího vysvětlení představena jiná verze *petite sixte* v které je 4 přidána k obvyklé 6 a 3, když bas klesá od VI stupně k V v mollovém režimu. (moderní teoretikové zdůvodňují výsledný akord jako druhý obrat supertonického septakordu nebo II7). Pamatujte, že kvarta je zvětšená. Stejně jako již probraný *petit accord* je tento nový očíslován jen číslem 6. Předpokládá se jako samozřejmé, že interpret přidá tercii a zvětšenou kvartu.

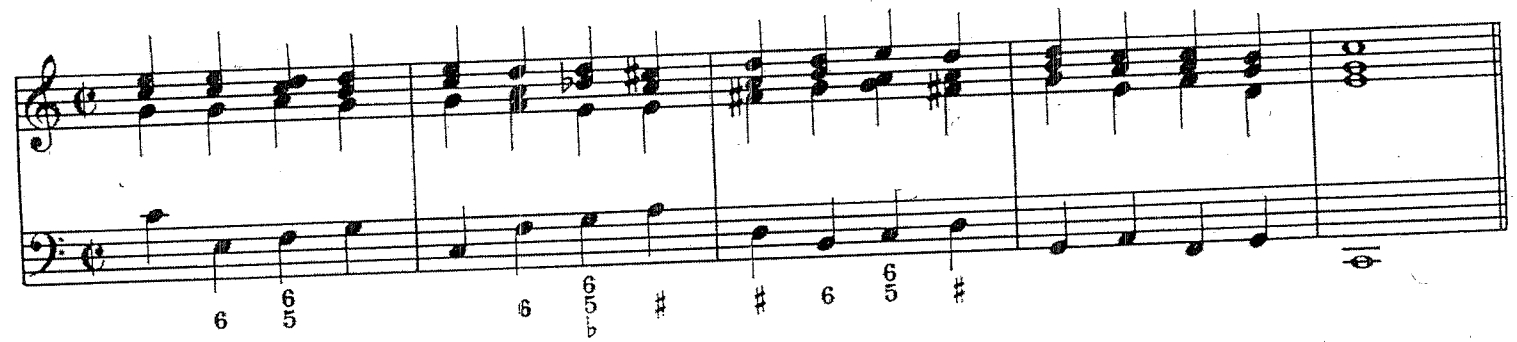
Dandrieu patrně předpokládá akord v postupu VI-V a v mollovém režimu jako povinný. St. Lambert v protikladu nechává interpreta vybrat mezi sextakordem se zdvojením a *petit akordem*. (nahlédněte str. 146 s ohledem na trylek v basu)




5a: Opakujte př

6. Kvintsextakord (kvinta s přidanou sextou)

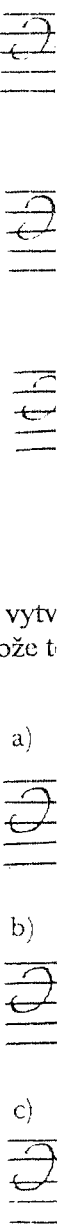
Tento akord nesmí být zaměňován s akordem číslovaným b5 (nahlédni paragraf 4) který se vyskytuje pouze nad citlivým tónem a je občas číslován ⁶/₅



Akord je vytvořen e⁶/₅. Protože t

Pamatujte, že St. Lambert vždy připravuje kvintsextakord v postupu III-IV-V představením **jednoduchého sextakordu**. (Se zdvojenou oktávou vzhledem k basu). V tomto bodě je ve shodě s panem Dandrieu. Dále tedy, kvinta 5, která tvoří disonanci se sextou 6 je vždy připravena předcházejícím akordem a rozvedena dolů. Očíslování b3 chybí v originální figurě  taktu 2. Je předpokládáno automaticky v modulaci zde ukázané (do D moll). V Dandrieu příkladu c) se poprvé setkáme s tříhlasými akordy. (stránka na pravé straně) Občas je redukce na tříhlas nutná, protože basová nota je docela vysoko a ruce hrají příliš blízko sebe, takže není místo na klaviatuře pro čtvrtý hlas.

Nicméně, St Lambert zdůrazňuje, že „zmizení hlasu neznamena, že by skutečně chyběl, ale pouze se dva hlasy sešly na jedné klávese“ K dovršení všeho, třetí a poslední možnost pro hraní *petite sixte* je ukázána v taktích 11-12-13-14 v Dandrieu příkladech a), b) a c). Dandrieu toto přechází bez jediného slova. V postupu V-VI-IV-V typickém pro *petite sixte* akord na VI. stupni je čistě obrat následujícího akordu na stupni IV. Všechny tři příklady ukazují, že *petite sixte* očíslovaná jednoduše číslem 6, se vyskytuje jak v durové tak mollové podobě.



5a: Opakujte příklad na procvičení sextakordu se zdvojením:

6. Procvičování kvintsextakordu

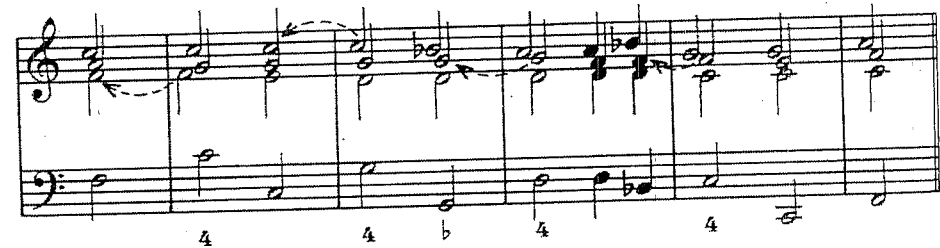
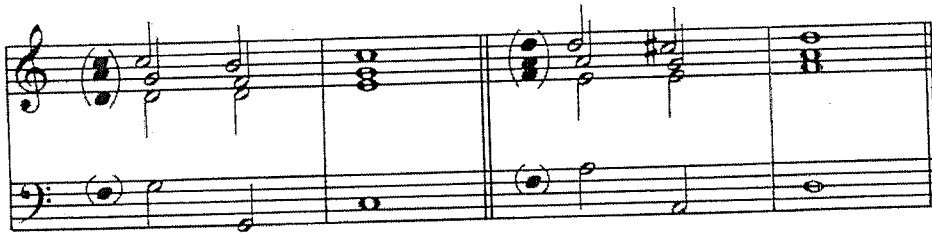
„Akord je vytvořen z kvinty, sexty a tercie. Pravidelně se hraje na čtvrtém stupni stupnice, na subdominantě, když bas pokračuje na dominantu. Odpovídající očíslování je $\frac{6}{5}$. Protože tercie bývá často snižená, může očíslování nabývat podoby $\frac{6}{b5}$ or $\frac{6}{b4}$.“

Opakujte vypracování a zapamatujte tři odlišné polohy kvintsextakordu. Potom hrajte znovu celý tento příklad začínajíc v ostatních dvou polohách.



Po nastudování této kapitoly, můžete zkusit zahrát reálnou skladbu. Otevřete knihu na první z *Brunettes* (str. 44). Než začnete pracovat na realizaci, čtěte poznámky ke hraní francouzského continua na straně 40.

7. Průtažný akord pět-čtyři



Akord s kvart
yřešen do ve

„V tomto akordickém postupu známém jako kadence je 4 vždy hrána jako první ze tří basových tónů a 7 jako druhá... Bez ohledu na to, jestli jsou noty očíslované, akordy ilustrované v příkladu nahoře musí být zahráné vždy. Jedinou výjimkou je použití 8 namísto 7, pokud všeobecně hrajeme předposlední akord. Nicméně, septima zní mnohem lépe. Vždy se ujistěte, že tercii v předposledním akordu hrajete jako durovou.“
Stojí za povšimnutí, že pouze jednou v následujících příkladech přidává Dandrieu septimu v koncových kadencích, dovolujíc hrát pravou ruku čtyřhlas (kapitola 15). Rameau a Corette pokládají čtyřhlasý dominantní septakord jako povinný.

(Detailní povídání o septakordu naleznete v kapitole 10)

V tomto příkladu ukazuje St. Lambert, že použití 5-4 průtažného akordu není limitováno jen na kadence. Ukazuje také, že 4 musí být připravena předcházejícím akordem a stupňovitě rozvedena dolů. Pracujíc mimo kadenci postupy, rozvedení má být buď o půl stupně nebo o celý stupeň v závislosti na kontextu.

Všimněte si, že v Dandrieu příkladech je 5-4 akord připraven kvintsextakordem na IV. stupni. Tato posloupnost akordů je velmi běžný kadenci vzorec.

6a: Opakujte příklad na kvintsextakord:

7. Procvičování kvartového akordu

„Akord s kvartou obsahuje také kvintu a oktávu. Je to disonantní akord, který se velmi často vyskytuje nad V. stupněm (dominantou), ale pouze pokud může být vyřešen do velké tercie nad tou samou basovou notou. Očíslování je 4.“



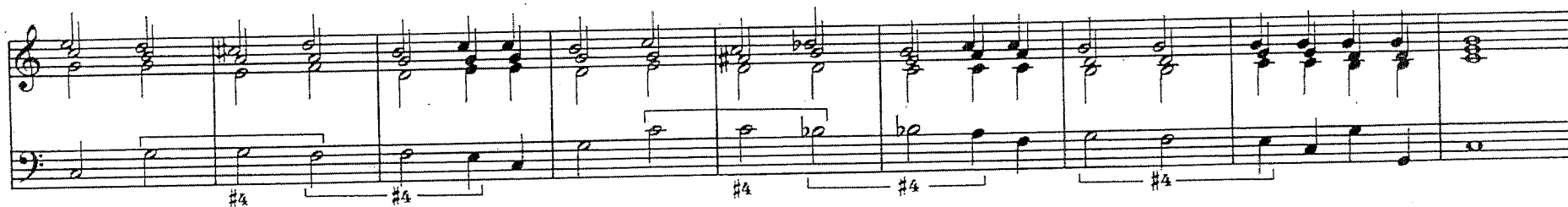
Opakujte realizaci pro příklad vlevo. Potom hrajte cvičení v ostatních dvou polohách, začínajíc v jedné z následujících poloh: Ujistěte se o správném připravení a rozvedení 4.



7a: Opakujte p

Nyní můžete procvičit *Brunettes* Nos. 2 a 3 na stránkách 44 a 47 a *Hotteterre's Courante* na straně 59.

8. Zvětšená kvarta nebo tritón

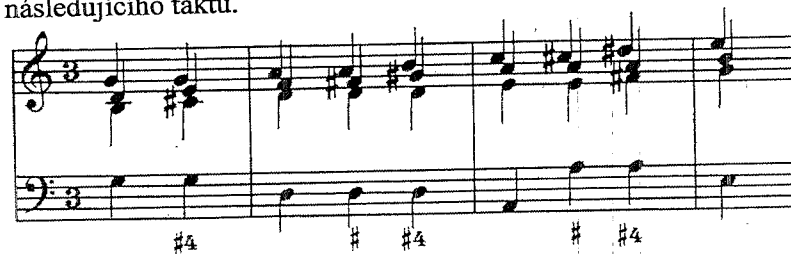


„Tritón (#4) najdeme v sestavě se sekundou 2 a sextou 6 když následující basový tón klesá o půlstupeň nebo celý stupeň.“ Tento akord je vždy rozveden do sextakordu.

Moderní teorie odvozuje tento akord jako třetí obrat dominantního septakordu. Z tohoto pohledu je septima dominantního septakordu v basu. Jak je ukázáno na horním příkladu od St. Lamberta, je akord se zvětšenou kvartou výsledkem dvou basových postupů: buď bas připraví disonanci opakováním noty a rozvedením disonance do sextakordu (nahlédni první čtyři svorky v příkladu), nebo je uveden #4 akord stupňovitým postupem basu dolů z existující dominanty a opětovným rozvedením do sextakordu (nahlédni poslední svorku).

Poněkud matoucí jsou možné existující varianty očíslování pro tento akord: $\#4, \frac{6}{2}, \frac{6}{\#4}, \frac{6}{\#4}, \frac{\#4}{2}$ a občas jen 2.

St. Lambert zmiňuje jednu výjimku, ve které řešení basu není stupňovité a vyžaduje jinou realizaci: „Tritón je připojen k oktávě a sextě, pokud následující basový tón klesá o kvartu a tvoří základ kvintakordu na první době následujícího taktu.“



V Dandrieu příkladech na pravé stránce, si všimněte ještě jednou *petit akordu* nacházejícího se v taktu 3 a potom právě před kadencí.

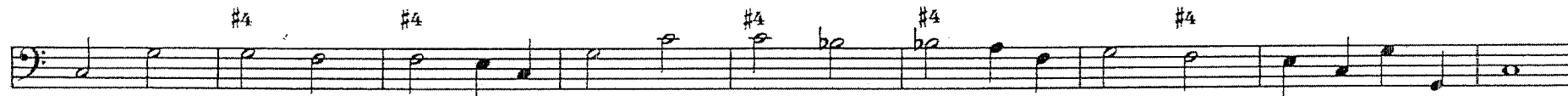
V tomto akordu
edianta (III). C

7a: Opakujte příklad na procvičení akordu s kvartou:

8. Procvičování akordu se zvětšenou kvartou

„V tomto akordu je tritón společně se sextou a sekundou. Všeobecně se hraje na kvartě nebo čtvrtém stupni ve stupnici (IV) na subdominantě, pokud následuje medianta (III). Očíslování akordu možno číst jako: #4, nebo ♯. Další možnost je #4 .“

Jakmile nastudujete St. Lambertův příklad, pokračujte do ostatních dvou poloh jako v minulých kapitolách:



Jakmile zvládnete tuto kapitolu, můžete pozorně studovat *Brunettes* Nos. 4 a 5.

9. Sekundakord

Kompletní očíslování pro sekundakord je $\frac{6}{2}$. To může připadat poněkud matoucí z pohledu předchozích kapitol. Nicméně je zásadní rozdíl mezi figurami, protože 4 není zvětšená. Sekundakord se opět vyskytuje v nekompletně očíslované podobě, tedy $\frac{4}{2}$, $\frac{6}{4}$, nebo jen 2.

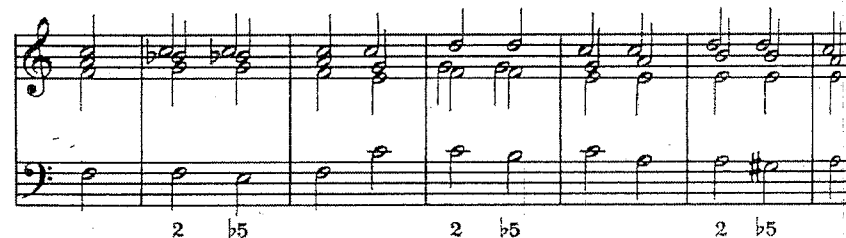
Tyto akordy mohou být tedy rozlišeny jedině z pohledu basového postupu. Normálně, jak St. Lambert a Dandrieu ukazují, je sekundakord hran v postupu I-I-VII(-I).

Dandrieu tvrdí, že sekunda 2 je hraná společně s kvartou 4 a sextou 6. V protikladu jsou pravidla St. Lamberta (Delair a Boyvin rovněž) mnohem propracovanější:

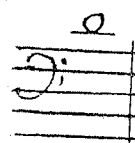
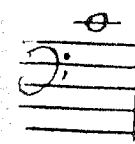
- 1) „Sekunda je zdvojená a hraná společně s kvintou, kdykoliv basová nota klesá o půlstupeň a má očíslování 6 nebo není číslovaná vůbec. Kvinta může být zdvojená rovněž jako sekunda, v závislosti na vedení hlasů.



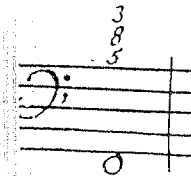
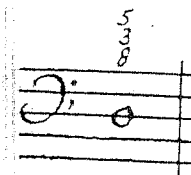
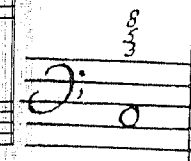
- 2) „Sekunda je spojena s kvartou a kvintou kdykoliv příští nota klesá o půlstupeň a má očíslování b5“ :



a: Opakujte p



sekundakord je následujících p



8a: Opakujte příklad na procvičení akordu se zvětšenou kvartou:

š a o

9. Procvičování sekundakordu

„Sekundakord je složen ze sekundy, kvarty a sexty. Tento disonantní akord je docela často hrán na tónice, kdykoli je tato nota připravena a rozvedena jak je ukázáno v následujících příkladech. Akord je očíslován 2.“

Nejprve opakujte realizaci pro tento příklad vpravo. Jako vždy dobře procvičte i ostatní dvě polohy. Dále procvičte ostatní podoby akordu a jejich správná řešení například $\frac{6}{4}$ nebo $\frac{5}{2}$. Oba se rozvádějí do sexty.

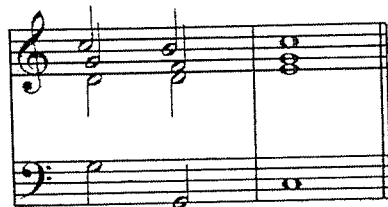
Nyní můžete cvičit *Brunette No.6* a *Hotteterre's Gavotte en Rondeau*.



la: Opakujte př



Septakord nacházíme ve dvou způsobech: vždy je přidána (septima) k existujícímu akordu jako průchodný tón, také velmi často se stává (septakord) na dominantě v kadencích (paragraf 7):



Nebo je septakord proveden jako průtah připravený předcházejícím akordem a rozveden stupňovitě dolů:

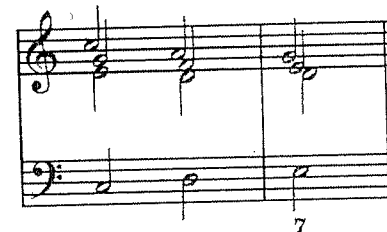


Ačkoliv skladatelé nebyli vždy pečliví v očíslování basových partů, disonantní septima musí být vždy rozvedena. Toto je možné vidět v horním příkladu, kdy je 6 správně vynechána, sledující 7.

Podobně jako Dandrieu, dává St. Lambert dva způsoby postavení septakordu: $7 \text{ s } \frac{5}{3}$ a $7 \text{ s } \frac{8}{3}$. Dále vysvětluje:

10. Septakord

„Je lepší hrát tercii a kvintu se septimou spíše než s tercií a oktávou. Tercie a oktáva by měly být hrány, pokud není možný jiný způsob“
Jako například takto:



„Niméně tercie a kvinta mohou být také zahrány se septimou, jak ukázáno:“

„Tato možnost, pravda, nedodržuje přísně kompoziční pravidla, podle kterých musí být 7 vždy připravena v jednom a tom samém hlasu. Dejme tomu, že je možné uznat za přípustné, pokud toto vysvětlíme jako příklad křížení hlasů (výměna hlasů), ale mělo by to být použito s rozvahou.“



Disonantní se
říklad ukazuje

„Pokud bas stoupá stupňovitě, je občas nutné zdvojit tercii, abychom se vyhnuli paralelním kvintám:“



V Dandrieu příkladech na pravé straně knihy můžete velmi pozorně studovat po sobě jdoucí septakordy měnící své hodnoty mezi $\frac{5}{3}$ a $\frac{8}{3}$. Tento akordický postup je velmi běžný. Pro přidání kvinty ke každému z těchto akordů, budete muset rozšířit realizaci do pětilhasu. Nahlédněte Telemann No. 10 (str. 110).

9a: Opakujte příklad na procvičení sekundakordů:

10. Procvičování septakordu

Disonantní septakord je utvořen dvěma způsoby: buď je septima kombinovaná s tercií a kvintou, nebo s tercií a oktávou (pak se nazývá *petite setième*). Následující příklad ukazuje různé podoby akordu a jejich použití. Všechny se číslují 7.

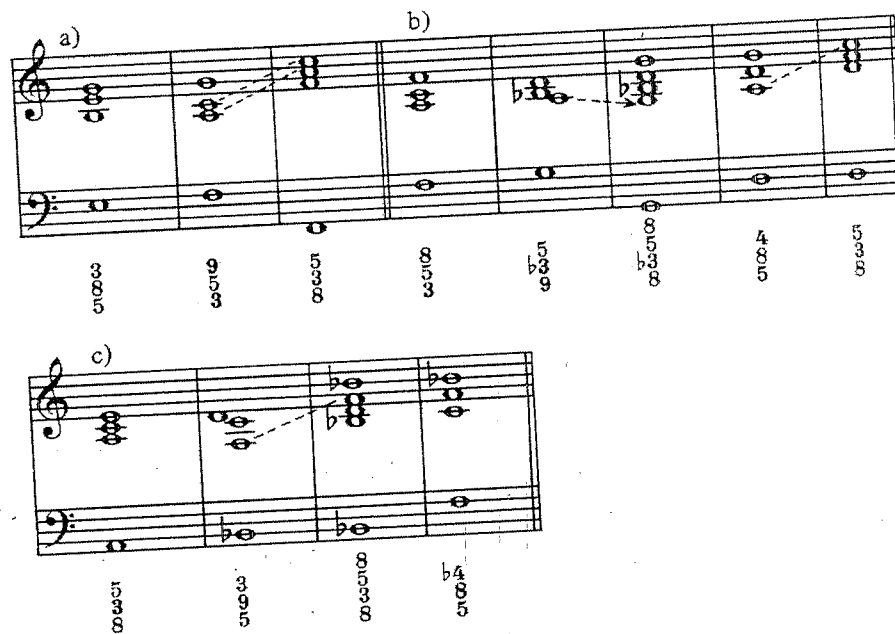
Opakujte realizaci St. Lamberta. Dejte si dobrý pozor na vedení hlasů, pokud budete cvičit v ostatních polohách, protože je to dost klamavé. Nyní hrejte *Brunette No. 7* a *Petit Air, Sarabande a Gigue* od Hotteterre.



„Velká nóna je kombinována s kvintou a tercií, malá nóna se septimou a tercií... [Tento rozdíl není vždy pozorován.] Z basového očíslování není vždy dostatečně jasné, zdali je nóna malá nebo velká. Toto rozhodnutí je ponecháno na interpretovi.“



11. Zadržená nóna



Stejně jako další průtahy probrané v předešlých lekcích i nóna jsou disonancí, musí být připravená předcházejícím akordem a stupňovitě rozvedena dolů.

St. Lambert již nastínil způsob výměny hlasů v kapitole 10. Nyní se podíváme mnohem podrobněji na příklad od pana Dandrieu. Jeho příklady jsou současně velmi důležité a překvapující, tedy jsem z nich zapsal tři stručné části nakládající s výměnou hlasů, toto má čtenáři pomoci lépe pobrat a hlouběji porozumět tento způsob. Diskutované takty jsou sesvorkovány v Dandrieu příkladech na pravé stránce.

Všimněte si, že výměna hlasů probíhá současně s rozvedením disonance. V příkladech b), a c), je kvinta přidána pro připravení 4 ve vyšším hlase. Ty disonance jsou rozvedeny správně ve všech třech příkladech. Pamatujte, jak St. Lambert již poznamenal, že zde popsání vedení hlasů je sice přípustné, ale mělo by být používáno zřídka.

10a: Opakujte příklad na procvičení septakordů:

11. Procvičování akordu s nónou

„Disonantní nónový akord sestává z nóny, tercie a kvinty. Jediné pravidlo, které můžeme stanovit je, že akord by měl být použit jak je ukázáno v následujících příkladech, kdykoliv nastanou ty samé okolnosti. Akord je očíslován číslem 9.“

se. Tyto
ní hlasů



Jakmile procvičíte St. Lambertův příklad, měli byste pokračovat v ostatních dvou polohách. Procvičte použití výměny hlasů a přidání pátého hlasu pro změnu registru (polohy) v intencích Dandrieu připomínek. la: O

12. Kvarta jako konsonance, nebo kvartsextakord

Překvapivě, ani Dandrieu ani St. Lambert neprobírají kvartsextakord v jeho nejzákladnější podobě, jmenovitě jako záměnu za průtažný kvartový akord v kadenci (např. jako kadenční druhý obrat kvintakordu).

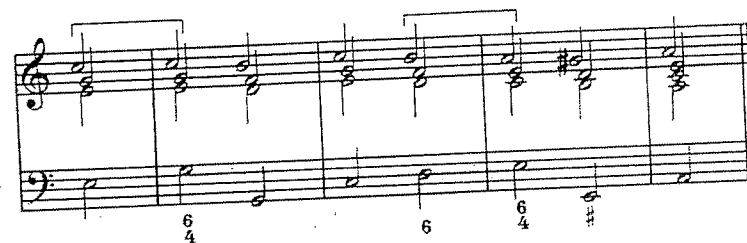
St. Lambert jej tímto způsobem užívá jen v jednom ze svých příkladů, bez jakékoliv zmínky:



Zde by interpret mohl snadno užít průtažný kvartový akord, který je právě tak stejně očíslován číslem 4. Povšimněte si pětihlasého koncového akordu, který St. Lambert pravidelně používá po dominantním septakordu.

Protože chybí příklady od Dandrieu a St. Lamberta, napsal jsem nějaké vlastní příklady pro dokreslení základních modelů na uvedení kvartsextakordu v kadencích. Kvartsextakord by měl být předem připraven buď jako průtah 5-4 nebo dosažen stupňovitým postupem. V obou případech musí být rozveden dolů:

J.B.C.



Pravidelně nacházíme očíslování $\frac{6}{4}$ nad procházející notou mezi VI a IV. V mnoha případech musí buď střední hlas nebo horní hlas postupovat v protipohybu:

J.B.C:



ent
islo

11a: Opakujte příklad na procvičení nónového akordu:

Handwritten musical notation for exercise 11a, consisting of three staves. Each staff contains a sequence of notes with fingerings (1-5) and dynamics (f). The notes are arranged in a descending scale-like pattern across the staves.

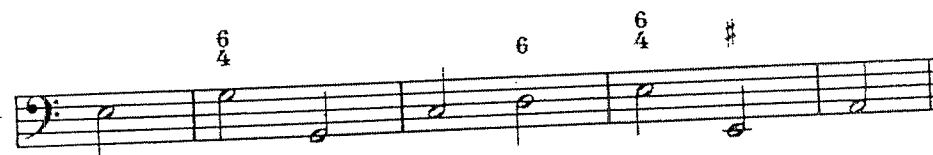
12. Procvičování kvartsextakordu

Tento akord je složen z kvarty, sexty a oktávy. Je často používán na tónice a dominantě dle způsobu ukázaném v příkladu. Akord s konsonantní kvartou je určen číslováním 4⁴.

Handwritten musical notation for exercise 12, consisting of three staves. Each staff shows a sequence of chords with figured bass notation (e.g., 44, 44*, 44, 44, 44, 44, 44, 44, 44, 44, 44, 44, 44, 44, 44). The notation includes various accidentals and asterisks to indicate specific chord qualities.

Opakujte příklad vpravo, potom ještě jednou ve všech polohách.

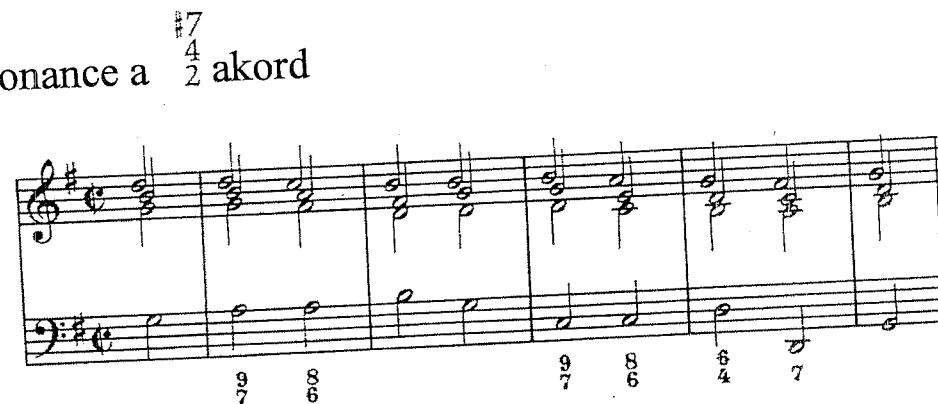
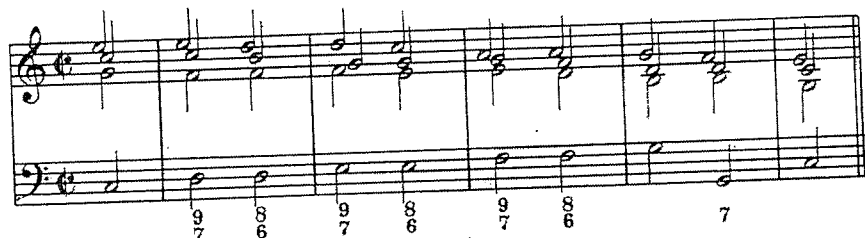
Jak ukončíte tuto kapitolu, můžete studovat *Brunettes* Nos. 8, 9 a 10, kde střetnete vše, co se probralo k tomuto bodu.



2a: Opakujte

13. Nón-septimová disonance a $\frac{7}{4}$ akord

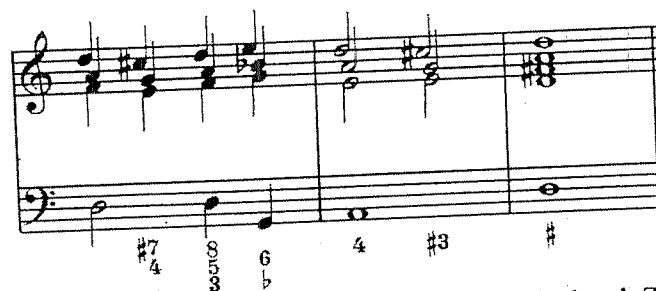
Dandrieu popisuje kompletní nón-septimový akord se **současně znějící 3 a 5**, které tím tvoří pětihlasý akord. St. Lambert v protikladu ponechává čtyřhlasou sazbu ve svých příkladech, rozdělujíc ji kvintou, ale ponechávajíc tercii:



Akord $\frac{7}{4}$ je často jednoduše očíslován #7. Dejte pozor na záměnu s „normální“ akord se septimou (septimou), která musí být připravena a rozvedena stupňovitě dolů. Nejen, že je $\frac{7}{4}$ nepřipravená, ale musí být rozvedena nahoru na stejné basové notě. Jinými slovy, je to procházející dominantní septakord nad pedálem, postup, který se velmi často objevuje v recitativě:

Povšimněte si značné podobnosti mezi tímto příkladem a prvním příkladem pana Dandrieu na pravé stránce (mm. 7 ff.) Máme tady fakticky dvě stejné realizace na stejných basových tónech a ta samá očíslování, jedno ve čtyřhlase, jedno v pětihlase!

St. Lambert pokračuje: „namísto přidávání tercií do $\frac{9}{7}$ akordu, je přípustné opakovat celý předcházející akord na notě očíslované $\frac{9}{7}$. To je mnohem vhodnější a mnohokrát více líbivější na poslech.“ Ostrožno! Nicméně, je jeho realizace unikátní interpretací $\frac{9}{7}$ figury. Podává nám tušení harmonických barev, které interpreti uznávali a přidávali k předdefinované figurě zahrnující v to jejich vlastní schopnosti a osobní vkus.



Povšimněte si nepřipraveného 5-4 akordu v kadenci. Za normálních okolností očíslování je #7. by to bylo považováno za chybu. Správné řešení může být 6-4 akord, jako v horním příkladu.

12a: Opakujte příklad na procvičení akordu s konsonantní kvartou:

13. Procvičování nón-septimového akordu

Akord se septimou a nónou sestává z těchto dvou společných tónů a ještě z tercie a kvinty. Pro správné použití je třeba dát pozor na okolnosti dle jakých nastává, jak je ukázáno na příkladech dole. Nón-septimový akord je očíslován $\frac{9}{7}$.

Andrieu popisuje „nadbytečnou“ septimu jako následující: „Tento akord je složen ze: septimy, sekundy, kvarty, a kvinty. Obvyčejně se hraje nad tónikou dle způsobu ukázaného dole. Číslování je #7. (Nahlédněte příští kapitolu sledující #5.)

3a: Opakujte!

Po procvičení realizací od St. Lamberta, opatrně procvičujte ostatní polohy. Postup $\frac{9}{7} - \frac{8}{6}$ ukazuje nejlépe než všechno ostatní nutnost zvolit správnou polohu na začátku fráze. Protože $\frac{9}{7}$ musí být vždy vyřešen dolů, bude nevyhnutelně kolidovat s basem, pokud umístíte akord příliš nízko na klaviatuře a nebude místo pro rozvedení. Ještě jednou, metoda záměny hlasů může být použita pro rozvedení $\frac{9}{7}$ ve vyšší poloze (nahlédněte kapitolu 11).

Důkladně procvičte Dandrieu pětihlasou realizaci akordu $\frac{9}{7}$ v příkladu 2, pokud je nutné zachovat pátý hlas pro $\frac{8}{6}$ vyřešení.

14. Akord se zvětšenou kvintou

S tímto akordem jsme se již setkali v předchozí kapitole (nahlédni Dandrieu, cvičení, řádek b, str. 35). V podstatě je totožný s nón-septimovým akordem. Zde jej probíráme ještě jednou, protože je často číslován pouze #5:

opakujte příkla

„Zvětšená kvinta je spojena se septimou a nónou, jeden jako druhý se vyskytují v podobě velkého intervalu.“

Všimněte si, že St. Lambert na rozdíl od Dandrieu výslovně nepožaduje v akordu tercii. Není také vždy nutné připravit #5, jak je ukázáno ve svorkách příkladu a. Může být také uvedena stupňovitým postupem jako ve svorkách příkladu b.

Protože #5 přebírá funkci citlivého tónu, měla by být rozvedena nahoru pokud je hraná jako horní hlas, jak je ukázáno v Dandrieu příkladu na stránce 35 dole.

zvětšená kvinta
málně použív

nahlédněte ná

13a: Opakujte příklad na procvičení nón-septimového akordu:

hy.
u

viatuře
být

kladu 2,

Opakujte příklad na procvičení akordu s „nadbytečnou“ septimou:

yskytují

požaduje
orkách
kách

ia nahoru,
stránce

14. Procvičování akordu se zvětšenou kvintou

Zvětšená kvinta je spojená se septimou, nónou a tercií. Příležitostně může být vynechána septima nebo nóna, podle polohy ruky. Akord se zvětšenou kvintou se formálně používá nad třetím stupněm ve stupnici (III) v mollovém režimu. Jeho očíslování je #5.“

) nahlédněte následující kapitolu týkající se ^{#6}5.

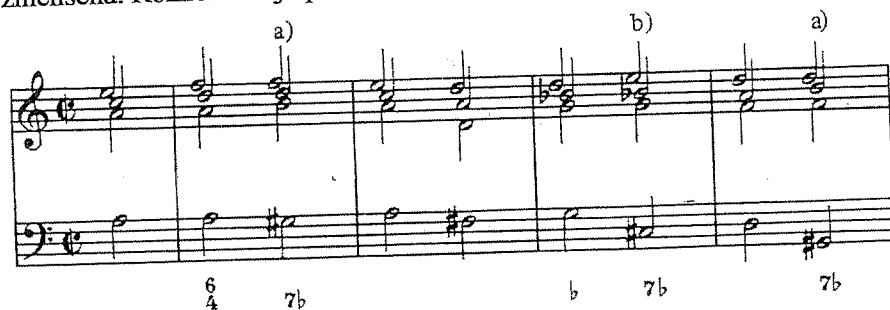


Po procvičení v různých polohách, pokračujte přidáním 3 k #5 akordům buď hraním pětihlasé struktury, nebo vynecháním 7 nebo, mnohem vzácněji 9.

Tento akor

15. Akord se zmenšenou septimou

„V tomto akordu je zmenšená septima kombinována s malou tercií a zmenšenou kvintou. Bráno samo o sobě nám očíslování neřekne, jestli je septima malá nebo zmenšená. Rozhodnutí je ponecháno na interpretovi.“

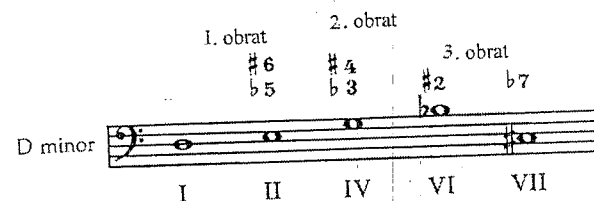


Obrázkový příklad nám toto názorně ukazuje: a) je zmenšená septima odvozená z diatonické stupnice, zatímco b) je snížená septima, která se může stát zmenšenou teprve po přidání symbolu b.

St. Lambert pouze komentuje jen základní polohu zmenšeného septakordu, pravděpodobně proto, že se nejvíce vyskytuje. Dandrieu na druhé straně si dává záležet na vysvětlení tří obrátů zmenšeného septakordu. Následující výpis je užitečný pro dokonalé pochopení problematiky. Zmenšený septakord se tedy skládá ze třech malých tercií postavených nad citlivým tónem v basu.

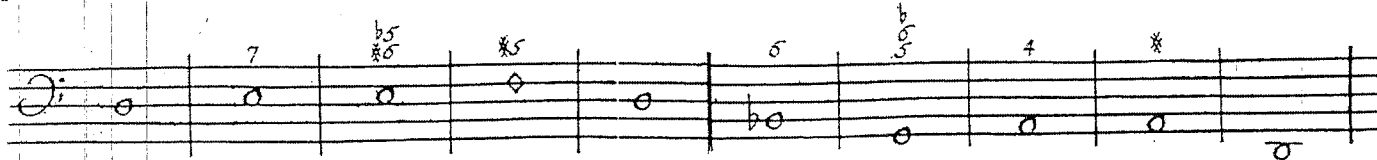


Standardně se toto děje v molových tóninách. Citlivý tón je užitečný pro identifikaci tóniny, protože reprezentuje sedmý stupeň ve stupnici. Obraty na stupních II, IV, a VI jsou utvořeny, jak ukazuje obrázek:



Příležitostně se zmenšený septakord vyskytuje na přerušném nebo podvrženém citlivém tónu. I když tedy může dojít ke změně harmonického kontextu, nemění se povaha nebo přirozenost akordu.

14a: Opakujte příklad na procvičení akordu se zvětšenou kvintou:

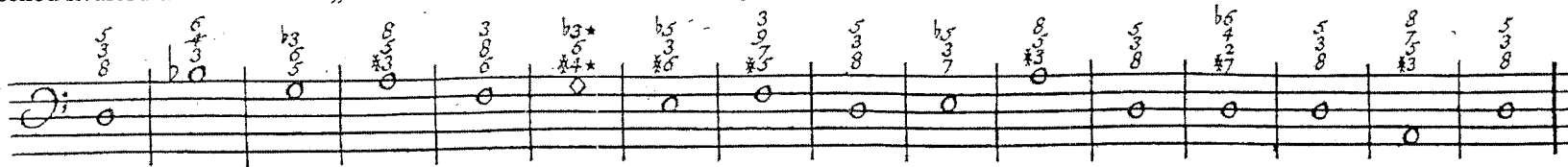


15. Procvičování akordu se zmenšenou kvintou a přidanou velkou sextou

„Tento akord sestává z velké sexty, tercie a zmenšené kvinty. Jeho očíslování je #4 3.“



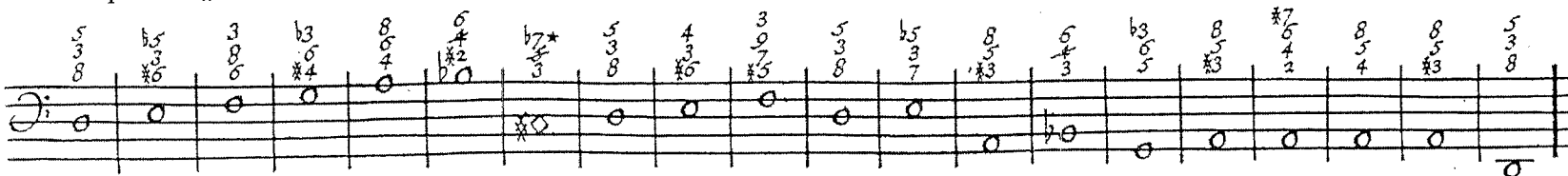
Akord se zvětšenou kvartou a malou tercií: „Tento akord sestává z tritónu, sexty a malé tercie. Jeho očíslování je #4 3.“



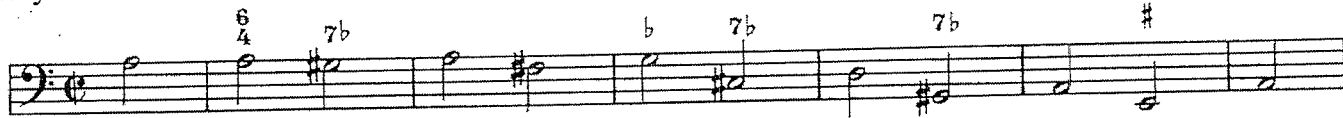
Akord se zvětšenou sekundou: „Zvětšená sekunda je kombinována se zvětšenou kvartou a sextou. Akord je očíslován #2.“



Akord se zmenšenou septimou: „V tomto akordu musí být ke zmenšené septimě přidána ještě malá tercie a zmenšená kvinta. Očíslování je b7.“



Procvičujte všechny tři polohy:



A teď se naučte *Brunettes* Nos. 11, 12, a 13 stejně dobře jako Hotteterre's *Allemande „La Cascade de St. Cloud.“* Dávají užitečný souhrn všech problémů probíraných v kapitolách 13 až 15.

16. Několik základních poznámek k provádění francouzského bassa continua

Než přikročíme k provádění číslovaného basu na výše uvedených kouscích muziky, je podstatné si vyjasnit několik základních otázek, které jsme ještě neprobírali:

Jak vysoko mohu hrát akordy?

Podle St. Lamberta „nejvyšší hlas akordického doprovodu nesmí jít za e2 nebo f2 kromě situace, kdy bas přejde do altové polohy nebo registru, tehdy se všechny tóny hrají velmi vysoko.“ V ostatních případech je e2 normální horní hranice. Obyčejně jsou ale akordy ve francouzském stylu continua hrané o něco níže, pokud můžeme věřit množství ukázkových provedení a zápisů nejen od St. Lamberta a Dandrieu ale také d'Anglebert, Delair a Boyvin. Jejich rozsah a hranice zřídka překročí c2 nebo d2. Spodní limit se pohybuje okolo malého d s tím, že malé c, a B, reprezentují mimořádné případy.

Ovlivňuje sólový part polohu akordů?

Žádný francouzský pramen nepotvrzuje současně držený moderní pohled, který říká, že akordický doprovod musí vždy ležet pod sólovým. Ve skutečnosti není stanoveno, že by poloha akordů měla vztah k vedení sólového partu. Není zde ani varování před zdvojováním tónů se sólovým partem. Poloha akordů je ale vždy odvozena a zpracována výhradně vzhledem k basu. Nejdůležitější věcí je najít nejlepší způsob vedení hlasů a „prokomponovat harmonii v nejlepší možné dobrém vkusu to je *sine qua non* dobrého hraní z čísel“ (Dandrieu).

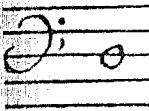
Jak už bylo řečeno v paragrafu číslo 1, pokud už jednou nastavíme výchozí polohu akordů na začátku fráze, věty, ostatní následující akordy vyplývají automaticky z přirozeného vedení hlasů. Jedna z nejdůležitějších úloh hráče je především předvídat směr basové linie na začátku věty v účelu zjistit a poznat zdali ta nebude nějak mimořádně vysoko nebo nízko (i když pozdější

předpoklad má malý vliv na realizaci ???) Toto pomáhá interpretovi najít správnou polohu z každého nového počátku a změny.

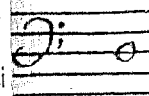
Občas se samozřejmě nabízejí interpretovi jisté možnosti vlastního řešení a udělení vlastního rozhodnutí. V některých případech je třeba věnovat pozornost poloze sólového hlasu: Pokud je horní hlas od začátku veden vysoko, hrajte akordy poněkud vyšší registrací (tedy skočte o polohu výše - asi se nemyslí přejít na čtyřku) Ale nepřekročte přípustný limit. Pokud je sólový hlas nízko, skočte s polohou také níž. Tedy není třeba otrocky sledovat melodii. Uvedení sopránového hlasu v tady těch příkladech vám tedy spíše pomůže rychleji nahlédnout směr a postup melodie. Pokud některé vysoké tóny v basu kolidují či splývají s nízkými částmi melodie, redukuje počet hlasů na tři. Jak jsme již viděli v Dandrieu příkladech (sekce 6 a 8) neměli bychom nikdy hrát více než tři nebo čtyři podobných akordů za sebou.

Kdy a jak často mohou být akordy opakovány?

Nejlepší odpovědí na tuto otázku je vypíchnout odlišnosti mezi varhanami a cembalem jakožto nástroji pro realizaci generálbasu: „Na varhanách všechny disonance musí být svázané (oblouček) a to přesunutím prstu dolů (na klávesnici). Na cembale je tomu přesně naopak a všechno je čistě artikulované (Boyvin). Jinými slovy, na cembale nejenom disonance, ale všechny ostatní tóny mezi akordy musí být znovu udeřeny a zahrány. St. Lambert přikyvuje: „Na varhanách jeden nikdy neopakuje akordy a neuzívá arpeggia. Namísto toho jsou akordy spojovány velmi vázaně zahrnujíc v to plynulý posun rukou z jednoho akordu do druhého.“



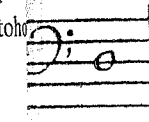
tritónem a r



e zvětšenou



zmenšenou



15a: Opakujte příklady pro akordy s velkou sextou a zmenšenou kvintou:

A musical staff in G-clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the staff are handwritten chord symbols: $b5 \#6$ above G, $\#5$ above A, $b6 \#7$ above B, and $\#7$ above C.

S tritónem a malou tercíí:

A musical staff in G-clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Above the staff are handwritten chord symbols: $b5 \#6$ above G, $b5 \#6$ above A, $\#7$ above B, $\#6$ above C, $\#4$ above B, $b5 \#6$ above A, $\#5$ above G, 7 above F#, $\#7$ above E, $b6 \#7$ above D, and $\#7$ above C.

Se zvětšenou sekundou:

A musical staff in G-clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Above the staff are handwritten chord symbols: $\#6$ above G, $b6$ above A, $\#7$ above B, $\#2$ above C, $\#4$ above B, $\#4$ above A, $\#5$ above G, $\#5$ above F#, 7 above E, $\#7$ above D, $\#2$ above C, $b5 \#6$ above B, $\#7$ above A, 4 above G, and $\#7$ above F#.

se zmenšenou septimou:

A musical staff in G-clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Above the staff are handwritten chord symbols: $\#6$ above G, $\#6$ above A, $\#4$ above B, $\#4$ above C, $\#2$ above B, $b7$ above A, $\#5$ above G, $\#5$ above F#, 7 above E, $\#7$ above D, $\#6$ above C, $b5 \#6$ above B, $\#7$ above A, 4 above G, and $\#7$ above F#.

Úplně odděleně od tohoto velmi důležitého pravidla pro hru na tak odlišných klávesových nástrojích je další pravidlo, - které má rozhodující dopad na rytmické držení a vedení a zvučnost continua – problém opakování tónu můžeme nahlížet z hlediska harmonie.

Otázka zní:

Které tóny v basu se mají harmonizovat a které, závisejíc na tempu, metru, basovém postupu, a číslech můžeme vynechat? Diskusi pánů Delair a St. Lamberta nad touto otázkou je možno shrnout následovně:

Pokud bas postupuje stupňovitě, stačí harmonizovat noty, které spadají pod důležité doby v taktu (1 a 3) a ostatní noty mezi nimi považovat za noty procházející. Pokud mají tyto nepřízvučné noty očíslování, měly by být harmonizovány dle standardních postupů jen pokud bas náhle pokračuje v intervalech větších než stupňovitých. (St. Lambert):

V rychlém metru na 3 doby postačí hrát jeden akord na takt, opět ve shodě s pravidlem, kdy bas postupuje stupňovitě.

(V příkladu St. Lamberta se podívejte, jak dvě ruce postupují v přísném protipohybu. Toto pomáhá vyhnout se paralelním kvintám, pokud se vyskytnou. Horní hlas akordů dodržuje horní hranici tónu f2, V tomto kontextu není jiná možnost, než že začnete s třemi hlasy v pravé ruce.)

Je možné a dostačující hrát jeden akord na takt v rychlém třídobém metru pokud se basové intervaly pohybují v mezích harmonie. (Delair)

ormálně, po

tomto příkl
ordy a dok
asů, které se
V pos
lášť, i když
/ písničkáč
i poslední p
odifikace pr
oří novou h.

Proto:
eobecnou p
V ton
kdy nespojč
vní.

Konec
armonizova
ničky. Pro
še než temp
min v basov
B.C.

Normálně, pouze první a třetí doba ve třídobém metru je harmonizována.

V tomto příkladu Delair stejně jako Dandrieu příležitostně používají pětihlasé akordy a dokonce jeden pouze tříhlasý. Ten druhý zřetelně vyplývá ze dvou hlasů, které se potkaly na jednom tónu díky docela vysokému basu.

V posledních dvou příkladech, akordy označené(*) nejsou udeřeny zvláště, i když se mění harmonie v basu. Delair podává toto vysvětlení: „V písničkách s rychlým tempem je dostačující **pro tyto basové tóny spadající na poslední polovinu první (těžké) doby**, zahrát pouze tyto basové noty, bez modifikace pravé ruky - toto zadržování každé noty předcházejícím akordem tvoří novou harmonii.“

Protože pouze Delair popisuje tento obyčej, nemůžeme garantovat jeho všeobecnou platnost.

V tomto samém kontextu se výslovně zdůrazňuje že interpret 18. století nikdy nespojoval obloučkem tóny přes taktovou čáru z třetí (lehké) doby na první.

Konečně je třeba zdůraznit, že postup, který redukuje počet zharmonizovaných akordů v takty se výslovně odvíjí od rytmu (metra) dané písničky. Pro dokreslení, v prvním příkladu kde je velmi pomalé běžné tempo, spíše než tempo alla breve? (cut time) každá čtvrtá doba a ovšem několik osmin v basovém postupu VI-VII-I by měly realizovány:

J.B.C.

Tento příklad samozřejmě ukazuje pouze některou z možností harmonizování basu. Tyto harmonie se dají vyloučit buď z očíslování nad basovými notami a nebo ze vztahů mezi sólovým hlasem a basovým partem.

Tak řečeno, mnozí francouzští autoři v období mezi 1690 a koncem věku Generálbasu byli docela vybíraví co se týká očíslování jejich basů. Podobně jako Dandrieu ve svých „Brunettes“ používá vodorovnou linku (-) pro navigaci v přesném trvání harmonie, a tedy řeší nadbytečnost otázky, jak dlouho harmonizovat nepřívětivé basové doby. Dále odpovídajíc mentalitě pana Dandrieu nám linka současně říká, jak dlouho může být akord zadržen bez opakování. Jeho poznámky by ale neměly být považovány za dogma, nebo referenci. Občas totiž vedení hlasu vyžaduje změnu polohy akordu, např. pro vyhnutí se paralelám a nebo špatným harmonickým postupům.

Vzhledem k základnímu použití probraných akordů, by následující písničky měly být cvičeny a realizovány:

Brunettes

1. po paragrafu 6

2,3 a Hotteterre: Courante po paragrafu 7

4-5 po paragrafu 8

6 a Hotteterre: Gavotte po paragrafu 9

7 a Hotteterre: petit air, Sarabande Gigue po paragrafu 10

8-10 po paragrafu 12

Hotteterre prelude po paragrafu 13

11-13 a Hotteterre Allemande „La Cascade se st. Cloud“ po paragrafu 15

1

Tircis et Cloris s'absentent chaque jour de leurs troupeaux, Et toujours Ces amās chātent A l'ombre des arbrisseaux:

Ma Cloris n'est point le-ge-re, Mon Tircis n'est point leger. Ah! que j'aime ma Berge-re. Ah! que j'aime mon Berger.

2.

L'autre jour u-ne Ber-gere Dont je veux suivre la loi, Me di-soit sur la fou-ge-re, Tircis

je n'aime que toi, Je ne se-rai point le-ge-re, Ah! ne le se-is pas pour moi.

Petite sixte
Přidání kvi
xte doublée
Jiná možnc

*)

*) Zde pro te
připravené.

Následující realizace jsou vypracovány autorem učebnice (J. B. C.). Zahnují typické polohy akordů a vedení hlasů, která nacházíme v Dandrieu příkladech.

The image contains two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a guitar accompaniment (treble and bass clefs).
 - The first system's vocal line has '+' signs above the notes. The guitar accompaniment has 'a)' above the treble staff and fingering numbers 6, 5, 6, 6, 6, 6, 6 below the bass staff.
 - The second system's vocal line also has '+' signs. The guitar accompaniment has 'a)' and 'b) a)' above the treble staff and fingering numbers 6, 6, 6, 6/5, 6, 6, 6 below the bass staff.

a) *Petite sixte*

b) Přidání kvinty 5 nad citlivým tónem v basu vyplývá docela přirozeně, je připraveno předcházejícím akordem. Jde bez dalšího pobízení, že místo 5 můžete také hrát *sixte doublée* (zdvojená sexta) a to nahrazením tónu f tónem d⁷.

*) Jiná možnost vypracování v nejnižší možné poloze:

This system shows an alternative guitar accompaniment for the same vocal line. It is marked with '*')' and has fingering numbers 6, 6, 6, 6/5, 6, 6, 6 below the bass staff.

***) Zde pro tento případ není sextakord nad druhým stupněm brán jako *petite sixte*. Jinak by v tenoru mělo být c' s tím, že vycházející b' v sopráně by znělo škaredě a nepřipraveně.

Musical score for exercise 3. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes fingering numbers: #6, 5, 6, 5.

Musical score for exercise 4. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes fingering numbers: 6, #6, 6, 6, 6, 6, 4, 3.

- a) *Petite sixte*
- b) Vždy přidat sextu ke kvintě na VII. Stupni
- c) Zde také možno hrát *petite sixte*

Small musical notation showing a chord with a sharp sign, likely illustrating the 'petite sixte' concept.

d) Zde napsaný tříhlas je následek velmi vysokého basu.

3.

Jusqu'ici mes soins et ma peine Près de vous n'ont pas re-us-si.

a)

Mais si je perds le tems Cli-me-ne Ne le perdez vous pas aus-si.

b) b)

a) Petite sixte $\frac{9}{3}+$

b) Přidat 6 k 5 na citlivém tónu

4.

Belle et charmante brune Pour qui je meurs, Si je vous impor-tu-ne De mes langueurs, La

faute en est comune A tous les cœurs. La faute en est comune A tous les cœurs.

(Realizaci tohoto příkladu najdete na následující straně)

- a) Zde byste měli změnit polohu pro vyhnutí se paralelním oktávám mezi basem a sopránem (c#-d).
 b) Nahlédněte kapitolu 6 o $\frac{6}{4}$ akordu hraném před IV $\frac{6}{5}$.

a) No

c) Jiná možnost: (nahlédněte St. Lambert kapitola 5,4)

nebo s paralelními kvintami ve středních hlasech typickými pro Dandrieu.

Pokračujte hrou v této poloze.

7.

J'étois ai-mé d'u-ne jeune Ber-ge-re Mais à present mon a-mour lui déplait. Ah! qu'elle est

belle Cête in-fi - de - le Qu'elle me plait Toute in - gra - te qu'elle est.

8.

Dans nos bois Silvandre se - eric, Dans nos bois Il redit cent fois: Si c'est un mal dan-ge-reux que l'A-

mour He-las! he-las! j'en vais perdre la vi-e. Si c'est un mal d'ä-ge-reux que l'Amour Helas! he-las! j'en vais perdre le jeu.

- Prov
- a) je
- b) Pe
- c) Se
- d) Se
- e) Pe

5.

Dans le fond de ce bo-ca-ge, Tircis et Clo-ris un jour Se parloient de

a) b) a) b) a)

leur a-mour, O Dieux le ten-dre lan-ga-ge.

c) a)

a) Nezapomeňte přidat 6

b) *Petite sixte* $\frac{6}{4}$
 $\frac{4}{3}$

c) *Petite sixte* $\frac{6}{4}$ v mollovém postupu VI-V.

6.

On dit qu'Amour est si charmant N'aurai je jamais un amant? Tout en plait même le tourment, Ah! l'ama-

ble fo-li - e. N'aurai-je jamais un amant? Moi qui suis si jo-li - e.

9.

La Ber-ge-re qui m'engage, Est sen-si-ble à d'autres feux. Des Bergers de ce vi=

lage, Elle re-çoit par tout les vœux. Ah! si mon cœur n'étoit vo-la-ge, Il se-roit bien malheureux.

Porovnejte s cvičeními od Dandrieu:

- a) jednoduchý sextakord na III. stupni před $IV^{\flat}_{5/3}$ (kapitoly 2 a 6)
- b) *Petite sixte* $\frac{6}{4}$ na VI. stupni před $IV^{\flat}_{5/3}$ (kapitola 6)
- c) Sextakord se zdvojením na VI před $VII^{\flat}_{5/3}$ (kapitola 5)
- d) Sextakord se zdvojením na III. stupni před $II^{\flat}_{5/3}$ (kapitola 5)
- e) *Petite sixte* na II. stupni před I. stupněm (kapitola 3)

10.

*L'amour qui me presse Cause ma langueur, Je me plains sans cesse De vo-tre lan-
gueur Ma belle mai-tresse Rendez moi mon cœur.*

The score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a 2/4 time signature. The second and third staves are bass lines in bass clef, also in 2/4 time. The lyrics are written below the staves. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'ff'. There are also 'x' marks above some notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are two specific annotations: 'a)' above a measure in the second bass line and 'b)' below a measure in the third bass line.

a) Nahlédněte kapitolu č. 5 týkající se vedení hlasů.
Sarabande de Mr. Lully

b) Nahlédněte kapitolu č. 10 týkající se vedení hlasů. (koncové cvičení od St. Lamberta)

11.

*Dieux des Enfers Helas! voyez mes peines, Celle que je sers Languit dās vos chaines. Ah! forcez du trépas Les loix cru-
elles, Et ne separez pas Deux cœurs fi-delles. Ou rompez ses liens, Ou brisez les miens. miens. Ou rōpez ses liens, Ou brifez les miens.*

The score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a 3/4 time signature. The second and third staves are bass lines in bass clef, also in 3/4 time. The lyrics are written below the staves. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'ff'. There are also 'x' marks above some notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are two specific annotations: 'a)' above a measure in the second bass line and 'b)' below a measure in the third bass line.

12.



Pour un seul baiser, Peti-te Bergerè, Je prendrois le soin de garder vos moutons. tons. Vous pourriez aler sur la fou-



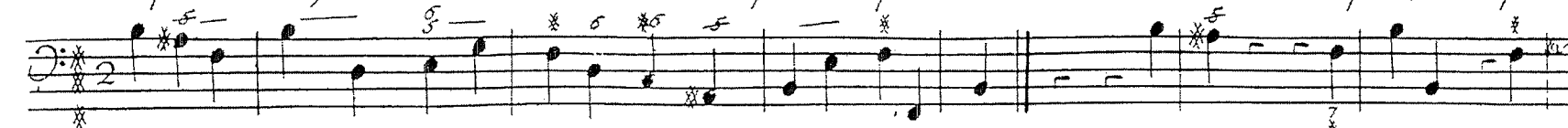
gerè, Chanter à loisir vos aimables chasons. Ah! si ce marché pouvoit vous plaire, Je prèdrois le soin de garder vos moutons.



13.



J'ai passé deux jours sans vous voir Plus cruels qu'on ne pen-se: Je serois mort de desespoir D'une plus



longue absen-ce. Helas! Bru-ne - te mes amours, Ne puis je vous voir tous les jours. jours.



17. Vybrané francouzské skladby jako praktické příklady pro realizaci generálbasu

Hotteterrova tabulka ornamentů (pro provádění ozdob v sólovém partu)

Coulement Accent Port de voix double

Figures des agréments

Démonstration

Demie Cadence Tour de gosier Double Cadence Double Cadence coupée

apuiée

Battement Tour de chant Port de voix

Na ně
instru
transp

Petit :

a) V ka
předchá
vždy vy

Na následujících stránkách najdete výběr ze skladeb Jacques-Martin Hotteterre "le Romain" z jeho díla *Premier livre de pièces pour la flute traversière et autres instruments avec la basse* (Paříž 1715). Zvláště velmi užitečné cvičení je možnost transponovat tato cvičení nahoru o malou tercii. Hotteterre doporučuje transponování zvláště pro společnou hru se sopránovou zobcovou flétnou.

Petit air tendre

The score for "Petit air tendre" consists of two systems of music. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system includes a repeat sign with first and second endings. Fingerings are indicated by numbers 6, 7, and 4, and accents by '+' and breath marks by 'V'. The second system continues the piece with similar notation and fingerings.

a) V kadencích je občas hraná pouze 3 z neakcentované IV^7 , intervaly 7 a 5 jsou ligaturované z předcházejícího akordu. Delair ukazuje, jak je to provedené. Všimněte si, že v jeho příkladu je vždy vynecháno basové očíslování 7.

Delair

The "Delair" example shows a cadence in the bass clef staff. It features a treble clef staff above with chords. The bass staff shows a sequence of notes with fingerings 4 and 3. The notation includes slurs and accents to illustrate the technique described in the text.

Ze suity č. 2: Gavotte en Rondeau "La Maillebois"

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with various ornaments, including a 'V' (trill) and a '+' (mordent). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a bass line with fingerings such as 2, 5, 6, 6, 5, 6, 2, and 5.

A partial view of musical notation on the right margin, showing a treble clef staff with a treble clef symbol and a bass clef staff with a bass clef symbol.

A partial view of musical notation on the right margin, showing a treble clef staff with a treble clef symbol and a bass clef staff with a bass clef symbol.

A partial view of musical notation on the right margin, showing a treble clef staff with a treble clef symbol and a bass clef staff with a bass clef symbol.

A partial view of musical notation on the right margin, showing a treble clef staff with a treble clef symbol and a bass clef staff with a bass clef symbol.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with ornaments and fingerings like 6, 6, 5, 4, 3, 5, 6, #, 6, #6, and 5. The lower staff continues the bass line with fingerings such as 6, 6, 5, 4, 3, 5, 6, #, 6, #6, and 5.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff begins with a measure number '12' and continues the melodic line with ornaments and fingerings like #, 4, 2, 5, 6, #4, 6, #6, 6, 4, #, and 2, 5. The lower staff continues the bass line with fingerings such as #, 4, 2, 5, 6, #4, 6, #6, 6, 4, #, and 2, 5.

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff begins with a measure number '18' and continues the melodic line with ornaments and fingerings like 6, 6, 5, 6, 2, 5, 6, 6, 5, 4, 3. The lower staff continues the bass line with fingerings such as 6, 6, 5, 6, 2, 5, 6, 6, 5, 4, 3.

Ze Suity č. 3: Allemande "La Cascade de St. Cloud"

Pique.

1 2 3 4

5

1. 2.

5 6 7 8

8

Reprise.

9 10 11 12

13

13 14 15 16

18

7 7 6 5 6 7 6 5 7 7 5 4 # 6

1. 2.

Leger

From Suite No. 3: Sarabande "La Guimon"

4 2 # 6 5 6 4 2 # #6 4 #

9

5 6 # 6 # 6 #6 #

15

17

6 6 6# 6 # 5 6 6 7 4 #

1. 3. 2.

[petite reprise]

[petite reprise]

23

Ze Suity č. 3: Courante "L'indiferente"

Legèrement.

Musical notation for measures 1-6. The piece is in 3/4 time and D major. The treble clef part features a melody with various ornaments (marked with '+') and a fermata over the final note of measure 6. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with figured bass notation: 8, 6, 6, 6, 6, 6. The tempo marking 'Legèrement.' is written below the first staff.

Musical notation for measures 7-14. The treble clef part continues the melodic line with ornaments and a repeat sign at measure 11. The bass clef part includes figured bass notation: 8, 6, #, 6, 6, 6, 4, #, 6, 5. A double bar line with repeat dots appears at the end of measure 14.

Musical notation for measures 15-22. The treble clef part features a melodic line with ornaments and a fermata over the final note of measure 22. The bass clef part includes figured bass notation: 8, #, 6, #6, 8, 6, 6, 5, 4, #, 8. A double bar line with repeat dots appears at the end of measure 22.

Musical notation for measures 23-30. The treble clef part continues the melodic line with ornaments and a fermata over the final note of measure 30. The bass clef part includes figured bass notation: 6, 8, 6, 8, 6, 4, #. A double bar line with repeat dots appears at the end of measure 30.

Ze Suity č. 3: Gigue "L'Italienne"

Measures 1-4 of the Gigue "L'Italienne". The piece is in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand features a continuous eighth-note pattern with slurs and accents. The left hand provides a rhythmic accompaniment with slurs and accents. Fingering numbers 6, 7, and 5 are indicated in the bass line.

Measures 5-8 of the Gigue "L'Italienne". The right hand continues with slurs and accents. The left hand includes a repeat sign between measures 6 and 7. Fingering numbers 5, #, 5, #, 6, 5, #, 5, #6, 5, 7, 5 are indicated.

Measures 9-12 of the Gigue "L'Italienne". The right hand continues with slurs and accents. The left hand features a sequence of repeated notes. Fingering numbers #, 5, 6, #6, 4, #, 6, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 6, 7 are indicated.

Measures 13-16 of the Gigue "L'Italienne". The right hand continues with slurs and accents, ending with a fermata. The left hand continues with slurs and accents. Fingering numbers 6, 5, 6, 5, 6, 6, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 7 are indicated.

Od Jc
Rec.

6

11

14

65
125
75
61
55
45

Od Joseph Bodin de Boismortier's *Cantate a Voix Seule L'Été* ["Summer"] (1724); nahlédněte také poznámky ohledně recitativů na straně 139:

Recitatif:

L'ar-den - te Ca-ni-cule a ta-ri nos fon-tai-nes, Des-ech é nos bois et nos champs. Les doux Ze-phirs, ref - fu-sent leurs ha-

lei - nes; Tout lan - - guit, tout lan - - guit, tout pe-rit dans ces cli-mats bru-lans. Une e-pais - se va-peur qui por-te le ton-

ner - re, S'a - xa - le du Sein de la ter - re, Pour al - lu-mer mil-le feux dans les airs; Et l'on di-roit qu'un-nou-veau te-me-

rai - re, Va con-dui-sant le char du Dieu qui nous é-clai - re, u - ne Se-con-de fois em-bra-zer l'u - ni - vers.

II

Německý generálbas v období od roku 1710 do roku 1735

Výtahy z traktátů Johanna Davida Heinichena: *Der General-Bass in der Composition* (Dresden, 1728)
A Georga Philippa Telemanna: *Singe-, Spiel- und General-Bass-Übungen* (Hamburg, 1733-4)

(Pro snadnější orientaci, jsem přijal Telemannovo originální číslování v jeho příkladech a písních. Pokud není uvedeno jinak, jsou všechny příklady a citace v uvozovkách převzaty od Heinichena)

1. Základní akord

Všeobecně vzato, základní kvintakord nemá očíslování. Pokud se očíslování vyskytuje, může nabývat následujících forem:

$\frac{5}{3}$, $\frac{6}{5}$, 8, 5, 3, 3#, 3b, 3h, #, b, h

Tři samostatné znaky pro předznamenání na konci souvisejí samozřejmě s tercií.

Tedy, očíslování je u základního akordu vypsané, pokud tento akord rozvádí disonanci, pokud nastává zdvojení hlasů s ohledem na harmonizaci basu, a nebo, pokud je basová linka očíslována kompletně. Velmi často jsou nicméně očíslování basu velmi vzácná a od interpretů se očekává samostatné určení a odvození harmonického postupu. V tomto kontextu doporučuji velmi pozorně nastudovat Heinichenovy a Telemannovy detailní vysvětlení a popisy v následujících kapitolách. Jejich poznámky také prokazují, že skladby se sporadicky očíslovaným basem nebyly nutně zamýšlené v kontextu použít nejjednodušší variantu harmonizace a tedy představují pro interpreta velkou výzvu.

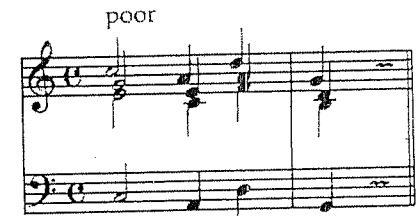
Především by začínající interpret měl vzít za svou základní zásadu, kterou Heinichen sděluje jen tak mimochodem: při procvičování následujících příkladů je bezpodmínečně nutné transponovat je do všech 12 ti tónin! Jak Johann Matthenson vysvětluje ve své *Grosse General-Bass-Schule*, ačkoliv se tyto tóniny objevují ve velmi malém počtu skladeb, tyto tóniny se vždy objeví v modulacích, neřku-li v recitativech, které se vymykají všem pravidlům.

První příklad zahrnuje bas, který má být celý harmonizovaný základními kvintakordy:



Je třeba zapamatovat dvě pravidla:

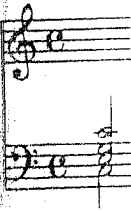
„První je, že dva hlasy nesmí nikdy postupovat v oktávách nebo kvintách každý s každým. Takovým paralelním oktávám nebo kvintám je nutné se vyhnout, zvláště, pokud se vyskytnou v krajních hlasech.“ (Nahlédněte St. Lambert, část I, kapitola I).



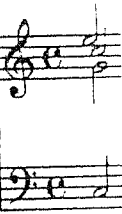
„Pro vyhnutí se těmto nemotorným a nepřipustným postupům, věnujte pozornost druhému pravidlu: ruce by nikdy neměly dělat zbytečné skoky, ale mají vždy najít nejbližší akord, použitím malých přesunů tak často, jak je jen možné.“



Pravá ruka 1



Jak můžete
výš nebo o
Příležitostn
sledovat, ja
transponov.
držet realiz
Jak
dvěma Hei



Procvičujte
na této strán



Pravá ruka může být také „hraná o oktávu níž“:

A musical score in treble clef with a 2/4 time signature. The right hand plays a sequence of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. The left hand plays a simple bass line: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

Jak můžete vidět na horním příkladu, „basové noty mohou být zahrané o oktávu výš nebo o oktávu níž, než jsou napsané, zvláště pokud ruce postupují spolu. Příležitostně mohou hrát unisono se spodním hlasem v akordu.“ Je zajímavé sledovat, jak Heinrichen střídá svoji realizaci v tom samém bodě, kdy je bas transponován o oktávu níž. Pravděpodobně se snaží stupňovat protipohyb a držet realizaci ne příliš nízko.

Jako v mnoha následujících cvičeních je stejná basová linie představena dvěma Heinrichenovými realizacemi, buďto s tercií nebo kvintou v sopránu:

A musical score in treble clef with a 2/4 time signature. The right hand plays a sequence of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. The left hand plays a simple bass line: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

Procvičujte toto cvičení také o oktávu níže, střídajíc bas jako v prvním příkladu na této stránce.

A musical score in treble clef with a 2/4 time signature. The right hand plays a sequence of chords: C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3. The left hand plays a simple bass line: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

Předcházející příklady ukazují, že ruce se mohou pohybovat paralelně tak dlouho, dokud nedojde ke tvorbě paralelních kvint nebo oktáv:

A musical score in treble clef with a 2/4 time signature. The right hand plays a sequence of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. The left hand plays a simple bass line: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

Nicméně, pokud je hrán stupňovitý bas, tak základní kvintakordy v paralelním postupu skutečně tvoří paralelní kvinty a oktávy. V takových případech by se tedy vždy měly hrát protipohybem:

špatně

A musical score in treble clef with a 2/4 time signature. The right hand plays a sequence of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. The left hand plays a simple bass line: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

dobře

A musical score in treble clef with a 2/4 time signature. The right hand plays a sequence of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. The left hand plays a simple bass line: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

„Celkově vzato, je protipohyb mimořádně výhodný pro hraní generálbasu, protože se automaticky vyhýbá všem špatným postupům. Protože tento princip má základní důležitost... následující příklad studujte velmi pozorně.“

A musical score in treble clef with a 2/4 time signature. The right hand plays a sequence of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. The left hand plays a simple bass line: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

Opakujte cvičení pro základní akord. Procvičujte akordy stejně důkladně i v ostatních dvou polohách, začínajíc oběma následujícími způsoby:



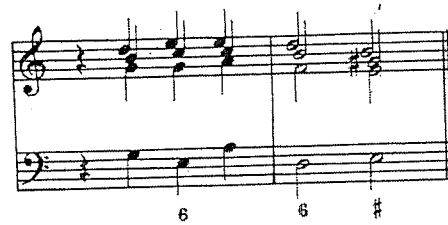
Rozhodn
zdvojná
Heiniche
a kvintán

2. sextakord a $\frac{6}{4}$ akord

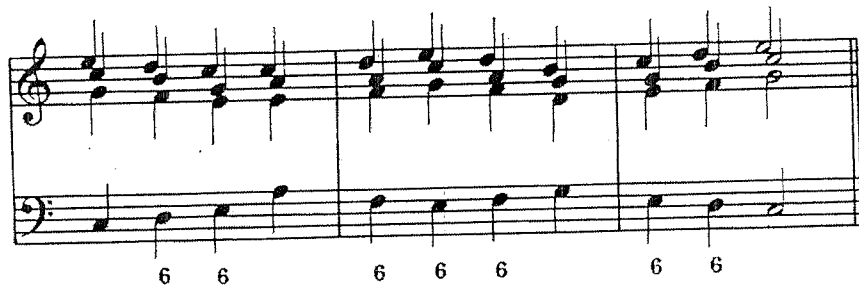
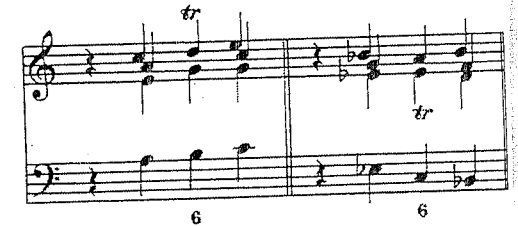
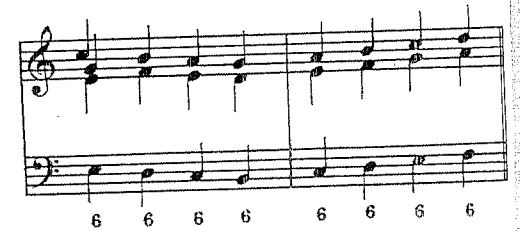
Sextakord:

„Když je basová nota očíslovaná číslem 6, výsledná harmonie obvykle skládá tercii (3) a oktávu (8) a přidá je k sextě. Oktávu je možné považovat za jakýsi druh paralelního nebo protipohybu prováděného, aby nevzniknul nesprávný postup.“

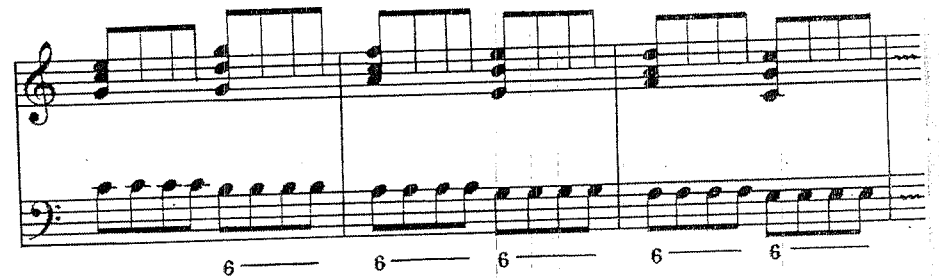
„Nicméně použijte protipohyb, pokud sextakordy stoupají nebo klesají stupňovitě“:



(Všimněte si podobných paralelních sextakordů v Telemannovi, No. 6, stránky 115-16. Ornamenty jsou probírány ve III. části učebnice.) Pro hru podobných postupů ve čtyřhlasé sazbě můžete zdvojit buď sextu nebo oktávu, jak můžete vidět v následujícím cvičení od J.S. Bacha. V podstatě se dá toto pravidlo použít na všechny postupy stoupající a klesající jako:



„Vynechejte oktávu v sextakordu kdykoliv působí špatné a neobratné postupy, například ve stoupajících a klesajících sextakordech, nebo kde není nutná z důvodu snadného vedení hlasů, pohybu rukou nebo přidané ozdoby, nebo jiné příčiny.“



Pravá ruka může být také „hraná o oktávu níž“:

Jak můžete vidět na horním příkladu, „basové noty mohou být zahrané o oktávu výš nebo o oktávu níž, než jsou napsané, zvlášť pokud ruce postupují spolu. Příležitostně mohou hrát unisono se spodním hlasem v akordu.“ Je zajímavé sledovat, jak Heinichen střídá svoji realizaci v tom samém bodě, kdy je bas transponován o oktávu níž. Pravděpodobně se snaží stupňovat protipohyb a držet realizaci ne příliš nízko.

Jako v mnoha následujících cvičeních je stejná basová linie představena dvěma Heinichenovými realizacemi, buďto s tercií nebo kvintou v sopránu:

Procvičujte toto cvičení také o oktávu níže, střídajíc bas jako v prvním příkladu na této stránce.

Předcházející příklady ukazují, že ruce se mohou pohybovat paralelně tak dlouho, dokud nedojde ke tvorbě paralelních kvint nebo oktáv:

Nicméně, pokud je hrán stupňovitý bas, tak základní kvintakordy v paralelním postupu skutečně tvoří paralelní kvinty a oktávy. V takových případech by se tedy vždy měly hrát protipohybem:

„Celkově vzato, je protipohyb mimořádně výhodný pro hraní generálbasu, protože se automaticky vyhýbá všem špatným postupům. Protože tento princip má základní důležitost... následující příklad studujte velmi pozorně:“

Opakujte cvičení pro základní akord. Procvičujte akordy stejně důkladně i v ostatních dvou polohách, začínajíc oběma následujícími způsoby:

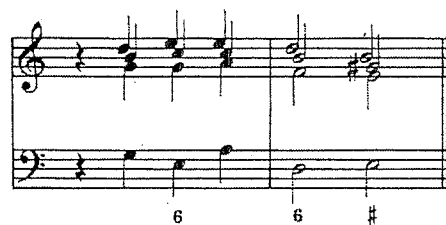


2. sextakord a $\frac{6}{4}$ akord

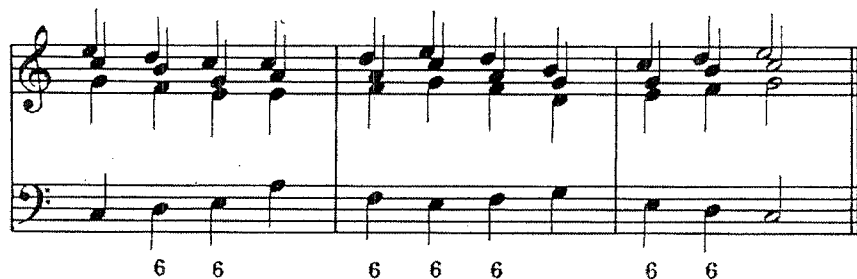
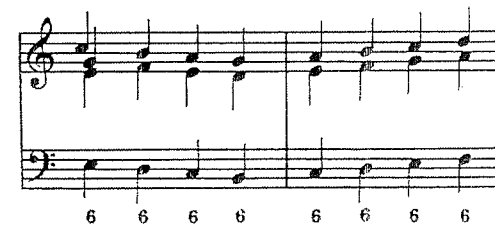
Sextakord:

„Když je basová nota očíslovaná číslem 6, výsledná harmonie obvykle skládá tercii (3) a oktávu (8) a přidá je k sextě. Oktávu je možné považovat za jakýsi druh paralelního nebo protipohybu prováděného, aby nevzniknul nesprávný postup:“

„Nicméně použijte protipohyb, pokud sextakordy stoupají nebo klesají stupňovitě“:



(Všimněte si podobných paralelních sextakordů v Telemannovi, No. 6, stránky 115-16. Ornamenty jsou probírány ve III. části učebnice.) Pro hru podobných postupů ve čtyřhlasé sazbě můžete zdvojit buď sextu nebo oktávu, jak můžete vidět v následujícím cvičení od J.S. Bacha. V podstatě se dá toto pravidlo použít na všechny postupy stoupající a klesající jako:



„Vynechejte oktávu v sextakordu kdykoliv působí špatné a neobratné postupy, například ve stoupajících a klesajících sextakordech, nebo kde není nutná z důvodu snadného vedení hlasů, pohybu rukou nebo přidané ozdoby, nebo jiné příčiny:“



Rozhodně je nejlepší a nejpřirozenější postup pro hraní sextakordů zdvojením sexty a tercie, jak je ilustrováno na následujících příkladech od Heinrichena. Tyto příklady zároveň ukazují, jak se vyhnout paralelním oktávám a kvintám a špatnému vedení hlasů:

správně nebo

správně nebo

špatně dobře

špatně dobře

Konečně, nikdy nezdvoujte chromaticky alterovaný tón, který má funkci citlivého tónu. Toto pravidlo je velmi důležité:

špatně dobře špatně dobře

Následující vypracování je správně, basová nota není citlivým tónem (pozorujte Heinrichenovo elegantní vedení hlasů)

dobře

Hodně pravidel probraných k tomuto bodu naleznete v následujícím výtahu z Telemannovy realizace (No. 37):

...nicht ver - rin - gern, die man für haus und kin - der führt.

Nyní transponujte všechny předcházející příklady sextakordu. Ujistěte se že hrajete správné varianty než jednu špatnou!

6
4
3
akord:

„Mělo by být také poznamenáno v kontextu s akordem sestávajícím z malé tercie a velké sexty, že kvarta může být hraná namísto oktávy, s tím, že se tato nota (ta nynější kvarta) nacházela v předchozím akordu.“ Toto je Dandrieu a St. Lambertova *petite sixte*, nebo moderními teoretiky nazývaný druhý obrat dominantního septakordu (nahlédněte Část I, kapitolu 3):

Všimněte si, že Heinichen přidává pátý hlas k 6 akordu. Ačkoliv se rozšíření ze čtyřhlasu do pětihlasu vyskytují v Heinichenových realizacích docela často, nikdy se k tomu autor nevyjadřuje. Podobná rozšíření je dobré pokládat za kdykoliv použitelnou možnost ve čtyřhlasé sazbě, podobně jako občasná vynechání hlasu pro správné vedení hlasu probíraná nahoře.

„Podobně může být v některých případech hraná také velká tercie se zvětšenou kvartou. Tato zvětšená kvarta je rovněž převzatá z předcházejícího akordu.“ Zde se Heinichen zmiňuje o VI-V postupech v mollovém režimu:

„Tato nepravidelná 4 nebo 4+ v sextakordech není nad basovým tónem vždy s jistotou určena. Musí být rozpoznána a správně použita samotným interpretem.“ Tento problém je zevrubně předveden v následujících třech výtazích

z Telemannových realizací, kde žádná z figur (napsaných Telemannem) neobsahuje 4:

Vskutku vzhledem k Heinichenovým a Telemannovým jednoznačným vysvětlením opomenutí aplikace 6 akordu v podobných situacích musí být považováno za chybu.

Následující
nezi dvěma
středních, a
změny polo.
Poz
akonec sar

Následující dvě realizace, obě od Heinichena, shrnují všechny předcházející pravidla ovládající sextakord. Také uvádějí přechodné tóny pro vyplnění intervalu tercie mezi dvěma akordy. V obou příkladech jsou tyto přechodné noty umístěny v nejvyšším hlasu. Nicméně, jak uvidíme později, mohou být také hrány ve hlasech středních, a to z toho důvodu, aby nedocházelo ke vzniku paralelních oktáv a kvint, či jiným chybám ve vedení hlasů. Velmi pozorně sledujte Heinichenovy „zbytečné“ změny poloh, zvláště v taktech 2-3, 5, 7, a 9 druhého příkladu. Dává to hornímu hlasu mnohem melodičtější charakter.

Pozorně zkoumejte, zda-li jste dobře porozuměli všem povoleným možnostem vedení hlasů, zdvojení, a příležitostným přidáváním nebo odebráním hlasů a nakonec samotnému $\frac{6}{3}$ akordu, ať číslovanému nebo neočíslovanému. A nezapomeňte ty příklady transponovat !

6 6 4/3 6 6/4/3 # 6 # 6 6 6 6

6 6/4/3 6 6 b 6 6 6b 6 # 6 6 6 6

6 6 6 6/4/3 # 6 # 6 6 6 6

6 6/4/3 6 6 b 6 6 6b 6 # 6 6 6 6

Opakujte příklady pro sextakordy a akordy $\frac{6}{4}$. Stejně jako tehdy je akord $\frac{6}{3}$ občas očíslován jen $\frac{4}{3}$ nebo jednoduše 6:
 Až budete hrát cvičení z následujících basových partů, snažte se co nejpřesněji dodržet Heinichenovy způsoby realizace. Je nesmírně důležité dobře porozumět vzájemným souvislostem ve vedení jednotlivých hlasů a udělat rutinu z dobrého výběru poloh akordů. Procvičte dobře třetí polohu začínajíc s kvintou v horním hlase v úvodním akordu. Dále přidejte kvartu nad b označeném *, pouze v mollovém postupu VI-V. A nezapomeňte cvičení transponovat!

Příležitostn

(Akord $\frac{6}{3}$ je

„Akord $\frac{6}{3}$ mů

3. Sekundakord s očíslováním 2

„Sekunda je použita jedním z těchto dvou způsobů:

1. Jako průtah nebo synkopování, s basem ligaturovaným z předchozího akordu a rozvedeným dolů o půl nebo celý tón.“ Jsou tři varianty harmonizování protažené sekundy:

- a) $\frac{6}{4}$ b) $\frac{5}{4}$ c) $\frac{5}{2}$

„Každý z těchto třech akordů je zpravidla rozveden do sextakordu.“
 „Očíslování je často zkratkovité, akordy jsou pouze indikovány $\frac{4}{2}$ nebo 2.
 Občas je možné vybrat mezi $\frac{6}{4}$ a $\frac{5}{4}$. Očíslování $\frac{4}{4}$ nebo $\#4$ vždy odkazují na $\frac{6}{4}$ a dokonce očíslování $\frac{6}{4}$ může znamenat $\frac{6}{2}$.

b)

„Sekunda liatonicky kl očíslování

a)

c)

některých p ahrázováno i hoto období

ěkdy je vhod ý tón. Ačkol přál zahrnou cmně omezí

Príležitostne jsou $\frac{6}{2}$ nebo $\frac{5}{2}$ akordy rozvedeny do $\frac{6}{5}$ akordu:

(Akord $\frac{6}{5}$ je probíráán v kapitole 5.)

„Akord $\frac{6}{4}$ může být také rozveden do $\frac{5}{4}$ akordu:“

2. „Sekunda je také používána jako přechodný tón (*transitus*) když bas diatonicky klesá po třech tónech. V tomto kontextu, základní kvintakord s očíslováním $\frac{5}{5}$ je opakován nad druhou notou v basu:“

V některých případech je očíslování nad druhým basovým tónem často nahrazováno pomlčkou. Tato pomlčka je velmi častá ve francouzské hudbě tohoto období. Také Telemann ji sem tam používá:

Někdy je vhodnější než rozvádět jeden stupeň dolů po $\frac{4}{2}$, nechat skočit bas na jiný tón. Ačkoliv Heinichen výslovně nepřehlíží takové postupy, dodává že „si je přál zahrnout do učiva, aby začínající interpret s nimi byl obeznámen, nicméně omezí jejich výskyt na minimum.“ Ostrožno!

$\frac{b4}{2}$ $\frac{6}{b5}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{6}{5}$

$\frac{6}{4}$ $\frac{5}{\sharp}$

\sharp $\frac{\sharp4}{2}$ 6 $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$

\sharp

$\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$

Heinichenův příklad ukazuje všechny varianty sekundakordu. Dejte dobrý pozor na dvě standardní sekvence v taktech 2-3 a 8-9:

Figured bass notation for the first system (measures 1-6):

6 4/2 6 6 4+/2 6 4b 6 6 4/3 b6 6 b 4b # 3 5 4/2 6 5 4+ 6

Figured bass notation for the second system (measures 7-12):

5 2 6 6 4 2 6 8 6 6 8 6 4+ 2 4 3 # #

Hrejte toto vypracování ještě jednou o oktávu níže, s příležitostným transponováním basu o oktávu dolů jak bylo probráno v kapitole 1. Další ostatní dvě polohy, s napsaným začátkem od Heinichena jsou na obrázku vpravo.

Figured bass notation for the transposed exercise:

6 4/2 6 6 4 2 6

Opakujte příklad na procvičení sekundakordu:

Figured bass notation for the exercise:

6 4/2 6 6 4+/2 6 4b 6 6 4/3 b6 6 b 4b # 3 5 4/2 6 5 4+ 6

Figured bass notation for the second system (measures 7-12):

5 2 6 6 4 2 6 8 6 6 8 6 4+ 2 4 3 # #

He jak
Ako
„De
neb
roz
vyn
okta
„Sp

Všim jako s

4. Zadržená kvarta: $\frac{5}{4}$ nebo $\frac{6}{4}$

Heinichen probírá 5-4 a 6-4 akordy ve stejném kontextu. Oba akordy chápe jako možnosti pro zpracování kvarty (4).

Akord 5-4:

„Dejte dobrý pozor na dodržení pravidla že když se kvarta vyskytne ve vrchním nebo středním hlasu předcházejícího akordu, je vždy zadržena stejným hlasem a rozvedena dolů k sousední tercii (4-3). **Dle tohoto kontextu je jakákoliv výměna hlasů zakázaná.** Kvarta je obvyčejně kombinovaná s kvintou a oktávou.“

„Správná řešení“

"Špatné rozvedení"

"Výměna hlasů"

"Špatné"

Všimněte si, že Dandrieu by pravděpodobně akceptoval „špatné rozvedení“ jako správný příklad výměny hlasů (nahlédněte Část I, kapitolu 11, stránka 31).

„Pokud je kvarta pouze zapsaná nad tónem (např. pokud bas pokračuje bez čekání na rozvedení) je tato 4 rozvedena na následujícím basovém tónu v souladu s pravidlem a bez výměny hlasů – to je jeden stupeň dolů:“

kvartsextakord 6-4:

„kvarta může být také zkombinovaná se sextou namísto kvinty. V tomto kontextu není nutné kvartu ligaturovat z předchozího akordu, ale je rozvedena dolů, jako obvykle:“

„Navíc se může také vyskytovat jako stoupající průběžná nota, kterou samozřejmě není třeba rozvést (dolů):“

Oba kvart-sextakord a kvart-kvintakord se často vyskytují v kadencích. Jak Telemann vysvětluje, mají být pravidelně hrané v kadencích, pokud není výslovně basovým očíslováním určeno jinak: „Na pozici (r) v obrázku je kvart-sextakord hraný jako ozdoba (zadrženi) protože potom zpěvák snadněji a silněji zdůrazní g' (kvartu) před začátkem trylku.

No. 5

gu - tes an mir findt.

(r)

Telemann pravděpodobně předpokládal, že melodická kadence má znít jako následující:

No. 19

oft am ru - der zieht

Finální kadence v Telemannově Arii č. 19 ukazuje, že kvart-kvintakord může být také hran namísto kvart-sextakordu:

Všimněte si, že telemannovo očíslování v prvním příkladu nahoře je pouze # ačkoliv jasně očekává kvart-sextakord!

V následujícím příkladu od Heinrichena si povšimněte zvláště vybraného vedení hlasů, a to v taktích 5-8:

4 3 6 6 6/4 3 6/4 3 6/4 4+ 6 5/4 # 6 6 5 6 4+ 6 4 6

7

6 6/4 2 6 6 6/4 6 6 6/4 3 6 3 4 5 3

Opakujte
Zde jsou

8

A teď mů

Kvinta v k
pokládána
rozvedena
zmenšeno

Akord se z
„Ostatní h
Připraveno

Heinichen
namísto se

Opakujte příklady na kvart-kvint a kvart-sextakord.

Zde jsou začátky Heinichenových realizací v ostatních dvou polohách:



A teď můžete studovat Telemannovu Aria No. 35

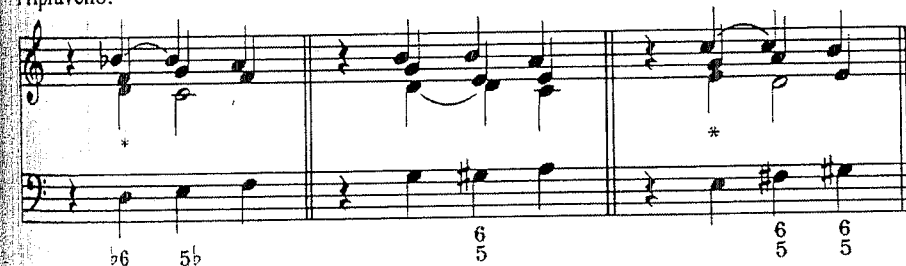
5. Kvint-Sextakord ($\overset{6}{\underset{b}{5}}$ a $\overset{6}{\underset{5}{}}$)

Kvinta v kvintsextakordu může být čistá nebo zmenšená. V obou případech je pokládána za disonanci a podle toho se s ní zachází, tj. musí být připravena a rozvedena. Namísto její přípravy předcházejícím akordem, můžete uvést zmenšenou kvintu stupňovitým postupem, buďto vzestupně a nebo sestupně.

Akord se zmenšenou kvintou: $\overset{6}{\underset{5}{}}$

„Ostatní hlasy přidané ke zmenšené kvintě jsou sexta a tercie:“

Připraveno:



Heinichen ukazuje, jak se vyhnout paralelním kvintám zdvojením basu na * namísto sexty (nahlédněte St. Lambert Část I, kapitola 5).

Nepřipraveno (uvedeno stupňovitým postupem):

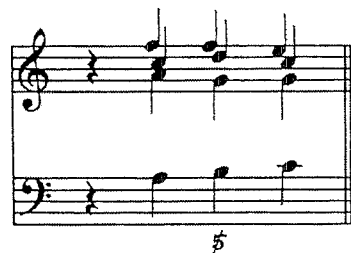


Všimněte si, že Heinichen, stejně jako Dandrieu (Část I, kapitola 4 pokládají přidání sexty za povinné dokonce když se očíslování čte pouze $\overset{6}{\underset{b}{5}}$.

Je nesmírně důležité si pamatovat, že očíslování pro zmenšenou kvintu je vždy nekompletní.

Zmenšená kvinta vyžadující chromatickou alteraci bude, samozřejmě indikována jako taková figurami: $\overset{6}{\underset{b}{5}}$, $\overset{b}{5}$, $\overset{6}{\underset{5}{}}$. Jak jsme viděli v předešlých příkladech, nicméně, zmenšené kvinty převzaté z diatonické stupnice jsou velmi často notovány jen jako 5.

Přece jen diatonické zmenšené kvinty mohou být také zapsané b5 nebo \flat i když je přidáno znaménko nadbytečné:



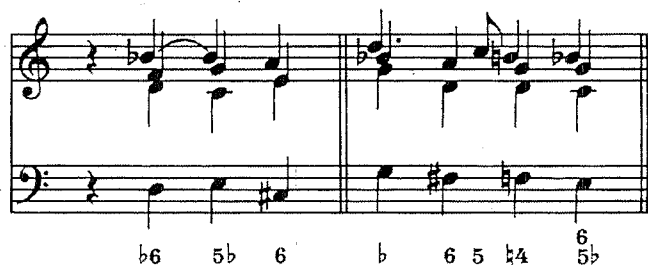
Například:

Právě jako 6-3 akord může být hraný s kvartou (4), tak i zmenšená kvinta (b5) může být přidána k sextakordu. Telemann vysvětluje: „Zmenšená kvinta může být používána v široké paletě způsobů, protože je mnoho příležitostí, kde může být přidána.“



„Na pozici (a) v obrázku není v očíslování zmenš. kvinta zaznamenána, ačkoliv dobře zapadá do akordu se sextou. Bez kvinty je možno hrát ve tříhlasu; jinak ale i nejobratnější vedení hlasů nezabrání vždy tvorbě paralelních kvint a oktáv.“

Občas basová linie při rozvedení kvint-sextakordu nepostupuje stupňovitě. Mimo to, jak uvedení tak rozvedení b5 mohou být chromatická.



Kvintsextakord ($\frac{6}{5}$) s normální kvintou:

„Čistá kvinta je často použita jako disonance, pokud je hraná se sextou. Jinak se používá stejným způsobem jako zmenšená kvinta, odděleně od skutečnosti, že je obvykle ligaturovaná z předcházejícího akordu.“

Následující dva postupy jsou velmi časté:

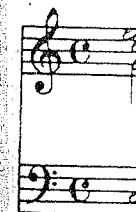


Pokud je přidána sexta k předcházejícímu 5-3 akordu (základní kvintakord), je tercie ponechána beze změny:



Kvint-sex realizací odpovídaj

Cvičení od



nak se
i, že

Kvint-sextakord se často vyskytuje jako zdržení na subdominantě (IV) v kadenci. Tento bod je demonstrován v následujících dvou výtazích z Telemannových realizací. Všimněte si že Telemann poznamenává v souvislosti s ukázkou č. 16 (f): „V koncových kadencích může být kvintsextakord hrán společně s absencí odpovídajícího očíslování“:

No. 7

No. 16

die nicht er-trun-ken sind Al-les sich ver-wun- - - dert.

6 5 6 5 6 6 #

), je

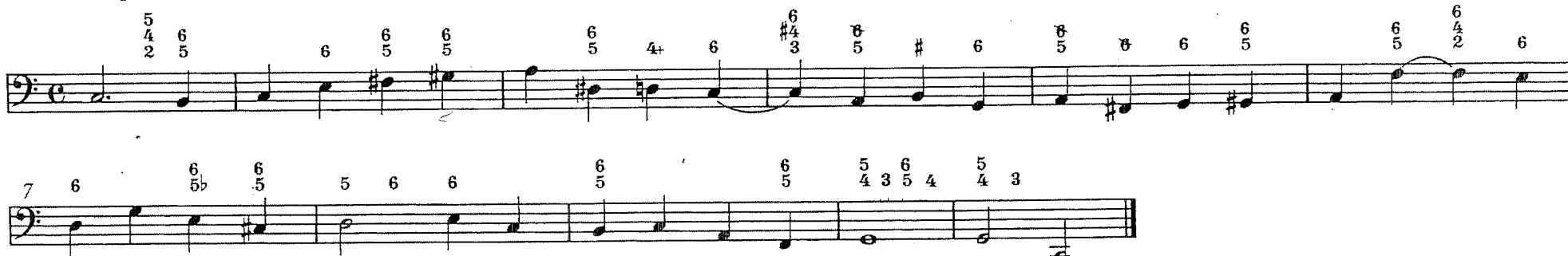
Cvičení od Heinichena:

5 4 2 6 5 6 6 5 6 5 6 5 4+ 6 6 4+ 3 6 5 # 6 6 5 6 6 5 6 5 4 2 6

7

6 6 5b 6 5 5 6 6 6 5 6 5 5 4 3 6 5 4 5 4 3

Opakujte příklad na kvintsextakord, začínajíc buď s oktávou nebo s kvintou v horním hlasu. V obou případech se Heinichen vyhýbá paralelním kvintám v sekundakordu v taktu 2 (mezi 6 a $\frac{6}{5}$ a to zdvojením oktávy v sextakordu. Toto pravidlo je velmi důležité pro vedení hlasů. Nezapomeňte cvičení transponovat!



Po uvedení probírá čistotu k modula

Nyní můžete studovat Telemannovy Arie č. 9 a 26 a *Recitativ a Arioso* z jeho Sonata E-moll pro violu da gamba (str.121). Před zahájením prací si přečtete „Základní poznámky ke hře německého generálbasu“ v kapitole 13 (str.100).

6. Septakord

„Septima je občas ligaturovaná z předcházejícího akordu a občas ne.“

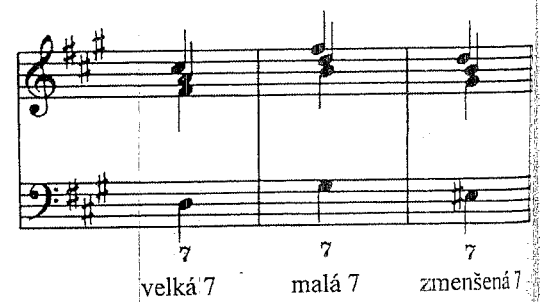
Ligaturovaná (připravená) septima: „Po této septimě velmi často následuje její rozvedení (7-6). Hlasy jsou kombinovány normálně s tercií a oktávou. Namísto hry oktávy je možné zdvojení tercie, ledaže by byla součástí nějakého tříhlasého akordu.“



Tyto tři příklady ilustrují tři druhy septim, které se mohou vyskytnout v septakordu: velká septima, malá septima a zmenšená septima.

Žádný z těchto akordů nemá speciální očíslování a interpreti je musí identifikovat sami z harmonického kontextu. Například diatonická septima je vždy vztažena k danému předznamenání skladby, pokud není výslovně změněna očíslováním v basu:

Diatonické septimy:



„Protože se začáte a neměl vrátíme c rozveden V někter

Harmonizované septimy:

velká 7 malá 7 zmenšená 7

Pro uvedení septakordů s oktávou nebo zdvojenou tercií, Heinichen pokračuje probíráním poněkud složitějším nakládáním s kvintou: „Je možné také hrát čistou kvintou až k rozvedení do sexty, za předpokladu, že je to dovoleno modulací harmonie a polohou akordu na odpovídajícím stupni ve stupnici.“

7 6 #

„Protože je docela obtížné posoudit tyto podmínky nebo okolnosti, doporučuje se začátečníkům vyhnout se použití kvinty v 7-6 postupech.“

Mělo být být zdůrazněno, že Heinichenův komentář je jen zjednodušení a neměl by být považován za základní pravidlo. K tomuto problému se ještě vrátíme dále s jeho příklady septakordů.

„Pokud se 7 objeví samostatně nad basovou notou, totiž bez 6, není rozvedena k následující basové notě která klesá o půlstupeň nebo celý stupeň. V některých případech je septima kombinovaná s tercií a kvintou.“

7 7 5+ 7 #

„V některých případech nemůže být kvinta zahrána bez tvorby špatných postupů a nepřijatelných výměn hlasů. Pro tyto situace je hraná oktáva namísto kvinty.“

ne dobře dobře ne dobře dobře

7 7 6 7 7 6 7 7

Tento příklad jasně ukazuje, že Heinichen na rozdíl od Dandrieu a s jistou námitkou, i St. Lambert (Část 1, kapitola 10) nepřehlíží volné výměny hlasů ve středních hlasech.

Všimněte si, nicméně, že Heinichen nepovažuje toto vedení hlasů za vyloženě špatné, ale pouze jen „ne dobré“, čímž nepřímo souhlasí, že na tento problém může být nahlíženo i z jiného pohledu. Bez dalších řečí vyplývá, že heinichenovo pravidlo se dá použít pouze na čtyřhlasé realizace.

Jeden důležitý příklad septakordů bez kvinty je standardní postup septakordů nad basovou linkou, která postupuje dolů v kvintovém kruhu. Následující generálbasové pravidlo a cvičení elegantně demonstruje tento princip: „Hrajte první septakord s kvintou nebo oktávou. Následně, pokud první akord obsahuje kvintu, hraj druhý s oktávou a obráceně.“

(Tento postup je velmi důležitý a měl by být pozorně studován a transponován. Začněte nejlépe s oktávou v horním hlase.)

J. S. Bach:

nebo:

Telemann jasně ukazuje stejný princip. Také vysvětluje jakým způsobem střídat kvintu v sekvenci septakordů: „Pro hru skupiny po sobě jdoucích septakordů ve čtyřhlasu, je možné střídavě hrát kvintu v jednom akordu a vynechat ji v následujícím:“

„Pokud hrajete v pěti hlasech, je v některých případech dovoleno hrát kompletní akord:“

(Zbytek Telemannových důležitých poznámek k tomuto příkladu najdete v kapitole 11)

Nepřipravená septima:

Namísto ligaturování z předchozího akordu, může být septima uvedena stupňovitě ze shora nebo zespoda, a příležitostně dokonce malým skokem. V jakémkoliv případě se vždy rozvede jeden stupeň dolů:

(Všimněte si tříhlasého akordu ve třetím příkladu, kde čtvrtý hlas byl vynechán pro vyhnutí se paralelním kvintám.)

Septima může být také považována za průchodný tón:

Příležitostně,
V takovém pi
s kvintou a s

Následující
zdvojená ter
akordem ani

Příležitostně, i když zřídka, ukazuje č. 7 zadržení v basu spíše než septakord. V takovém případě je septima kombinována s kvartou a sekundou $\left(\frac{4}{2}\right)$ nebo s kvintou a sekundou $\left(\frac{5}{2}\right)$.

6 $\frac{7}{4}$ 6 $\frac{7}{4+}$ 5⁺ $\frac{7}{5}$ 6

Přesto však se velká septima vyskytuje mnohem častěji nad přeznivající basovou notou nebo pedálovým bodem. Septima je potom kombinována s $\frac{4}{2}$ nebo $\frac{5}{2}$ bez ohledu na to, zda-li je očíslován tímto způsobem nebo ne. Tato speciální verze $\frac{7}{4}$ akordu předpokládá funkci dominanty mezi dvěma základními tónickými kvintakordy. Basový tón zůstává stejný.

5 $\frac{7}{4}$ 5 $\frac{7}{5}$ 5 $\frac{7}{6}$ 5 $\frac{7}{4}$ 6 $\frac{7}{4}$

Následující příklad na septakordy od Heinrichena zahrnuje množství podob pozoruhodného vedení hlasů: Osminotový akord v taktu 4 je, aby se změnila poloha; zdvojená tercie v koncovém akordu toho stejného taktu (klamná kadence; více informací na příští stránce); septima v taktu 5, která není připravena předcházejícím akordem ani není uvedena stupňovitým postupem; a nakonec protipohyb v taktech 4-5 a 6-7.

5 6 7 6 7 6 7 $\frac{7}{4}$ $\frac{7}{3}$ 4 2 7 $\frac{7}{5}$ $\frac{7}{\#}$ $\frac{7}{\#}$ 6 4 $\frac{7}{6}$ 5 $\frac{7}{\#}$ 6 7 7 6 4 2

7 3 $\frac{7}{5}$ 6 7 6 \flat 6 $\frac{7}{4}$ $\frac{7}{3}$ 6 5 4 5 4 3 6 4 $\frac{7}{4}$ 5 6 5 3 5 6 5 7 5 4 2

Než budeme opakovat příklad na septakordy jako vždy, pojďme analyzovat několik důležitých detailů:

Ostatní dvě realizace Heinichenova cvičení se dějí ve stínu nejistoty, že je přidána kvinta k septakordu kdykoli je možné.

Jedinou výjimkou je první septakord, kde basová nota na sedmém stupni ve stupnici (VII) slouží jako část klesající basové linky více než citlivý tón vedoucí k tónice (VII-I). Zde hraná kvinta (zmenšená samozřejmě) chce dát akordu úlohu dominanty, úlohu, která nemůže být splněna, protože bas nespĺňuje nutné podmínky. Již dříve zmíněná klamná kadence na konci taktu 4 představuje základní problém s vedením hlasů. Tento problém se v realizaci nestává až tak jasný, protože vedení hlasů automaticky vytvoří tříhlasý akord.

V odlišné realizaci stejného taktu, Heinichen postupuje jak ukázáno:

Toto udělá špatný postup v altovém hlasu (c#-bb), kterému se dá normálně vyhnout zdvojením tercie:

(J.B.C.):

Evidentně tento postup, pokud je vztažen ke střednímu hlasu, není vždy pokládán za chybu. Zde je podobný příklad od Telemanna:

No. 27

Tato kontrapunktická libovůle je obvykle používána v akordických polohách, které umísťují výše zmiňovanou „chybu“ uprostřed akordu. Pokud je tercie v horním hlasu dominantního septakordu, opravné zdvojení následuje automaticky:

(J.B.C.):

Opakujte cvičení na septakord (pokračujte do ostatních dvou poloh, jak je ukázáno nahoře):

Nyní studujte Telemannovy Arie Nos. 8 a 10 stejně důkladně jako Kirchhoffovo *Allegro* in A moll (str. 125) které zřetelně shrnují všechny akordy, již probrané k tomuto bodu a různé způsoby přidávání not, které nejsou specifikovány očíslováním ($\frac{0}{4}$, $\frac{0}{5}$).

„Nóna (9) (8). Pokud dolů k př

„Nóna je v jak můžete

7. Zadržená nóna

Nóna (9) je připravena v předcházejícím akordu a rozvedena k příští oktávě. Pokud je 8 v očíslování vynechána, potom je nóna rozvedena stupňovitě od příští basové notě. Ostatní noty v akordu jsou obvykle tercie a kvinta:

„Malá nóna je často kombinována s velkou tercií a kvintou, nebo malou tercií a sextou.“

6 9 8 b 9 6 5+ #9

b b9 # 8 b b9 6

Nóna je všeobecně hraná společně s kvartou, septimou nebo oběma. Každá z těchto doplňujících disonancí je ovládána v souladu s obvyklými pravidly vedení hlasů, jak můžete vidět na následujících příkladech.“ Porovnání následujících realizací, obou od Heinrichena, je obzvláště užitečné:

9 8 7 5 6 9 # 6 9 7 8 6 5 9 4 8 7 6 6 3 4+ 2 6

7 6 6 5 9 5 8 6b 4+ 2 6 7 6 7 6 7 4 8 3 9 7 4 8 6 3 7 # 4 6 4 5 4 #

9 8 7 6 5 9 9 6 9 7 8 6 5 9 8 3 7 8 6 3 8 4+ 2 6

7 8 6 5 9 8 4+ 6 7 6 7 6 7 4 3 9 7 4 6 3 7 8 6 4 5 4

Tento příklad dal Heinichenovi příležitost vysvětlit nejdůležitější způsoby změny poloh akordů v pravé ruce:
 „Protože některé po sobě jdoucí disonance jsou rozvedeny dolů, stává se docela často, že registr nebo poloha pravé ruky se dostane příliš nízko, kde již není místo pro rozvedení (dalších disonancí) a nezávislý pohyb levé ruky. Pro návrat do vyšší polohy potřebuje interpret pouze aplikovat jedno z těchto dvou pravidel:

1) Přerušit akord na dlouhé basové notě a znovu jej zahrát ve vyšší poloze použijíc obrat vhodný akordu:

2) Jako příležitostnou možnost lze rozvést disonanci do plnohlasého akordu, s umístěním nejvyššího hlasu do vyšší polohy a vynecháním nejnižšího hlasu na příští basové notě:“

Dandrieu perfektně ukazuje tuto techniku : Část I, kapitola 11.

6 5 9 5 8 6 8 4+ 2 6

9 8 7 8 6 4

Opakujte př
 Opakujte F
 zmíněných z

Akordy a očí;
 sólový part ří
 plně schopen
 použít citové

Akord se zvět
 „Tento akord
 mohou být ko
 vyskytují v př
 harmonie, kte

Opakujte příklad na zadržené nónu:

Opakujte Heinrichovu realizaci, a to hraním pouze z basového partu zde uvedeného dole. Potom vypracujte vlastní vypracování, s občasným použitím obou výše zmíněných způsobů změny polohy akordů:

A teď nastudujte Telemannovy Arie Nos. 6 a 46.

8. Neobvyklé disonance se zvětšenými intervaly

Akordy a očíslování v následujících dvou příkladech dosahují úrovně nejvyšší obtížnosti. Očíslování s touto složitostí, nemluvě o neočíslovaných basech ve kterých si sólový part říká o podobné harmonizace, se čas od času vyskytují v pracích Telemanna, J.S. Bacha, Heinrichena, a samozřejmě i ostatních skladatelů. Interpret musí být plně schopen zvládat tato obtížnosti společně s množstvím povolených zdvojení, přidaných not a dalších. Jinak může snadno opomenout okamžik, kdy chtěl autor použít citové vlastnosti harmonie k dosažení požadovaného účinku.

Akord se zvětšenou sextou:

Tento akord zahrnuje (zdvojenou) tercii jako přídavek k sextě. Sexta a tercie mohou být kombinovány buď s kvintou nebo kvartou, ale pouze pokud se vyskytují v předcházejícím akordu a mohou být beze změny začleněny do harmonie, která sleduje sextakord:

Heinichenovo cvičení také ilustruje použití velké sexty v kombinaci se zmenšenou kvintou a malou sextu v kombinaci s velkou tercií.

7 6 # 7 9 8 6 5 # 4 3 # 4 #

Zvětšená kvinta:

„Je všeobecně používána ve dvojm způsobu:

- 1) se zadržením v basu. Zde zvětšená kvinta je kombinována buď se samostatnou sekundou nebo, raději, se sekundou a septimou, posledně zmíněný předvídá sextakord jak následuje:

6 5⁺ 2 6 7 5⁺ 2

- 2) v případech kde byla připravena v předcházejícím akordu a rozvedena nahoru k sextě. V tomto kontextu, je zvětšená kvinta obvykle kombinována s tercií a oktávou. Nicméně, je často spojena s kvartou, septimou a nónou, celý předcházející akord je ligaturován do příštího:
- 3)

6 5⁺ 6 # 7 6 6 9 7 8 5⁺ 3 6

Opakujte příklad pro akord se zvětšenou sextou:

5 3 #7 6 4 5 6 5 # 5⁺ 6 7 2⁺ 6 4⁺

7 5⁺ 6 b5 6 9 8 6 5 4 5⁺ 6 2 8

7 7 7 7 6 9 7 8 6 5 6 #7 8 5⁺ 3 6

4⁺ 6 # 6 4 #7 6 5 7 6 5 4 #

Opakujte příklad pro akord se zvětšenou kvintou:

Heinich
s obraty

Následu
basso co
basu. I p
schopno:
Již je
nebo nór
očíslován
harmonic
Násled
pravděpc
kvinty, k

Handwritten musical notation for a piece by Heinrich. It consists of three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves have a bass clef. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with fingerings indicated by numbers 1-5 and symbols like 4+, 5+, 6, 7, 8, 9. There are also some unusual symbols like #3 and #4.

Printed musical notation for a piece by Heinrich. It consists of three staves. The first staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves have a bass clef. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with fingerings indicated by numbers 1-5 and symbols like 4+, 5+, 6, 7, 8, 9. There are also some unusual symbols like #3 and #4.

Heinrichen zdůrazňuje, že je nezbytně nutné cvičit, cvičit (a samozřejmě transponovat) ostatní dvě polohy úvodního akordu v postupu, pro dobré seznámení se s obraty této neobvyklé harmonie, protože je často obtížné okamžitě najít správný obrat.

Následující příklad převzatý z Telemannovy Sonáty D moll pro flétnu a basso continuo, ukazuje problémy spojené se „standardním“ očíslováním basu. I přes zdánlivě jednoznačné očíslování je mnoho ponecháno schopností interpreta.

Již jsme viděli, že zvětšená kvinta je často kombinována se septimou nebo nónou, nebo s oběma. Obráceně to znamená, že dílko s nekompletním očíslováním, kde se vyskytuje 7 nebo 9, může znamenat – v závislosti na harmonickém kontextu- také zvětšenou kvintu.

Následující krátký výťah z části *Grave* z Telemannovy sonáty si velmi pravděpodobně říká o +5 v kombinaci se 7 v taktu 2, tím více jako zvětšené kvinty, které jsou v předcházejícím akordu a v solo partu:

Prizpůsobil jsem polohy akordů v taktích 3 a 4 Heinrichenovy realizace předchozího příkladu, protože se domnívám, že dokonale odpovídají k těmto taktům z Telemannova *Grave*.

Printed musical notation for a piece by Telemann, showing a short excerpt from the "Grave" section. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. The tempo marking "Grave" is written above the treble staff. The key signature is one flat (Bb). The notation includes various notes, rests, and accidentals, with fingerings indicated by numbers 1-5 and symbols like 4+, 5+, 6, 7, 8, 9.

(Generálbas hraný v pěti a vícehlasu je probíraný v části III.)

Další významy pro 7 nebo 9 (přechodné tóny)

„7 (septima) nebo, mnohem vzácněji, 9 (nóna) napsaná v basu nemusí vždy znamenat opravdové zadržení, které je třeba rozvést. Občas indikuje basový tón jako přechodné. V některých příkladech (zvláště pokud jsou noty dlouhého trvání) je obvykle septima/nóna kombinována s tercií:“

poznámka: Zvláště si všimněte, že procházející nota označená číslem 7 nesmí být nikdy hraná s 5, poprvé – protože může způsobit problémy ve vedení hlasů (paralelní kvinty) a podruhé proto, že může být zkombinována se septimou a tercií pro vytvoření akordu podle vlastního práva.

Všimněte si také, že kvarta je velmi často hraná se septimou a tercií namísto kvinty. Jak můžete vidět z posledních dvou příkladů nahoře, je kvarta poslední zbývající nota z předcházejícího akordu.

Telemann ukazuje stejný princip v No. 31:

Zde můžete snadno rozpoznat, že basová nota označená 7 je vskutku pouze přechodný tón, který zanechává harmonii nezměněnou a ještě zintenzivňuje úroveň disonance.

Je docela jednoduché rozpoznat části, ke kterým lze přiřadit toto pravidlo, zejména, u 7 umístěné mezi základním kvintakordem a jeho prvním obratem (nebo naopak). To je případ ve všech příkladech nahoře a vysvětluje, proč výsledný basový postup vždy navrhuje použití 7, dokonce když je bas očíslován nesouvisle. Další informace o tomto problému můžete najít v příští kapitole.

Pozorně studujte odlišné septimy ve dvou „Ariích“ v E moll a B dur z Telemannovy *Kleine Cammer-Music* (str. 122-123)

Probl
sestav
ze mn
rozhoc
nesná
contint
Dů
z délky
postupe
čísel. Je
abychon
porozum
Před
akordu b
naznačen
rytmu, a j
charakter
akordů bě
porozumě
Tyto ú
neakcentov
„Jsou d
přechodný
Transitus re
s akordem z
následuje, tv

10. Neakcentované a akcentované průchodné tóny

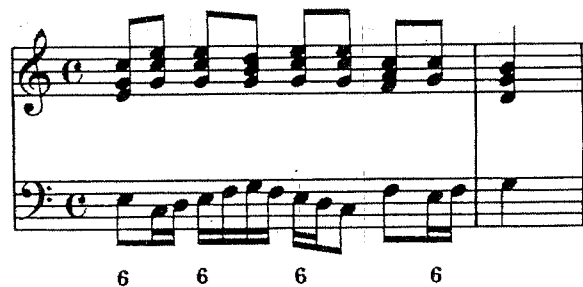
Problém diskutovaný v předchozí kapitole je zvláště důležitý, pokud bas sestává z notových délek, které jsou kratší než jedna doba. Skutečně, jedna ze mnoha obtížných úloh kladených před generálbasového interpreta je rozhodování, kdy a jak hrát v případě, že se vyskytnou podobné basy. Tyto nesnáze se častěji objevují v německém (a italském) continuu, francouzské continuo je v tomto ohledu mnohem jednodušší.

Důležitost, kterou Heinrich přikládá této problematice je patrná z délky kapitoly, ve které vysvětluje složitost vztahů mezi basovým postupem, metrem, tempem, nástrojem (cembalo nebo varhany) a realizací čísel. Jeho vysvětlení a ukázkové příklady jsou tedy delší a početnější než abychom je tady mohli všechny adekvátně shrnout. Nicméně je třeba dobře porozumět a osvojit si nejdůležitější aspekty probírané dále.

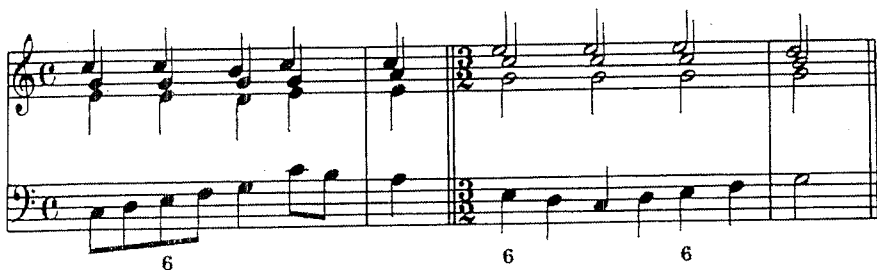
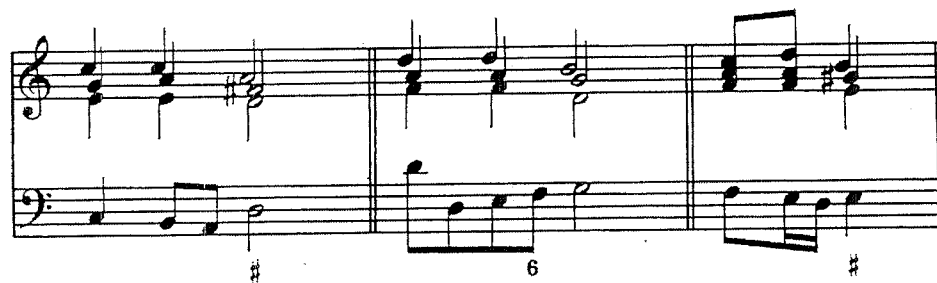
Především musí být zdůrazněno, že je zásadní rozdíl mezi hraním akordu během basového postupu nebo mezi harmonickými změnami naznačenými sólovým partem, a opakováním akordu z důvodů zvучnosti, rytmu, a jiných faktorů. To druhé má mnohem více do činění s tempem, charakterem, výrazem („afektem“) a interpretovou volbou nástroje. Hra akordů během basových postupů je naproti tomu založena na znalosti a porozumění harmonických souvislostí.

Tyto úvahy nás přímo vedou k problému akcentovaných a neakcentovaných průchodných tónů:

„Jsou dva druhy průchodných tónů: *transitus regularis* (neakcentovaný průchodný tón) a *transitus irregularis* (akcentovaný průchodný tón). *Transitus regularis* je, když akcentovaný tón v basu tvoří konsonanci s akordem zahráným nad ním, zatímco neakcentovaný basový tón který následuje, tvoří disonanci (průchodný tón):“



„Naproti tomu *Transitus irregularis*, je když akcentovaná basová nota je disonantní, to je, že nepatří k akordu hraném nad ní, zatímco neakcentovaná basová nota, která následuje je konsonantní a tedy podporuje aktuální harmonii:“



pouze
živňuje

oře a
once

Delší části s akcentovanými průchozími notami se mohou samozřejmě také vyskytnout:

Stále, „*Transitus irregularis*“ je často hrán i v delších částech procházejících not, třeba jako tady. V tomto kontextu je akord číslovaný nad poslední neakcentovanou notou v basu již hrán na předchozí akcentované notě: „ (platí pro obrázek dole, nikoliv vlevo)

6

„Tento *transitus* je snadno rozpoznatelný, kdykoliv je poslední neakcentovaná nota očíslovaná, nebo následovaná skokem, nebo oboje současně.

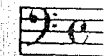
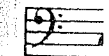
Jsou tři důležitá zdůvodnění pro Heinichenovo konečné pravidlo:

- 1) V souladu s barokní teorií, nemůže basová linie pokračovat skokem po neakcentované disonanci. To může být případ všech předchozích příkladů, pokud se mění harmonie.
- 2) Pokud je pohyb ve velmi pomalém tempu, akordy nejsou obvykle hrané ve velmi krátkých notových délkách. (Jedinou výjimku z tohoto pravidla tvoří delší úseky s tečkovanými notami)
- 3) Pokud akord patřící k finální krátké notě je zahrán na notě předchozí, získá basová nota přízvučný charakter nenapsané appoggiatury – tedy zvláště významného hudebního efektu, který by byl jinak ztracený.

Pokud vezmeme na vědomí předchozí body, je snadnější pobrat významy figury na koncové krátké notě.

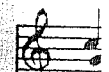
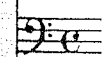
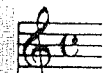
Příležitostně, a zvláště v hudbě J.S. Bacha je *transitus irregularis* značen „mnohem zřetelněji.“ To si žádá o mnohem kompletněji vypsané očíslování: „Někteří skladatelé mají snahu dohromady vypisovat rozvedené disonance, a samozřejmě i *transitus irregularis*, jiným způsobem, jmenovitě na koncové akcentované procházející notě, občas s očíslováním a občas bez očíslování pro ostatní hlasy v akordu. „ Pro dokreslení této praxe, Heinichen ukazuje oba typy očíslování v jednom:

Opakov



Po ukor
(str. 12)

V závis
s neako
realizac
rozdíl n
(cembal
procház
doprov



4

Opakování charakteristických příkladů pro *transitus irregularis*:

Po ukončení této kapitoly můžete začít studovat Telemannovu Aria No.16, Kirchhoffovo *Largo* (str. 124) a *Vivace* z Bachovy Houslové sonáty v G dur, BWV 1021 (str. 128).

11. Kdy mohou být akordy opakovány?

V závislosti na tempu a použitém klávesovém nástroji, může být s neakcentovanými procházejícími notami zacházeno různými způsoby: „Při realizaci rychlých běhů v basu, musí být zdůrazněno, že je v zásadě veliký rozdíl mezi hrou na varhanách a hrou na strunovém klávesovém nástroji (cembalo). V prvním případě může pravá ruka držet akord, dokud nejsou procházející noty v basu dohrané. Tedy, následující příklad může být dobrý doprovod na varhanách“:

V předposledním taktu se varhaník může dokonce zdržet od opakujícího C dur akordu na době 2 a 4.

„Na cembale, bohužel, bude tato realizace znít příliš prázdně, zvláště v pomalém tempu. To je důvod, proč se obvykle zdvojuje harmonie kdekoliv je možné na trsacích klávesových nástrojích, to znamená, že předcházející akord je opakován na procházející notě.“

Bezsporu bude zdvojená realizace tohoto typu znít mnohem zručněji a harmonie v pravé ruce dává příležitost ke hraní tercií paralelně se stupňovitým postupem osminových not v basu, zatímco ostatní noty se drží v předcházejícím akordu. V tomto způsobu dostanou občas neakcentované basové noty septakord jako *transitus* a jindy sextakord nebo základní akord $\left(\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix}\right)$:“

Všimněte si, že se Heinechen nesnaží tvořit paralelní tercie za každou cenu. Viditelně dává přednost opakování akordu po celou dobu kdykoliv bas pokračuje v klesající tendenci po těžké době (např. doby 1 a 3), čímž vzniká 4-2 akord namísto paralelních tercií. (podívejte se na takty 1,2, 6,7, a 8).

Všimněte si dále použití septimy jako *transitus* na pozici (*). Tuto látku jsme již probírali v kapitole 9 a to jako speciální variantu septakordu. Zde Heinichen volně používá septakord, ačkoliv jej v basu nikdy nečíslyje. Toto dokazuje, že se hráči při hře nemusí omezovat na realizaci jen vypsanych figur, ale, že mají jít dál. To ale předpokládá důkladnou znalost všech druhů harmonických postupů pro dobrý výběr harmonií na neočíslovaných basech. Telemann též potvrzuje opakování akordů jako obvyklou praxi na cembale:

Nr. 10

Telemann: „Tento takt pokládá otázku, zdali je možné hrát stejný počet akordů v pravé ruce, kolik je tónů v basu“ (obrázek dolů)

Odpověď: „V hlasité hudbě ano (s více nástroji nebo silnějších sólových částech) ale rozhodně ne v jemné hudbě a už vůbec ne ve varhanách, kde by měl interpret vázat noty držením kláves v pravé ruce.“

Varhany

Telemann u Heinichen zdůvodně mnohem tedy vytvářá akordů. F notách v

Kirchoff Heinichen pomalý zvláště z

me
chen
, že
nají

Telemannovo doporučení ohledně opakování akordů v hlasité hudbě nenajdeme u Heinichena, který se řídí pouze podle tempa. Je to pravděpodobně zdůvodněno faktem, že osminové noty v jeho příkladu ve 12/8 metru jsou mnohem rychlejší než stejné v Heinichenově Largettu v běžném tempu – a tedy vytvoří na cembale více zvuku.

Telemannovy realizace zahrnují množství příkladů na opakování akordů. Fakticky navádí interpreta k opakování akordů. Zvláště na stejných notách v basu, jako v No. 9:

mein lie - ber mann, ver - sof - fen! er - sof - fen mei-net

sie; sonst irrt das ar-me kind:

Kirchoffovo *Andante* (str. 127) nám dává výbornou příležitost ke studiu Heinichenova pravidla pro hraní osminonotových basů v mírných nebo pomalých tempech. Měli byste také procvičit přidávání průtahů nebo zdržení, zvláště zdržených nón.

V podstatě se volba odvíjí od tempa skladby: Čím je tempo pomalejší, tím nutnější je opakování akordů. Velmi hrubé nebo nepřesné je další pravidlo: v „hlasité hudbě“ např. orchestr, nebo větší komorní obsazení je opakování akordů nutné jen v rychlých tempech. Ale je nesmírně důležité přesně vědět, jaký byl standard a výjimky v barokní době. V dnešní době se interpretace generálbasu na cembale zdá být mnohem podobnější tomu, jak němečtí a italští hudebníci raného 18. století hráli na varhany!

V tomto bodě tedy přirozeně vyvstává otázka, zda někdy mohou být vůbec akordy vynechány. Je pravda, že prameny se o vynechávání akordů zmiňují zřídka. Nicméně, následující dva Telemannovy příklady nabízejí dva zajímavé poznatky:

1. Ihr leu-te, die ihr auf den rei - sen

„Vynecháním akordů v bodu a může interpret mnohem více zdůraznit metrum a dává zpěvákovi možnost zřetelněji slyšet. V některých případech, zvláště tam, kde se delší dobu nemění harmonie, je lepší pro interpreta dávat pozor, než odskakovat pryč, dokonce i když jsou procházející noty očíslované:“

V následujícím příkladě, je nota F v basu ponechána bez realizace. Její očíslování by nicméně podle pravidel mělo být : $\frac{6}{5}$
 Telemann No. 14

„Pravá ruka přestane hrát v bodě i, kde zpěvák zpívá docela nízko, tak aby byl lépe slyšet.“

Všimněte si, že vynechání akordu neohrozí soudržnost harmonie. Nicméně, je mnohem důležité rozebrat Telemannovo řešení problému jak nepřehlušit sólistu, nikoliv skokem o polohu níž nebo tříhlasem, **namísto toho Telemann vynechá celý akord bez přerušení toku harmonie a vedení hlasů.**

Obrácený postup byl patrně mnohem rozšířenější: tedy hraní celého akordu v pravé ruce a současné vynechání basu v ruce levé. Tato praxe je popisovaná nejen u Telemanna, ale také u Heinichena, Matthesona, a v několika dalších Italských pramenech.

Telemann, No. 45:

Telemann,
 No. 47:

Pokud se vyskytnou očíslované pomlky jako v No. 47 (každá v kontextu rozvedení průtahu nebo zadržení), je vysoká pravděpodobnost chybné interpretace. Nicméně jak Telemann vysvětluje pro No. 47, „části označené písmeny (d) a (e) ukazují, že akordy mohou být hrané nad pomlkami. Pokud jsou pomlky neočíslované, mělo by se postupovat s rozvahou. Občas je akord nad pomlkou odvozen od jedné z předcházejících not (nahlédni d), ale častěji patří k harmonizaci následující noty (nahlédni e)... Ve zkratce, je nejlepší pravidlo pro všechny neočíslované basy: Vždy dobře poslouvej co hraješ! V následujícím příkladu musí být opakován akord na pozici (n) „aby to neznělo tak prázdne“ Všimněte si, že bas na následující době je ponechán bez realizace, tím vytváří velmi důvtipný rytmický efekt (pokud by byl realizován, mohl by to být *transitus irregularis*.)

Telemann, No. 5:



tu
 ačene
 ii. Pokud
 akord
 častěji
 epší
 aješ!“
 to
 án bez
 lizován,
 e

V normá cvičení ohledně toho, co se může nebo nemůže hrát v pomlkách
 v Telemannových „Ariích“ Nos. 21 a 28.
 Pomě studujte Telemannova doporučení, která jsou zapsaná v poznámkách
 k těmto příkladům. Zvlášt důležité je pravidlo ukázané v No. 28: akordy hrané
 v pomlkách stanovují způsob harmonizace melodie, i když není basová linka.
 Až studujte *Largo* z Bachovy houslové sonáty G dur BWV 1021 na straně

12. Vzorový příklad od Heinichena

Je ten příklad vydá za tisíc slov! Následující extrémně složitý příklad od
 Heinichena shrnuje všechny kapitoly, které jsme dosud probírali a přivádí nás
 k nejvyšší úrovni obtížnosti v basových postupech a harmonii. Kromě toho,
 Heinichenova realizace elegantně ilustruje nejdůležitější principy řídicí
 spojení mezi notovými hodnotami a melodickými postupy v basu, dále počet
 množství úhozů akordů, a potřeby harmonizace basových not.
 Ale neklamte sami sebe! Před studiem Heinichenova řešení byste měli
 zkusit zahrát vlastní realizaci basové linky, a zkusit si různé alternativy. Teprve
 potom opatrně porovnejte Heinichenovu realizaci s vlastní. Tímto postupem
 můžete získat cenné zkušenosti. Je třeba zdůraznit, že Heinichenovo řešení je
 jen jedno z mnoha možných způsobů realizace basu. Heinichen sám dává
 v dispozici několik jiných možných řešení, když ve dřívějších příkladech začíná
 v ostatních dvou polohách prvního akordu. Několikrát také transponuje bas, což
 je za následek změnu podmínek pro polohy akordů vzhledem k vysokému
 nebo nízkému basu. Procvičte sami tato transponování s použitím
 vypracovaného basového partu.

Heinichenova realizace je mnohem více než jen „teoretický“ pokus o převedení
 čísel do akordů. Jeho vlastní pojednání nezanechává pochybnost, že nahlíží na
 tento příklad jako na vzor pro hru z čísel. Naneštěstí nemáme jeho žádnou
 realizaci se sólovým partem.
 V následující realizaci chybí ozdoby v jakékoliv podobě. Ozdoby
 budou probírány později (výtahy z Heinichenových zdobených realizací jsou
 v Části III), proto neměňte realizaci podstatným způsobem.

Johann David Heinichen: vzorový příklad

The main musical score consists of six staves of bass clef notation. Each staff contains a sequence of notes with various fingerings indicated by numbers 1-5 and symbols like #, b, and 4+. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, and 24 marked at the beginning of their respective staves. The tempo marking 'Moderato' appears above the sixth staff. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests.

A vertical strip of musical notation on the right margin shows measures 27, 30, 33, 37, 40, 44, 48, and 52. Each measure is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is similar to the main score, showing notes and fingerings.

27 6 5 4 # # 6 7 6 9 8 5 4 6 5 # 7 6 6 6

30 6 6 6 4+ 6 9 7 6 # 6 3 2 6 4 2 6 5 6 4 # 9 8 6 5

33 9 # 6 7 6 5 4+ 7 4 6 5 6 5 4 # 5 4 3 6 5 6 # 6 6

37 Adagio 6 9 6 7 6 # 4+ 6 4+ 5 # 9 6 5 b7 4 3 Allegro 6 6 7

40 6 5 6 6 6 # 6 5 4 #

44 6 6 6 6 6 6 6 6 6 8

48 # 6 6 6 9 8 6 7 9 8 6 5 # b7

52 6 9 8 4 3 6 6 6 7 7 6 6 4 3 3 2 3 4 5 6 5 5 6 6 5 4 2

Zde je Heinichenovo vlastní vypracování předchozího příkladu. Slouží jako užitečné připomenutí prakticky všech harmonických problémů a aspektů hry generálbasu, které jsme dosud probírali. Výtahy z jeho plno-hlasých vypracování stejného dílka najdete na stránkách 135-137.

4 3 6 6 5 7 6 # 6 5 9 8 6 6 7 # 9 6 4 6 5

5 9 8 6 5 4+ 2 6 9 6 4 6 6 6 6 # 5 7 6 7 # 4 3 #3 2+ #3 6 5 6 7 4+ 2 5

9 5 6: 5: 6 4 6 6 5 9 8 5 4 6 5 #3 6 6 4 7 #3 6 6 4 7 6 6 5: 6 6 4 7 2+ #

13 7 7 5 6 4 # 5 9 8 6 6 6 4+ 3 6 7 # 6 4 6 6 7 2+ 3 # 6 4 2

17

21

24

27

17

6 5 6 # 6 9 7 6 # 4+ 6 4 # 7 8 7 4+ 2+ # 6 # 8 6 6 5

21 Moderato

6 6 7 7 6

24

6 7 7 6 6 4+ 3 6 8 7 6 7 8 6 # 7 9 8 6 6 6 4+ 6 6 5+ 6 3 6 2+ 4 5

27

6 5 4 # 6 7 6 4 # 3 4 # 7 6 5 9 8 6 5 4 6 6 5 # 7 6 6 6

30

6 6 6 4+ 6 6 4 4 6 5 4 6 4 6 3 2 6 2 6 3 3 # 9 8 6

33

9 # 6 7 5 4+ 8 2 7 4 2 6 5 8 6 5 6 4 # 5+ 4 3 6 6 5 6 6 # 6 6

37 *Adagio* *Allegro*

4 6 9 6 7 6+ 4+ 6 4+ 6 5+ 9 6 5 b7 4 3 6 6 7

40

6 5 6 6 6 6 # 6 5 4 #

44

48

52

44

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

48

6 6 6 9 8 6 5 7 9 8 6 5 7

Adagio

52

6 9 8 4 3 6 6 7 7 6 6 4 4 3 7 7 4 4 5 6 5 5 6 6 7 7 4 4 3 5 6 6 7 5 4 4 2

13. Několik základních poznámek ke hře německého generálbasu

1. Rozsah hry akordů pravé ruky.

Jednou z charakteristik hry německého generálbasu je, že akordy jsou docela často hrány překvapivě vysoko.

Telemann umístil horní limit k f⁴. V tomto je zajedno se St. Lambertem. Nicméně, protože jeho akordy se znova a znova pohybují okolo tohoto limitu a někdy jej dokonce i překračují, znějí jeho realizace mnohem výše než francouzské příklady. To často vede k větší mezeře mezi levou a pravou rukou. Nejnižší hlas, který Telemann při hře používá, je normální g² (pro horní hlas v akordu). Velmi vzácně najdeme také f³.

Heinichenovy příklady jdou docela pravidelně pod f³ limit. Nicméně, nacházíme dokonce ještě vyšší limit a odpovídající velké rozpětí mezi rukama také u Bachových realizací generálbasu. Jeden příklad nacházíme v úvodu závěrečného kusu Sonáty H moll pro příčnou flétnu a obligátní cembalo (BWV 1030).

Johann Sebastian Bach:

Allegro

Musical score for Allegro, BWV 1030, measures 84-86. The score is in G major and 12/8 time. It features a treble clef with a melodic line and a grand staff with a bass clef for the figured bass. Measure 84 starts with a repeat sign. The bass line consists of a steady eighth-note pattern.

Musical score for Allegro, BWV 1030, measures 86-88. The score continues from measure 84. The treble clef part shows a melodic line with some grace notes. The grand staff continues with the bass line and figured bass.

Ve druhé části této sonáty, jde Bach dokonce až k h³, to už je docela výjimečné rozpětí.

Largo e dolce

Musical score for Largo e dolce, BWV 1030, measures 9-11. The score is in G major and 12/8 time. It features a treble clef with a melodic line and a grand staff with a bass clef for the figured bass. Measure 9 starts with a repeat sign. The bass line consists of a steady eighth-note pattern.

Thomaso Albinoni: Realizace continua Heinrichem Nikolausem Gerberem,
s opravami J.S. Bacha

Musical score for the first system, measures 11-12. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score includes a single melodic line in the treble clef and a grand staff (treble and bass clefs) for the continuo. Measure 11 shows a melodic line with a slur over a group of notes, and the continuo provides a harmonic accompaniment. Measure 12 continues the melodic and harmonic development.

Musical score for the second system, measures 13-16. It is labeled "I Adagio" and "Violino". The score includes a single melodic line in the treble clef and a grand staff for the organo. The tempo is marked "Adagio". Measures 13-16 show a melodic line with a slur and the organo accompaniment. At the end of the system, there are fingering numbers: 6, 6, 4, 2, 6, 5.

Musical score for the third system, measures 17-27. It is labeled "II Allegro" and "28". The score includes a single melodic line in the treble clef and a grand staff for the organo. The tempo is marked "Allegro". Measures 17-27 show a more active melodic line and organo accompaniment. At the end of the system, there are sharp signs (#).

Musical score for the fourth system, measures 28-30. It is labeled "30". The score includes a single melodic line in the treble clef and a grand staff for the organo. Measures 28-30 show a melodic line with a slur and the organo accompaniment. At the end of the system, there are sharp signs (#).

Další důkaz, že tón g' byl docela běžným limitem v této Sředoněmecké „škole“, najdeme v generálbasové realizaci kompletní houslové sonáty od Thomase Albinoniho, kterou vypsál Bachův žák Heinrich Nikolaus Gerber a kterou Bach revidoval. Docela často se zde v horním hlasu objevuje g', dokonce se vyskytuje ještě častěji než g' !. Pouze jednou se jde v horním hlasu akordů pod g'.

Několik následujících příkladů zprostředkovávají dojem této výborné generálbasové realizace, která byla pravděpodobně zamýšlena a psaná pro varhany. Obzvláště pěkné vedení hlasů v některých částech objasňuje Bachovu výuku generálbasu. Pokud se hraje na cembale, mohou být všechny ligaturované noty znovu nasazeny, dle použití Heinichenových pravidel.

IV Allegro

67

III Adagio

Tato realizace v podstatě sleduje melodickou linii sólového partu, ale ne vždy, stejně jako předešlé příklady hraje tak, aby byla zřetelně slyšet. Prioritně se řídí vnitřní logikou vlastního vedení hlasů, což má za následek „cantabile“ kontra melodií sólových houslí, bez dalších rušivých vlivů. (srovnej předchází Bachovy příklady).

Dejte dobrý pozor na toto pravidlo: je třeba vždy zdvojit sólový part v unisonu, pokud se to týká úvodních fugovaných částí, které jsou bez basu (nahlédněte příklady v částech II a III dále). Tato praxe je zdůrazněna v mnoha německých a italských pramenech v období 1600 – 1750 a tedy by měla být považována za povinnou.

Vši
růz
kon
vyn
ved

do
zpí

Tel

2.

To
nal

Všimněte si také, že Gerber/Bach využívají každé příležitosti pro přidávání různých zadržení a disonancí. To znovu ověřuje důležitost Heinichenových kompletních příkladů. Zvláště při hraní hudby J.S. Bacha byste měli vynaložit veškeré úsilí k dosažení stejné úrovně krásy a dokonalosti ve vedení hlasů, to je *fons et origo* v jeho hudebním světě.

V německém generálbasu jsou akordy hrané nízko, jen když se doprovází nízký hlas nebo nástroj. Například Telemann říká: Pokud je part zpíváný tenorem, může pravá ruka hrát o oktávu níž.“

Telemann No. 6:

drum bin ich auch bey m Schmerz —

6 6 6 6 6 6

(i)

2. Všechny důležité disonance a zadržení v sólovém partu mohou být zdvojeny i v generálbasovém partu bez ohledu na to, které jsou nebo nejsou očíslované.

Toto pravidlo je velmi časté v Gerberově příkladu. Telemann ještě jednou nabízí vysvětlení:

Telemann, No. 27:

-ley für ei-nen tha

6 (e)

„(e) jediný důvod proč není ve cvičení zapsaná malá septima je, že bas postrádá odpovídající figuru. Přesto, některé septimy jsou ozdobou harmonie a hovorově řečeno jsou základním kořením v akordech, když se bas pohybuje nahoru o kvartu nebo dolů o kvintu. Každý kdo chce, může svobodně hrát septimu i když není v očíslování výslovně uvedena.“

7_b 7_b 7_b 7_b

Telemann říká to samé v Arii č. 18:

" Na pozici (h) obsahuje vokální part sextu, která může být přidána."

Geiz be - so - let

6 (h) 6/4 5#

Následující skladbičky v kapitolách 14 a 15 mohou být procvičovány mezi jednotlivými kapitolami Části 2:

Telemann čísla 30 a 44 (stránky 105-106)	po kapitole 3
číslo 35 (str. 107-108)	po kapitole 4
čísla 9 a 26 (stránky 107-110) a Telemann: <i>Recitativo-Arioso</i> (str. 121)	po kapitole 5
čísla 10 a 8 (str. 110-113) a Kirchoff: <i>Allegro</i> (str.125)	po kapitole 6
čísla 46 a 6 (stránky 112-115)	po kapitole 7
Telemann: 2 Árie (<i>Kleine Cammer-Music</i>)(str. 122-123)	po kapitole 9
číslo 16 (str. 115-117) a Kirchoff: <i>Largo</i> (str. 124) a Bach: <i>Vivace</i> (str. 128)	po kapitole 10
č. 21 a 28 (str. 117-120) a Kirchoff: <i>Andante</i> (str. 127) a Bach: <i>Largo</i> (str. 130)	po kapitole 11

14. Dvanáct árií z Telemannovy *Singe-, Spiel- und General-Bass-Übungen* (cvičení ve zpěvu, hře a generálbasu)

Tato část nabízí výběr příkladů nebo árií z Telemannových pojednání. Nejprve je každý díl otištěn bez Telemannovy realizace generálbasu. Toto dává příležitost k vytvoření vlastní realizace, před studováním Telemannova řešení a jeho výborných poznámek.

Je třeba říci, že Telemannova realizace není jediné možné nebo správné řešení. Nicméně je důležité porovnat a vidět, jakou možnost zvolil v daném okamžiku. Je dobré zacházet s těmito ukázkami jako s kousky plnohodnotné hudby, než je považovat jen za „teoretická“ řešení, ačkoliv jsou doporučena začátečníkům.

No. 30: Interessirte heyraht (vypočítavé manželství)

Co pomůže, když se stříbro leskne, ale manžel je hloupý? Muž, který se nevzdání od své kasy a stále prohlíží peněženku, dává mamonu to, co patří jeho ženě. Jeho zvyky naučí jeho ženu uctívat cizí bohy.

No. 44 Heuchler (pokrytec)

Ó svatý muži, tvoje sláva jde až ke hvězdám! A k Diogenovi už ti chybí akorát baterka. Ach! Přece tvé srdce zná celý svět, stejně jako tvoje huba. Ale zbytečně se skláníš: sláva, které se vyhýbáš, patří Bohu, pro kterého přece snášíš všechna příkoří.

No. 30: Interessirte heyracht
(Vypracování generálbasu od Telemanna)

No. 44: Heuchler

"Pokud je 2 sama nad ligaturovanou (basovou) notou a následující nota klesá o půlstupeň (b) nebo celý stupeň (a)(c), přidej $\frac{6}{4}$ nebo $\frac{5}{4}$ (d) ke 2. Pokud není ligaturovaná, může být přidána pouze $\frac{6}{4}$ (e)
V prvním případě je lepší hrát pouze tříhlas"

No. 35: Sein eigener Herr („sám sobě pánem“)

Jak je šťastný člověk, který nezná další lidi, který je spokojený sám se sebou, žije ve své uličce, který se nenafoukl pýchou, vzdáme mu poctu a čest; nemá jinou radost než ve svobodě žít a nebude nikomu než sám sobě skládat úcty.

No. 9: Ueber das niedersächsische versapen („O dolnosaském alkoholismu“)

Ach! pláče Dorilis, co mě to postihlo? Ach, ach, můj manžel, můj drahý manžel se upil! Tedy utopil se, chtěla říci; ale mýlí se dítě: je mnoho opilých, kteří nejsou utopení (text písničky je slovní hříčkou s podobnými německými slovy pro opilost a utonutí)

No. 35: Sein eigner Herr

No. 9: Ueber das niedersächsische versapen

No. 26: Falscheit („faleš“)

11

15

20

24

4

9

13

Všude ve světě vládne faleš. Pravda je vyhánána, poctivost vykázána pryč. Přátelé našeho věku jsou přátelé slova. Jejich největší poctivost je v tom, že jsou proti tomu, co sami řekli.

No. 10: Die durstige Natur („žíznivá příroda“)

Země pije sníh a déšť. Stromy napájí samy sebe vlastní mízou. Moře pije ze vzduchu, Slunce pije z moře, a Měsíc vytahuje svoji sílu přímo ze Slunce. Ve světle těchto skutečností, mi nemůžete mít za zlé, přátelé, když si příležitostně vypiji skleničku!

No. 26: Falschheit

No. 10

No. 10 Die durstige Natur

The musical score consists of five systems of three staves each (treble, piano, and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 12/8. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Chord symbols are placed below the piano part. The first system has a '6' under the piano part. The second system has '6', '#', '4+', '7', '7', '7', and '7#' under the piano part. The third system has '5' and '(a)' under the piano part. The fourth system has '7' under the piano part. The fifth system has '4', '2', '7', '7', '6', and '6' under the piano part.

„(a)(b) Každá z těchto dvou sedmiček v očíslování postrádá v akordu 5. Tomuto se není možné vyhnout, když se hraje skupina po sobě jdoucích 7 ve čtyřhlasu, protože jedna 7 dovoluje současné užití 5, zatímco následující nikoliv. Pokud chcete hrát v pětihlasu, jak je v některých případech možné, jsou povoleny všechny noty v akordu:

This musical example shows two seven-note chords in a four-part setting (treble and bass clefs). The chords are labeled '7' and '7#' below the bass line, indicating they are seventh chords with a sharp fifth.

„Tento takt pokládá otázku, zda je možné hrát stejný počet akordů (nebo úhozů) v pravé ruce, jako not v basu:“

This musical example shows a sequence of notes in the right hand, corresponding to the notes in the bass line of the previous example, illustrating the challenge of matching note counts.

„Odpověď: Je to vhodné v hlasité hudbě (s větším nástrojovým obsazením nebo silnějších sólových částech), ale ne v jemné hudbě, nejméně ve varhanách, kde by měl interpret vázat noty držením kláves v pravé ruce:“

This musical example shows a sequence of notes in the right hand, where the notes are sustained (indicated by a fermata), illustrating a technique to match the note count in the bass line.

No. 8: Wechsel („změna“)

Noc musí odejít pryč, protože den se vrací domů. Radost se střídá se starostí a bolestí. Radost, i když často zdrženlivá a zmenšovaná zármutkem, není zcela zničena.

No. 46: Greiser Trinker („starý pijan“)

Tam vidím starého muže sahajícího po sklenici třesoucí se rukou. Kdyby se raději trochu zamyslel a utopil starou žízeň! Správně je víno nazýváno mateřským mlékem slabých starců, možná proto, že kazí jejich ducha a dělá z nich děti.

No. 8:

No. 8: Wechsel

5 7 7 5 6 6
4 4 4 5
2 3 2 3

10 6 7 5 5
4 4 4 4
2 3 2 3

16 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 4♯
4 2

No. 46: Greiser Trinker

6 6 5

11 4 6 5 (a) 4 3 (b) 4 3
3 4 3 9(g) 8

16 5b 9 8 (h)
(c) (c)

6♯ 6 9 8 8
(f) (d)

„Očíslování $\frac{4}{3}$ vždy vyžaduje 6. Nicméně, při rozhodování, zda bude 6 velká nebo malá, se můžeme spoléhat pouze na hudební intuici pro určení, jaká sexta je vyžadována harmonickým postupem. Sexta může být také zahrána později, jako v případě (a). V ideálním případě je sexta vyspecifikována v očíslování.“

„(b) Že zde musí být také hraná zmenšená kvinta, je jasné z toho, že následuje 4. Jmenovitě je tato 4 připravena zmenšenou 5. Že si některé kvinty říkají o přidání 6, můžeme vidět v bodech (c) a (d). Nóna 9 vyžaduje figuru $\frac{9}{3}$ (e). Pokud má nóna 9 sextu 6 (v bodě f) je přidána tercie 3, zatímco figura $\frac{9}{4}$ je kombinována s 5 (g). Že bychom v bodě h měli slyšet malou tercii, je zřejmé z modulace do C moll (přirozená kadence), ale nemělo by být bráno za zlé, když je vybrána tercie velká.“

No. 6: Getrost im Leiden („Útěcha v zármutku“)

Obloha nechává po dlouhém pláči opět zasvítit šťastnému sluníčku; osud není stále rozzlobený. Neštěstí netrvá věčně, proto i v bolesti zůstávám klidný.

No. 16: Verwunderer („Divizna“)

6 4+ 6 5 6 6 6

6 6 6 6 6 6 6

11 6 6 6b 6 6b 6 6

16 6 4 5 5b 6 # 6 b # 4+

20 6 6 7 4 # 4+ 6 6 #

Nedal bych více než sto tolarů, že je zarytým chvastounem každý, kdo opovrhuje vším, co vidí. Ale dám tisíc proti stu, že ten co nevymyslel kompas, je udivený úplně ze všeho.

No. 6: Getrost im Leiden

6 6 6 6

5 6 6 6 6 6 6

10 6 4(c) 7 5 9 8 7 6 7 6 6 6

15 4b 6 5 4 b 6 6b 6 6b

6 # 4+ 6 b b 6b



20

6 5 6 6 6 6 6 6 6 (d) 5 3
4 3 6(i) b

„(i) Pokud se objeví posloupnost sextakordů a bas postupuje stupňovitě buď nahoru nebo dolů, měl by se vynechat čtvrtý hlas. Pokud je vokální part zpíván tenorem, může pravá ruka hrát o oktávu níže.

„Figury $\frac{9}{4}$ v bodě (f) a $\frac{7}{9}$ (h) musí být hrané se čtvrtým hlasem, který,

nicméně nebývá vždy ve figuře zaznamenán. V prvním případě je čtvrtým

hlasem kvinta 5 , ve druhém tercie 3  ;

„Všimněte si, že pokud je 4 nebo 9 psaná bez dalších čísel, 5, nebo 8 se přidává ke 4, a potom 3 a 5 k 9. V bodě (g) septima 7 postrádá čtvrtý hlas – kvintu. Mohlo to být hrané také jako:

„Upustili jsme od tohoto zápisu, protože by to vyžadovalo pravou ruku příliš daleko od své polohy.“

No. 16: Verwunderer

4+ 6 5 6 6 6
2 (a)

6

6 6 6 6 6 6 6

11

6 6 (c) 6b 6 6b 6 6

16

6 5 5b 6 # 6 6 b # 4+
4 3 (e) 2

„(a) t
v kom
hrát čt
v kom
obě kv
„(c) N
nejvyš
je vyr
v jaké
„(d) M
Nicme
správi
taktu,
zahrár
které j



„(f) V
očíslo

20

6 6 $\frac{7}{4}$ 2 # $\frac{4+}{2}$ 6 — 6 #

(d) (f)

No. 28: Pastorell („pastorela“)

6 6 6 6

7

6

13

6 $\frac{6}{5}$ 6 6 6

18

6 6 — 6 $\frac{6}{5}$

1. 2.

(a)(b) Ačkoliv v těchto figurách není zahrnutá kvinta, je tato hraná v kombinaci se sextou. Toto často umožňuje vyhnout se redukci počtu hlasů a hrát čtyřhlasou sazbu (a). Prostřední hlasy v tomto akordu tvoří paralelní kvinty v kombinaci s dalšími v příštím akordu. Toto je povoleno, nicméně jedna nebo obě kvinty tvoří zmenšenou kvintu s basem.“

(c) Někteří autoři zastávají názor, že není třeba končit s kvintou jako nejvyšším hlasem v akordu, toto vytvoří nekompletní interval. Nicméně tak jak je vyrovnaně neúplný v každém ze dvou středních hlasů, tak má být hrán v jakékoliv poloze.“

(d) Mimo zvětšené kvarty vyžaduje sextu také zvětšený sekundakord 2+ Nicméně v tomto případě zde nacházíme septimu bez jakékoliv přípravy a správného rozvedení. Protože druhé Bb v basu je ligaturováno z předchozího taktu, je považováno za pomlku. Bylo by nesprávné čekat na tón A v basu před zahráním akordu. Tato část může být pokládána za opak následující fráze, ve které je vedení hlasů celé správné:

(f) V koncových kadencích má být hraný $\frac{6}{5}$ dokonce když odpovídající číslování chybí“

Zazvuč, veselá flétno, protože půvabná ranní červeň ještě hraje tisíci barvami a bečící stádo se pase v orosené trávě pod čistou oblohou. Tady sobě, z listnatých stromů, spokojení ptáci zpívají a jemný dozvuk tichého zvuku dotvářejí.

No. 21: Ohnesorge („bezohledný“)

Jdi spát, jdi, vládnoucí večere, jsi vlezlý! Neslyšíš? Zalehni přece! Ztiš se, ztiš se a přestaň už mi plnit hlavu svým křikem! Máš opravdu nejvyšší čas, zde můžeš vidět spokojenost, která ti svítí na cestu do postele. Tak mi řekni, proč už neodtáhneš?

No. 2

Při stu
melodi
v b

No. 28: Pastorell

1 a) 6 6 6 6

7 b) 6

13 6 5 6 6 6

18 6 6 6 6 5 1. 2.

Při studiu této skladby může pravá ruka hrát harmonické figury předpokládané vokální melodií i když jsou v basu pomlky. Tedy, akord $\overset{\circ}{4}$ může být zahrán v bodě (a) a akord $\overset{\circ}{4}$ v bodě (b).

No. 21: Ohnesorge

6 6 5 4 6

5 6 6 6 6

9 6 6 6 5 6 6

14 6 (4) (4) 6 (4) 6

17

20

(b) (c)

24

28

„S ohledem na pomlky sleduje realizace pohyb basové linie v první části této árie, ale ne v bodě (a). Tento posledně zmíněný efekt je nejvhodnější pro ztvárnění jemných emocí a značení dob.

Pokud bas obsahuje zbytky akordů, jejichž jeden nebo více tónů patří k akordům v pravé ruce, jako v bodech (b a c), mohou být tyto tóny hrané ve středních hlasech, ale ne nutně v hlase horním. V koncovém důsledku je lepší vynechat 7, protože už je slyšet v basu, než hrát paralelní oktávy v tónech h-a#. Nicméně, jestliže jdou ruce společně příliš blízko, jak se tady stalo, je lepší se řídit intuicí než literou, a buď vynechat nejnižší hlas v akordu, nebo, jako zde, zkusit stoupající skok.

„Již bylo řečeno, že zmenšená 5 může být přidána k 6 bez odpovídajícího čísla ve figuře. Bez tohoto jsme mohli tuto 5 hrát na f# v bodě (d), čímž bychom překročili horní limit doprovodu (f''). Podobné případy nastávají v bodech (g) a (h).

„(e) Basové tóny jsou mnohem zřetelněji slyšet následkem pomalého pohybu v horním hlasu.“

Násle
III, k

Výta
RE



AR
7



13



15. Vybrané německé skladby jako praktické příklady realizace generálbasu

Následující sólový part v tenoru by měl být doprovázen docela nízko ležícími akordy, jak Telemann vysvětluje v poznámce (i) k Árii č. 6 (str. 116) Podívejte se do části III, kapitoly 2, pojednávající o recitativech.

Výtah z telemannovy sonáty e moll pro violu da gambu a basso continuo

RECITATIVO

5 4# 6 6 4 6 4#

2 5b # 5 2 5b 2

ARIOSO

6 6 6 6 6—6—6 6 5 4 3 6 6 # # 6 6 6 6 6—6—6 6 6 5 4 3

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

(tr)

Aria 1

Vivace

7 6 6 6 6 # 6 6 6 # 6 6

6 6 6 7 5 6 4 5 3

7 6 # 6 6 6 # 6 6 6 6 6

7 6 # 6 6 # 6 6 6 6 6 6

6 # 6 6 # 6 6 # 6 5 6 6

6 # 6 6

G.P.
Aria

6

1

G.P. Telemann, Partita No. 1 z *Die kleine Cammer-Music*

Aria 5

6 6[♯] 6[♭] 5 7 7 7 7 6 7 6 6[♯] 4/2 6 6 6[♯] 6[♭] 5 7 7 7 6

7 6 — 6/5 6 6 5/4 3 6 6 6 6 5 6 7 6 ♯ 6 ♯ 4[♯]/2

6 6 6[♯] ♯ 6[♭] 5 5[♯] 7 7 7 7 6 7 6 — 5 6 6 5/4 ♯

[Da capo al Fine]

Výtah z Kirchhoffovy Sonáty VI pro housle a basso continuo

Largo

Musical notation for measures 1-7. The score consists of two staves: a treble clef staff for the violin and a bass clef staff for the basso continuo. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure numbers 7, 6, 6#, and 6 are written below the bass staff.

Musical notation for measures 8-15. The score consists of two staves: a treble clef staff for the violin and a bass clef staff for the basso continuo. Measure numbers 8 and 15 are written at the beginning and end of the system respectively. An *sr* (sordano) marking is present above the treble staff in measure 11.

Musical notation for measures 16-22. The score consists of two staves: a treble clef staff for the violin and a bass clef staff for the basso continuo. Measure numbers 16 and 22 are written at the beginning and end of the system respectively. Sharp symbols (#) are written below the bass staff in measures 17, 19, 21, and 22.

Musical notation for measures 23-29. The score consists of two staves: a treble clef staff for the violin and a bass clef staff for the basso continuo. Measure numbers 23 and 29 are written at the beginning and end of the system respectively. Sharp symbols (#) and the number 6 are written below the bass staff in measures 24, 26, 27, 28, and 29.

Musical notation for measures 30-37. The score consists of two staves: a treble clef staff for the violin and a bass clef staff for the basso continuo. Measure numbers 30 and 37 are written at the beginning and end of the system respectively. Sharp symbols (#) and the number 6 are written below the bass staff in measures 31, 32, 33, 34, 35, 36, and 37. A 5/4 time signature change is indicated at the end of measure 37.

Vertical musical notation on the right margin, consisting of five systems of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure numbers 5, 13, and 17 are written at the beginning of the systems.

Allegro

First system of musical notation, measures 1-4. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains a bass line with eighth notes and rests. Fingering numbers 4, 2, 6, 6, 6, #, # are written below the bass staff.

Second system of musical notation, measures 5-8. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the bass line. Fingering numbers #, #, 6, #, 6, 5#, # are written below the bass staff.

Third system of musical notation, measures 9-12. The treble clef staff includes a trill (*tr*) in measure 10. The bass clef staff continues the bass line. Fingering numbers 6, 6, #, 6, #, 6, #, 7, 7# are written below the bass staff.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The treble clef staff includes trills (*tr*) in measures 14 and 15. The bass clef staff continues the bass line. Fingering numbers #, #, 6, 6, 6, 6, 6, 6 are written below the bass staff.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the bass line. Fingering numbers 6, 6, 5, 6 are written below the bass staff.

21 *tr*

6 6 6 6 6

This system contains measures 21, 22, and 23. The treble clef staff features a melodic line with eighth-note patterns and a trill in measure 23. The bass clef staff provides a bass line with sixteenth-note accompaniment. Fingering numbers (6) are placed below the bass line notes.

24

6 6 6 # 6 6

This system contains measures 24, 25, 26, and 27. The treble clef staff continues the melodic development. The bass clef staff includes a sharp sign (#) under the first measure and various fingering numbers (6) throughout.

28

6# 6 6# # 6 6 6 #

This system contains measures 28, 29, 30, and 31. The treble clef staff shows a melodic line with some chromatic movement. The bass clef staff features a sharp sign (#) under the first measure and various fingering numbers (6, 6#).

32

6 6 # 6 6#

This system contains measures 32, 33, 34, and 35. The treble clef staff continues with eighth-note patterns. The bass clef staff includes a sharp sign (#) under the third measure and various fingering numbers (6, 6#).

36

4# 2 6 7 # 6 #

This system contains measures 36, 37, 38, and 39. The treble clef staff features a melodic line with a sharp sign (#) under the first measure. The bass clef staff includes a sharp sign (#) under the first measure and various fingering numbers (4#, 2, 6, 7, #, 6, #).

Ad

Ad

Two staves of musical notation, treble and bass clef, corresponding to measures 21-23. The treble clef staff has a trill marking (*tr*) above the final measure.

5

5

Two staves of musical notation, treble and bass clef, corresponding to measures 24-27. A fingering number (5) is placed below the first measure of the treble staff.

10

10

Two staves of musical notation, treble and bass clef, corresponding to measures 28-31. A fingering number (10) is placed below the first measure of the treble staff.

Andante

Musical notation for the first system, measures 1-4. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes. The bass staff has fingerings: 6, 6, 6, 6, 6, 5.

Musical notation for the second system, measures 5-8. The top staff has trills (tr) and a flat (b) above notes. The bottom staff has fingerings: 6, 6#, #, 6, #, #, 6#, 6, b, 6, #, 6, b, 6, 6#, 3.

Musical notation for the third system, measures 9-12. The top staff has a trill (tr) above the final note. The bottom staff has fingerings: 5, 4, #, 6, 6, 6, 6.

J.S. Bach: *Vivace a Largo* ze sonáty G dur pro housle a basso continuo, BWV 1021

V této části, stejně jako v následujícím *Largo* ze stejné sonáty, Bach docela často, ale ne vždycky upřesňuje správnou polohu a občas dokonce i zdvojení v akordu. Obě upřesnění jsou snadno rozpoznatelná: pokud je vyšší číselná hodnota napsaná v očíslování dole (například $\overset{4}{a}$ a $\overset{3}{g}$ v taktu 30), znamená to, že 4 (nebo 3) bude hrána v horním hlasu. Jedno speciální zdvojení je ilustrováno v taktu 31: v tomto kontextu $\overset{2}{2}_1$ znamená, že nejvyšší hlas s tónem f' zdvojuje tón f' v hlasu nejnižším.

Vivace

2.

32

3

46

25

5 9 6 4 # 6 6 5 4 9 3 3 3 6 5 4 3 8 3 6 4 2 2

32

4b 6 6 6 4 7 4 4 5 3 2 3 6 4+ 6 4 3 2 3 6 4+ 6 6

39

7 6 5 6 6 4 5 # 6 4 6 7 4 2 6 5 9 8 6 6 4 3 2 3 6 4+ 6

46

7 7 7 7 4 3 6 9 3 6 7 8 b7 5 5 4 3

(Poznámky k basovým figurám najdete v úvodním pojednání k předchozí skladbě)

Largo

6 5 4 # # 6 5^b 4 # # 5^b 6 7 4 6 7 # 4 3 6 7 5 4 # 7 4 3

5

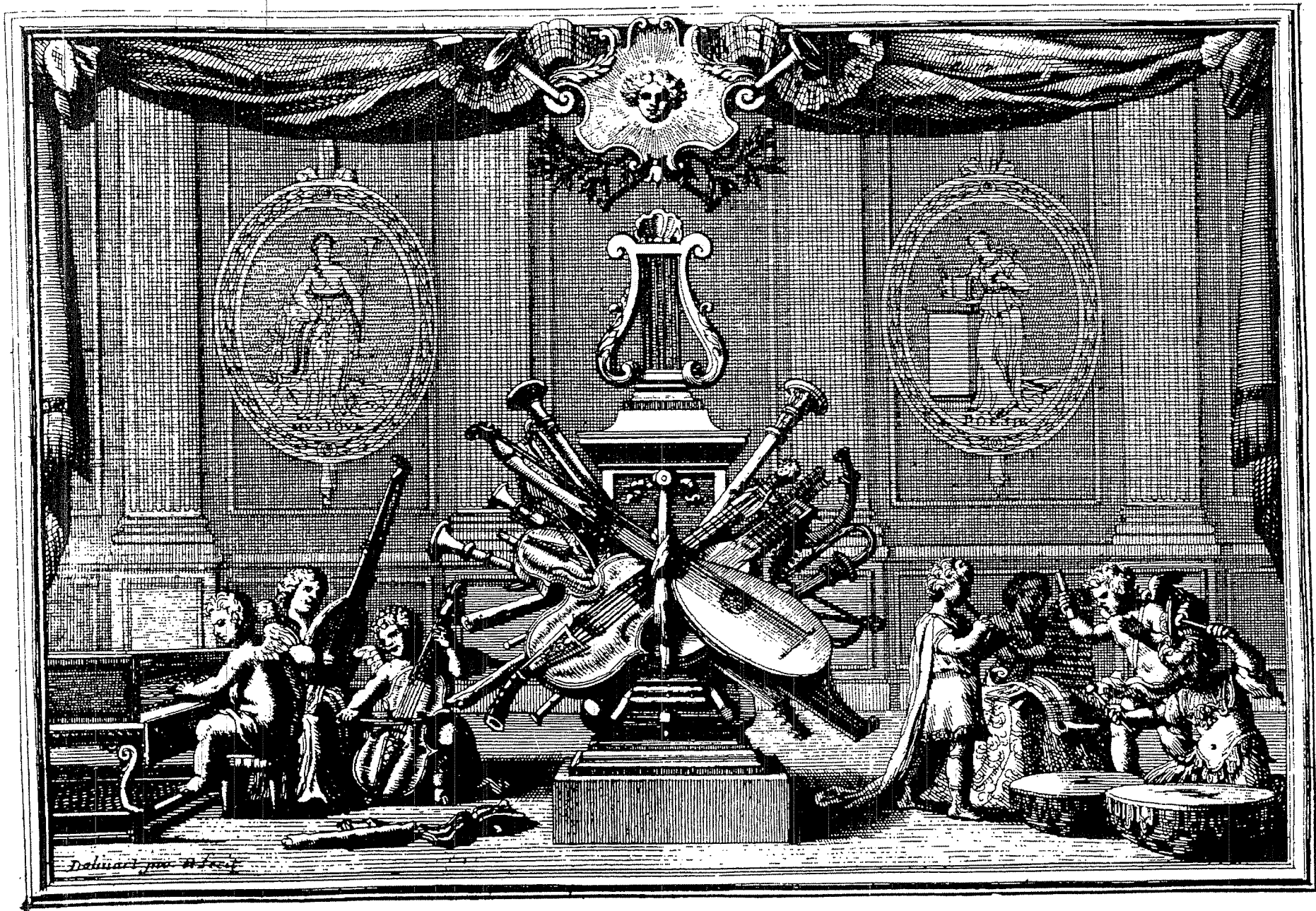
4⁺ 6 8 4 4 3 4⁺ 2 6 8 4 4 3 7 3 7 5 7 # 6 5 9 3 8 5 # 3 8 5

9

7 6 3 8 4 3 4 3 7 6 4 6 4 4 3 7 7 # 6 5 6 7 5 3 6 3 # 4 5 2 7

13

6 5 4 # # 6 5^b 4 # # 5^b 5^b 8 7 7 8 4 3 6 6 6 5 5 6 7 6 7 3 2⁺ 6 8 5



Denis Delair: *Traité d'Accompagnement pour le Théorbe et le Clavessin* (Paříž, 1690), faksimilní vydání (Ženeva: minkoff, 1972)

III

Další důležitá hlediska hry generálbasu

1. Tříhlasé a vícehlasé realizace, recitativy a ozdoby

Kdy a za jakých okolností je interpretovi dovoleno opustit čtyřhlasou sazbu a doprovázet buď třemi nebo více než čtyřmi hlasy? Následující přehled nabízí stručný úvod k tomuto významnému, ale dost složitému hledisku hry generálbasu.

Někdy okolo roku 1700 nastala základní změna v počtu hlasů, které byly použity při realizaci generálbasu. Počátky můžeme hledat o několik roků dříve v Itálii, o něco později i v Německu. Toto přechodné období je popsáno Heinichenem, který je zažil jako současník: „Je dobře známo, že v dřívějších dobách, krátce po svém zavedení, byl generálbas realizován velmi malým počtem hlasů. Dokonce ještě v posledních letech minulého století nebyla tříhlasá realizace (ve které buď pravá nebo levá ruka hrála jeden hlas a druhá ruka zbývající dva) považována za něco zvláštního... O něco později... se, nicméně, dostaly do módy čtyřhlasé realizace. Nejprve byl čtyřhlas rozdělen mezi dvě ruce způsobem, že pravá hrála dva a levá další dva hlasy, jak je stále zvykem u současných mistrů (1725), zvláště při hře na varhany, dle způsobu doprovázení komorní hudby (např. malá obsazení nebo tiché nástroje).

„Tento způsob realizace není ale možné použít vždycky, zvláště pokud je generálbas napsán v pozdějším období (v protikladu k nauce starších mistrů.) Z toho důvodu je čtyřhlasá realizace rozdělena mezi ruce v nepoměru, kdy pravá ruka hraje tříhlas a levá ruka pouze basový part. Další hlas byl, nicméně, dovolený určitou možností hraní zdvojeného basu v oktávách, pokud tomu nebránilo občas docela vysoké tempo.

„Tento pozdější způsob hry generálbasu je v současnosti (ca 1725) nejčastější, nejdůležitější a je vyučován každému začátečníkovi. Teprve ten, kdo si dokonale osvojil toto umění pravidelným používáním (zvláště na cembalech), může harmonii rozšířit ještě více a hrát s více hlasy v levé ruce jako již v ruce pravé. Výsledkem jsou realizace v šesti, sedmi až devítihlase podle možností prstů obou rukou. Bohatší sazba, kterou se doprovází oběma rukama na cembale, udělá výsledný zvuk mnohem harmoničtější. Na druhé straně, nelze se nechat tímto způsobem hry unést na varhanách, zvláště pak v malé komorní hudbě a v částech, kde se nepoužívá tutti.

Popisy plnohlasého generálbasu můžeme najít také ve starších pramenech, zvláště v Praetoriově *Syntagma Musicum* (1619) a L. Pennově

Li primi aslbori musicali (1692), ale pouze jako možnost pro doprovázení docela velkých orchestrů nebo sborů. Tyto samé prameny vymezují hru generálbasu do tříhlasu nebo, mnohem vzácněji, čtyřhlasu, když se doprovázejí jeden nebo dva sólové party. Žádná další omezení nenajdeme u Heinichena nebo Francesca Gaspariniho, nebo u dalších „moderních“ autorů raného osmnáctého století. Na opačné straně se objevují prameny, kde je čtyřhlas považován za minimum, jak to nacházíme u d' Angleberta (1689).

Měli bychom zmínit jednu z několika skladeb, pro které Bach napsal jasné, autentické a kompletní vypracování generálbasu – již zmiňovaný druhý díl jeho Sonáty H-moll pro flétnu a obligátní cembalo, BWV1030 (nahlédněte str. 96). Toto continuo je hrané ve čtyř, pěti a šestihlase, s oktávovým zdvojením basu v koncové kadenci. A Bach považuje tento kousek jako „Largo e dolce“!

Heinichenův historický přehled je pěkně ilustrován několika příklady z díla Geoga Muffata *Regulae Concertum Partiturae* (1699). V letech 1680-1682 studoval Muffat společně s Archangelem Corellim a později dobře známým Bernardem Pasquinim v Římě, aby mohl studovat jak uvádí „italský styl na varhanách a cembale“ Je pravděpodobně jedním z prvních němců, kteří uváděli tento nový styl ve známost.

Muffatovy ukázkové realizace, ze kterých dále uvádíme několik příkladů, jsou všeobecně postavené na postupném zvyšování počtu hlasů: tři, čtyři, a více než čtyři. Tříhlasé realizace neukazují jenom akordy, ale pravé kontrapunktické části s pozoruhodně pěkným vedením hlasů. Toto samé je aplikováno na množství čtyřhlasých příkladů, které ilustrují dělenou sazbu popsanou u Heinichena („dělený doprovod“ např. dva hlasy v každé ruce) jako vrchol dokonalosti. Plnohlasá sazba s volným zdvojováním všech tónů v akord, včetně disonancí, je shodně s Muffatem, „povolena na cembale.“ Můžeme tedy bezpečně tvrdit, že jeho příklady kombinují starý styl s novým.

G. Muffat: *Regulae Concertum Partiturae* (1699)

7 6 7 6 7 7 7 7 6

7 6 7 6 7 6 7 6 7 6

7 6 7 6 7 6 7 6 7 6

7 6 7 6 7 6

pěkná melodie

ještě hezčí

převrácené vedení hlasů

pěkné rytmické členění

špatný styl, žádná melodie

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody with eighth and quarter notes, including accidentals like sharps and naturals. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the musical piece. The treble staff shows a continuation of the melodic line with some slurs and ties. The bass staff continues with its accompaniment, featuring various chordal textures.

„Občas se na nástroji zdvojí úplně vše (na cembale) aby se vyplnily (party) ačkoliv je to proti pravidlům“ (nahlédni úvod na str. 131.)

The third system shows a treble staff with the text "In Cembalo erlaubt" written below it. The bass staff continues with accompaniment. The treble staff contains chords and some melodic fragments.

povoleno na cembale

The fourth system features a treble staff with the number "765" written above it. The bass staff continues with accompaniment. The treble staff contains chords and some melodic fragments.

9 8 # 4 # # 6 8 # 4 # #

A single bass clef staff with notes and accidentals. Above the staff are numbers and symbols: 9, 8, #, 4, #, #, 6, 8, #, 4, #, #.

A two-staff musical score. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. It shows a melodic line in the treble and a bass line in the bass.

pěkná čtyřhlasá sazba

A two-staff musical score. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. It shows a four-part setting with a melodic line in the treble and a bass line in the bass.

jiná možnost

A two-staff musical score. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. It shows an alternative four-part setting with a melodic line in the treble and a bass line in the bass.

plnohlasá sazba

A two-staff musical score. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. It shows a full four-part setting with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. A '(b)' is written above the second measure of the treble staff.

A two-staff musical score. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. It shows a full four-part setting with a melodic line in the treble and a bass line in the bass.

J. D. Heinichen: plnohlasá realizace generálbasu

Následující dvě strany ukazují tři výtahy z Heinichenova základního příkladu v této plnohlasé realizaci za účelem znázornění „moderní“ plnohlasé sazby jeho období. Porovnejte je s Heinichenovými čtyřhlasými realizacemi na stranách 96-99. Před hraním plné sazby si všimněte Heinichenova komentáře k provedení, protože zahrnuje problém, který budeme muset řešit již v prvním taktu: při rozvádění dvojité oktávové disonance musí být celý akord zahrán znova, i když to není v notách výslovně zapsáno jako takové, protože „jinak stejné oktávy znějí na cembale příliš prázdně“:

Heinichen:

A short musical excerpt in G major, consisting of two staves (treble and bass clef). The first measure contains a double-octave dissonance (two G notes, one in the bass and one in the treble). The second measure contains a chord with a sharp sign above it. The third measure contains a chord with a sharp sign above it. The fourth measure contains a chord with a sharp sign above it.

a)

Two systems of musical notation for a piece in G major, showing a full realization of the bass line with figured bass notation. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with figured bass notation below the bass staff. The second system also consists of two staves (treble and bass clef) with figured bass notation below the bass staff. The figured bass notation includes numbers 4, 3, 6, 6, 7, 6, 6, 5, 9, 8, 6, 6, 7, 7, 9, 6, 4, 6, 2+, 5, 5, 9, 8, 6, 5, 2, 6, 9, 6, 4, 6, 6, 6, 6, 6, 5, 7, 6, 7, 4, 3.

si.
ruje

b) 24 Moderato

Musical score for section b, measures 24-26. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/8. The music consists of chords and moving lines in both staves. Fingering numbers are indicated below the notes.

Fingering: 6, 7 7 6, 6 6 8, 4 7, 6 7 8 6 4, 7, 9 8 4 8 [6] 4 6 6, 5 6 3 2 4 5

Musical score for section b, measures 27-30. The score continues with chords and moving lines. Fingering numbers are indicated below the notes.

Fingering: 6 5 # 6, 7 6, 4 # 6 4 3, 7 # 6 5, 9 8 6 5

c) Adagio

Musical score for section c, measures 37-39. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The tempo marking is Adagio. The music consists of chords and moving lines. Fingering numbers are indicated below the notes.

Fingering: 4 6 9 6 7 6 4, 6 4 3 6 4 5 9 5 b 7 4 3, 6 6 7

Allegro

Musical score for section c, measures 40-42. The tempo marking is Allegro. The score continues with chords and moving lines. Fingering numbers are indicated below the notes.

Fingering: 6 5, 6, 6

Všechny francouzské prameny zdá se souhlasí s faktem, že čtyřhlasá realizace je základní praxí pro hru na varhany i cembalo. Nicméně na cembale je levé ruce dovoleno zdvojovat konsonance v pravé ruce (ne však disonance)

St. Lambert je jediná autorita, která pojednává o problémech barvy a hlasitosti a také o použití registrů na cembale. Zmiňuje následující výjimky k normální realizaci generálbasu:

Interpret se musí přizpůsobit sólovému hlasu, který doprovází, tak dalece, jak je možné. Pokud zpěvák zpívá poloviční hlasitostí, asi jako když mluví, měl by být doprovod zdrženlivější : snižte hlasitost cembala pomocí jemnějšího úhozu a pokud se sólový hlas ještě více ztíší, přejděte na druhý manuál.

Naopak, pokud jsou zpěváci silnější... je třeba vytáhnout všechny registry na cembale a udělat ráznější a silnější úhoz...zdvojujte akordy levou rukou. Pro zvlášť slabé hlasy je možné, jak již bylo zmíněno, odebrat jeden nebo dva registry a vynechat jednu notu z každého akordu, čímž se doprovod v pravé ruce redukuje do dvou hlasů.“

Tento výťah si zaslouží pozorné studium. Jasně odhaluje, že hlasitost se primárně odvíjí od úhozu a teprve v druhé řadě od změny manuálů nebo registrace (normální registrace se evidentně skládá minimálně ze dvou 8^{tých} hlasů.) Teprve třetí varianta počítá s redukcí doprovodu na tříhlas jako s poslední možností a měla by být vyhrazena pro doprovod výjimečně jemných zpěvních hlasů.

Ze všech francouzských autorit je Jean-Phillipe Rameau jediný, kdo zmiňuje tříhlasý doprovod. Nicméně jej odmítá z jednoduchého důvodu, že v takovém případě sestává arpeggio z basové noty a dvouhlasého akordu, což nezní moc přesvědčivě.

Žádná z francouzských realizací neukazuje zajímavý kontrapunktický nebo melodický návrh, jak jsme měli možnost vidět v Muffatových příkladech.

V Německu se vrátili k tříhlasé realizaci se vznikem nového *galantního slohu* představovaného Carlem Phillipem Emanuelem Bachem a Johannem Joachimem Quantzem. Nicméně C.P. E. Bach podotýká, že tento styl doprovodu je použitelný pouze pro skladby napsané v novém slohu, a starší styly vyžadují čtyři hlasy.

Je docela udivující, že Heinichen, Mattheson a Telemann nikdy nezmiňovali hledisko dynamických odstínů, kromě zřejmých rozdílů, které jsou při doprovodu sólisty, nebo sboru a orchestru. Nikdy nedávají do souvislosti počet hlasů v realizaci generálbasu k dynamickým značkám jako *forte*, *piano*, *pianissimo* atd... Namísto toho je počet hlasů vztahován výhradně k harmonizaci, vedení hlasů a výzdobě realizace.

Tyto tři pohledy skutečně tvoří mnoho odstínů zvuku. Nicméně nesledují tak přesně sólový hlas, jak bylo později požadováno C.P.E. Bachem a J. J. Quantzem.

Následující příklad od Telemanna, opakuje frázi v nižší dynamické úrovni i když nechává realizaci beze změny. Jak je zvykem v literatuře pro sólové cembalo zvykem, bylo opakování pravděpodobně realizováno na horním manuálu:

Telemann, No. 31

2. realizace generálbasu v recitativech

Bez ohledu na styl nebo dobu vzniku skladby, požadují recitativy realizaci generálbasu v plné sazbě a mnohem více svobodnější použití arpeggia. Oba případy se, žel, dají realizovat pouze na cembale.

St. Lambertův popis jak doprovázet recitativ je nejpodrobnější a nejživější, které máme k dispozici:

„Arpeggia se dají použít pouze v recitativech, jejichž tempo není pevně stanovené.“

„Dokonce když se doprovází jediný hlas, je možné vyplnit realizaci (hrát plnou sazbu) a hrát všechny tóny raději postupně než současně. Tato technika známá jako akordické arpeggio je jedna z nejlepších prostředků, pro zdobení realizace generálbasu na cembale. Dokonce i když hlasy v pravé ruce nejsou zdvojovány levou rukou, mohou být akordy rozkládané. Je možné hrát stejný akord několikrát v řadě, rozkládajíc jej nahoru a dolů. Tento způsob, žel, nemůže být popsán v knize, je třeba jej naposlouchat od někoho, kdo hraje.“

„Když doprovázíme dlouhý recitativ, můžeme docílit pěkného efektu vydržením na akordu – pokud to bas dovoluje – a nechat sólový hlas zazpívat několik tónů bez doprovodu, potom zahrát další akord a opět vynechat.“

Při jiné příležitosti, po zahrání plného akordu a zadržím jej na delší čas, je možné ještě jednou zde zahrát několik tónů a nechat je doznít cembalem bez dalšího přičinění interpreta. „Potom v dalsím okamžiku je možné zahrát plný akord s nepřetržitým arpeggiem. Toto vytvoří zvuk cembala podobný salvě squadrony mušketýrů. Po vytvoření tohoto pochopitelného chaosu po dobu tří nebo čtyř taktů, udělá interpret náhlou pauzu na plném akordu bez disonancí, jako by byl unaven hlukem a potřeboval pauzu.“

St.Lambert nevysvětluje podrobně jak udělat tyto různé druhy arpeggia. Očividně předpokládá odvození z kontextu a výrazu slov v recitativu. Boismortierův recitativ na straně 61 dává skvělou příležitost, jak uvést St. Lambertovy instrukce do praxe. Slova popisují scénu uprostřed léta: „Le Doux Zephirs“ (sladký vánek) a „Le Tonnerre“ (bouře).

Následující příklad od Telemanna představuje základní více neutrální a méně výstřední styl doprovodu, který se nachází v několika německých pramenech:

Telemann No. 40

Recitativ:

„Ó vy němečtí gramatikové! Jak správně jste umístili tabák do slovu rodu mužského! Protože tabák nepatří do říše zvířat, která jsou neutrální, ani k ženám, že by se stal feminivem. Když tedy tabák přišel k rodu mužskému, můžeme bezpečně konstatovat, že správně náleží k muži samotnému, odděleně od žen obyčejného druhu.“

Telemann, No. 40:

Measures 1-2 of the piece. The first staff shows a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. The second staff shows a piano accompaniment with chords and a long bass line.

7
4
2
a)

Measures 3-4. The melodic line continues with eighth and quarter notes. The piano accompaniment features chords and a bass line with a slur.

c)

4
2
d)

Measures 5-6. The melodic line has a triplet of eighth notes. The piano accompaniment includes chords and a bass line with a slur.

5
3
b)

4+
2
a)

#

Measures 7-8. The melodic line continues with eighth and quarter notes. The piano accompaniment features chords and a bass line.

6

Measures 9-10. The melodic line continues with eighth and quarter notes. The piano accompaniment includes chords and a bass line with a slur.

8

6

4+
2

Measures 11-12. The melodic line continues with eighth and quarter notes. The piano accompaniment features chords and a bass line with a slur.

6
5b

6
5
a)

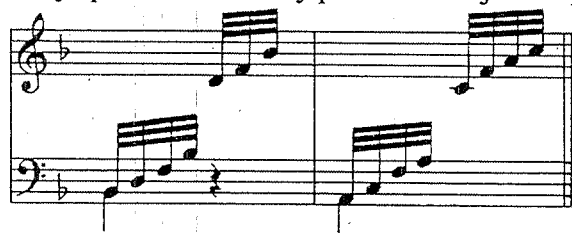
c)

Telemann vysvětluje tento recitativ v následujícím textu:

„Co se týká recitativu: Pokud se objeví disonantní akord (a), hrajte pravou rukou, ale ne levou současně. Ale když se podobný akord rozvádí v konsonancích (b), hrajte obě ruce současně.“ (Jinými slovy, může levá ruka opakovat ligaturovaný basový tón.)

„V operách jsou závěrečné kadence (c) zahrány, hned jak zpěvák vysloví poslední slabiku. V kantátách jsou kadence obvykle pozdrženy, až zpěvák skončí. Obě ruce hrát také plnou sazbu, jak můžete vidět od bodu (d) až do konce.“

Běhy nebo ozdoby (trylky) nejsou v doprovodu recitativu dovoleny. Nicméně jsou akordy zpravidla rozloženy podle následujícího způsobu:

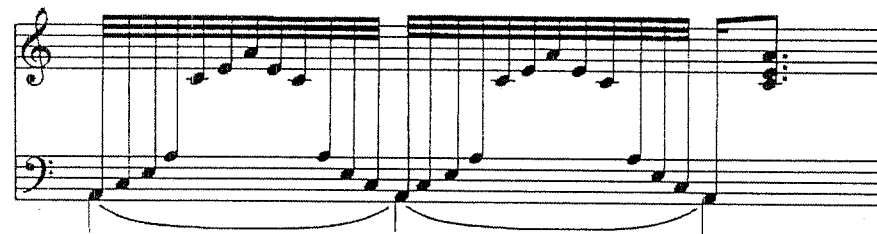


„Někteří interpreti opakují arpeggia směrem dolů. Rozložené akordy jsou tímto způsobem hrány na cembale, zatímco na varhanách se tóny hrají současně.“



Heinichen popisuje tyto dvě stejné formy arpeggia, označujíc je jako jednoduchá (einfach) a dvojitá (doppelt). Potom přidává dost neobvyklou třetí formu: „Vícenásobné (vielfach) arpeggio je dvojitě arpeggio opakované na docela dlouhém basovém tónu a následované rovným (nerozloženým) akordem v pravé ruce. Toto můžeme na cembale slyšet obvykle v recitativě a jiných prodloužených basových tónech (např. pedálových bodech).“

Pravděpodobně má na mysli tuto formu provedení: (J.B.C)



V ostatních formách arpeggia, tvrdí Heinichen, interpret rozkládá jedenkrát levou rukou a potom pravou rukou samostatně, a znovu oběma rukama současně.“

Další dost důležité hledisko při doprovázení recitativů je otázka, jak dlouho hrát akordy a basové tóny. Protože v tomto bodě si prameny protirečí, můžeme předpokládat, že na tuto otázku není jednoznačná odpověď. Nicméně, se dají rozdíly klasifikovat do třech hlavních typů:

1) Varianta popsána již zezáčátku St. Lambertem. Zdá se, že nenaznačuje nic menšího, než že akordy by měly být doznívány – názor potvrzený Gasparinim (1708) a Pasqualim (1763). Pasqualiho notace následujícího příkladu nenechá na pochybách, jakým způsobem mají být akordy zpracovány; všechny akordy doznívají po jejich celou napsanou dobu. Všimněte si, že dlouhá arpeggia začínají nejvyšším hlasem. Recitativ je vybrán z kantáty, a zpožděné efekty v kadencích jsou v souladu s Telemannovými poznámkami.

N. Pasquali (1703):

Recitative

6

Da-mon wholonga-dor'd this spright-ly Maid,

3

yet ne-ver durft his love re-late, re-solv'd at last to try his

5

fate. He figh'd, She smil'd, He

7

kneel'd & pray'd, She frown'd, He rose and walk'd a-way.

10

But soon re-tur-ning look'd more gay. and

11

sung and danc'd, and on his Pipe, a cheer-full Ecc-ho Play'd.

Mělo by být také podotknuto, že St. Lambert, Gasparini a Pasquali se do jednoho odkazují na interpretaci na cembale.

2) V Telemannově příkladu na straně 140, jsou akordy drženy krátce a dozívají basové tóny. Pouze na konsonancích jsou basové tóny zahráné ještě jednou. Mnoho autorů zvláště v Německu, probírají tuto možnost a často se o ní zmiňují jako o praxi generálbasu na varhanách.

3) Příklad dole od Niedta a Matthensona (1717) je popsán pro varhaníky. Je to zvláště instruktivní ilustrace praxe krátkodobého držení basu a akordu společně. Všimněte si, že ve shodě s pravidly, je basová nota hraná o oktávu níže než je notována. Všimněte si také důležitého pravidla o očekávání akordu na začátku nové fráze (takty 6 a 9). Niedt a Matthenson dále vysvětlují: „po kadenci by neměly basové tóny být drženy po celou dobu jejich zapsané hodnoty. Místo toho je se má hned pokračovat k následující notě.

F. E. Niedt aj. Matthenson:

(Originál, beze slov)

Notated:

Executed:

3

5

7

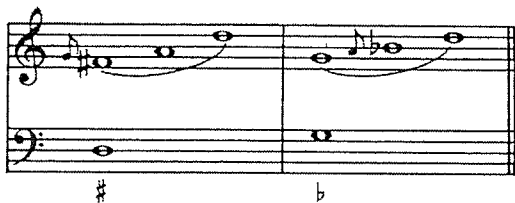
9

3. Ozdoby (Agréments) ve francouzském generálbasu

Arpeggia





Zdaleka jedním z nejdůležitějších způsobů zkrášlení akordu a udělání zvuku cembala ohebným a barevným je arpeggio. Jsou to tato překvapující, stejně jako obratná a vypracovaná arpeggia francouzských cembalistů, která našla svoji cestu do způsobu hry francouzského generálbasu.

Jedním z charakteristických znaků francouzského arpeggia je sklon přidávat disonantní průchodné tóny nazvané *tierces coulées*. Delair je představuje v následujícím příkladu:



Delair vysvětluje: „Osminové noty umístěné mezi notami celými nejsou bezpodmínečně nutné, ale mají funkci ozdoby. Z tohoto důvodu jsou raději pokládány za průchodné tóny než tóny přeznívající.“

Následující „souhrnný výpis ozdob“ od d'Angleberta, nabízí kompletní hudební slovník s arpeggiem a *tierces coulées* při použití standardních značek:

-  = arpeggio nahoru
-  = arpeggio dolů
-  = tierce coulée ze spodu nahoru
-  = tierce coulée ze shora dolů

(Přepis od J. B. Christensena. Rozpis do šestnáctinových not je pochopitelně zamýšlen jako přibližný)



Všimněte si, že nejsou symboly pro arpeggio v levé ruce!

Není úplně jasné, jak může být klesající *tierce coulée* kombinována se stoupajícím arpeggiem. Následující interpretace je taktéž myslitelná.



Je docela nemožné zaznamenat pomocí notace perfektní rytmiku arpeggia, protože se odvíjí od daného kontextu, např. tempa, výrazu a tak dále. V jiném případě nedovoluje pružnost arpeggia zpomalit svůj rytmus v notovém zápise. Na druhé straně je třeba pamatovat si následující pravidlo:

Vždy hrajte první tón arpeggiovánoho akordu přesně s basovým tónem, nikdy později.

Toto pravidlo je uvedené v problematických termínech u J. P. Rameau v díle *Traité de l'harmonie* (1722) a v jeho pozdějších zápisech generálbasu: „Pokud prst hrající první tón arpeggia nestiskne klávesu přesně ve stejnou dobu jako prst hrající basový tón, bude některá z rukou mimo rytmus“ Komentář dokládá velký význam, který Rameau a další francouzští autoři přikládali rytmické přesnosti.

Další varianta se také jmenuje „rytmické arpeggio“ nebo *style luthé* (loutnový styl). Není typická pouze pro sólové francouzské cembalo, ale je také jedna ze základních možností hry francouzského generálbasu. St. Lambert vysvětluje „Arpeggia jsou použitelná pouze v recitativech, kde není určené tempo.“ Zde St. Lambert pojednává o volných, plnohlasých arpeggiech. „Nicméně ve skladbách typu *air de mouvement* (skladba se stálým metrem), musí být všechny akordy hrané přesně ve shodě s basem.“ Podívejte se nahoru, na Rameauovy instrukce. „Jedna výjimka je nicméně možná a to tehdy, pokud se bas skládá výhradně ze čtvrtových not, potom jsou noty v akordech pravé ruky děleny tak, že jedna z nich se hraje vždy mezi dobami. To má za následek druh nepřetržitého pulsu (*battement*), což je vždy dobré.

St. Lambert:

Stejný princip je demonstrován d' Anglenbertem v odlišné variantě (základního příkladu), ačkoliv tentokrát se jedná o tóny v basu, kdy jsou nejdelší tóny děleny přidáním spodní oktávy:

D'Anglebert:

Mnoho příkladů *style luthé* můžeme najít ve vypracovaných francouzských doprovodech. Následující výtah z *Arie* pro housle a cembalo od J. C. Mondonvilla, ilustruje rozkošnou kombinaci dvou výše zmiňovaných příkladů. Zde dělí pravá ruka všechny tři tóny akordu, než by hrála jeden.

Mondonville: *Pièces de Clavecin en Sonates, IV*

Je nejvýš důležité mít na paměti, že tato arpeggia vždy předpokládají správnou realizaci harmonie beze střídání ve vedení hlasů. Generálbasový základ před ozdobením do Mondonvilleho *style luthé* vypadá následovně (všimněte si standardní *petite sixte* na tónu As v basu, postup VI-V):

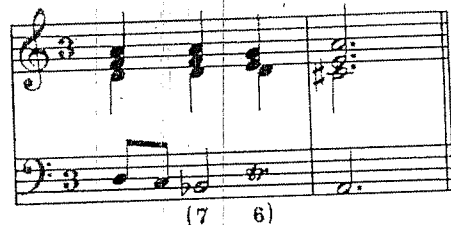
Trylky

Trylky jsou další podstatná složka ve správném provedení francouzského generálbasu. To je to, o čem mluví St. Lambert: „Tu a tam je možné zahrát trochu trylek nebo jiných ozdob (pravděpodobně míní *tierces coulées*) buď v basu, nebo ve hlasech pravé ruky, podle interpretova pohledu na to, jak je požadováno zmíněnou částí. Trylek je vždy hrán na basovém tónu, který tvoří základ pro sextakord se zdvojením (nebo například trylek na citlivém tónu v basu, Část I, kapitola 5) pod podmínkou, že basový tón není příliš krátký. Trylky se také často hrají na předposledním basovém tónu v poloviční kadenci.“

St. Lambert:

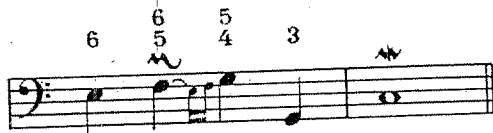
„Namísto toho, aby byl tento trylek hrán v basu, může být také hrán v pravé ruce a tvoří tak sextu s basem. Nicméně to občas nedovoluje poloha pravé ruky. Někdy zase zní lépe trylek v basu. Pokud hovoříme o tomto druhu basového postupu, měli bychom dodat, že trylek musí být vždy hrán na basovém tónu, který tvoří základ dvou akordů.“ Zde St. Lambert pojednává o sextakordech, které vznikají po rozvedení septakordu:

St. Lambert:



Mnoho basových zápisů s pečlivě vypsány ozdobami (např. Couperinovy *Les Nations*) ukazují, že výzdoba basu byla považována za povinnou. Michel Corette též potvrzuje tuto praxi. Nadto jeho pojednání o generálbasu obsahuje dvě přídavné ozdoby pro bas, které jsme již našli u Couperina: trylek v postupu IV-V v kadencích a mordent (*pincé*) na dlouhých basových tónech:

(J.B.C.)



Tak řečeno, tyto dvě ozdoby se zdají být méně významné, než basový trylek na citlivém tónu a půlkadencích, jak je popsal St. Lambert.

Pravděpodobně bylo umění francouzského generálbasu zpravidla jednodušší, než bylo tady popsáno. Žádný francouzský pramen nepopisuje běhy, imitace sólových hlasů, nebo dokonce melodické zacházení s pravou rukou. Je možná odhalující, že St. Lambert, sólový francouzský autor, omezuje svoji diskusi výhradně k áriím v italském stylu.

Arpeggia

Kromě oblasti recitativů pojednávají německé prameny docela zřídka o možnosti rozkládaných akordů; ani zde nejsou podobnosti s *tierce coulée*. Můžeme tedy předpokládat, že hra německého generálbasu, na rozdíl od francouzského stylu, byla charakterizována užíváním nerozložených akordů.

Němečtí teoretikové normálně používají termín „arpeggio“ k označení dalšího členění akordů v pevném rytmu. Tento způsob arpeggia je méně odvozený od hry na loutnu, než francouzský *style luthé*. Raději je lepší jej porovnávat s charakteristickými houslovými arpeggi a dalšími figuracemi rozšířenými v italské hudbě.

Následující příklady od Matthensona a Heinichena, zprostředkovávají představu tohoto stylu. Heinichen zastává názor, že každé arpeggio by mělo být nahlíženo jako zlomený dvou nebo tříhlasý akord, v tomto kontextu vylučující basový tón.

Dvouhlasá arpeggia

Heinichen:



Mattheson:

A musical score for a sixteenth-note exercise by Mattheson. The top staff is in treble clef and contains a continuous stream of sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with two measures, each marked with a '6' over a '5'.

Heinichen:

A musical score for a sixteenth-note exercise by Heinichen. The top staff is in treble clef and contains a continuous stream of sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with four measures, each marked with a '6' over a '5'.

Čtyřhlasá arpeggia

Tříhlasá arpeggia

Mattheson:

A musical score for a three-voice arpeggio exercise by Mattheson. The top staff is in treble clef and contains a continuous stream of sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with two measures, each marked with a '6' over a '5'.

Mattheson:

A musical score for a four-voice arpeggio exercise by Mattheson. The top staff is in treble clef and contains a continuous stream of sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with two measures, each marked with a '6' over a '5'.

Heinichen:

A musical score for a four-voice arpeggio exercise by Heinichen. The top staff is in treble clef and contains a continuous stream of sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with five measures, each marked with a '6' over a '5'.

alternativní figury:

A musical score for alternative figures. The top staff is in treble clef and contains a continuous stream of sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with two measures, each marked with a '6' over a '5'.

Celkem vzato, Heinichenovy levoruké akordy jsou čistě podobné italskému stylu, zatímco Matthensonovo preferování přidané oktávy v basu je typické pro německý styl. Nicméně není docela jasné zda užití těchto druhů arpeggia náchylné k omezením: Matthenson arpeggia neomezuje, zatímco Telemann nechává hrát pravou ruku v melodickém stylu pouze v částech, kde se sólový hlas ztiší.

Heinichen jenom poznamenává, že arpeggia by měla být použita v částech, kde neruší zpěváka. Odkazujíc se na použití stejného druhu arpeggií v levé ruce dodává, že „mohou být hraná při sólech (např. skladba pro sólový hlas a basso continuo), v sólovém partu kantáty, a v ritornelech pro samotné continuo, které se vyskytuje v áriích bez dalších nástrojů. Arpeggia ozdobí doprovod, pokud jsou používána v rozumných mezích. Nicméně je třeba dávat pozor, aby nedošlo ke zmatení zpěváka, a také není vhodné hrát preludia, přesahujíc tak hranice doprovodu.“

V následujících několika příkladech skladatel pokládal za samozřejmé, že jeho arpeggia zpěváka nevyvedou z míry. Dokonce i když se tato příklady vyskytují v sonátách s obligátním cembalem, stále ukazují velkou podobnost s výše zmíněnými arpeggií od Heinichena a Matthensona. V některých případech zprostředkovávají náznak hudebních okolností, ve kterých byl arpeggio styl pokládán za vhodný.

J. S. Bach:
Andante

Largo

Současné arpeggio v obou rukách bylo popsáno také Heinichenem.

Johann Matthias Leffloth (?): *Adagio* a *Alllegro* ze sonáty C dur pro gambu a obligátní cembalo (dříve připisováno G. F. Händelovi)

Adagio

Adagio

3

5

Alllegro

Alllegro

3

5

7

Francouzský loutnový styl byl také znám v Německu, nebo minimálně byl znám J.S. Bachovi. Můžeme tak usuzovat z následujícího příkladu (taky 2 a 4), které čistě uvádějí styl St. Lamberta probíraný na stránce 145 nahoře:

J. Bach: *Largo e dolce* ze sonáty H moll pro příčnou flétnu a obligátní cembalo (BWV 1030)

Largo e dolce

Trylky, appoggiatury a další „podstatné ozdoby“

Ve shodě s Matthensonem a Heinichenem je velmi důležité používat podstatné ozdoby v generálbasovém doprovodu. Matthenson převážně pojednává o ozdobách v basu. Trylek by měl být hrán v basu ve frygické kadenci, jmenovitě v septakordu na šestém stupni ve stupnici (VI⁷). Pokud je septima rozvedena do sexty, je rovněž dovoleno hrát trylek v sextách společně s basem.

Matthenson: „Nearpeggiovane, se čtyřmi plnými krátkými dobami“ (J. B. C.)

(nahlédněte též St. Lambert, str. 146.)

V Následujícím pomalém gigue (*loure*) zdůrazňuje význam dlouhých appoggiatur a krátkých jiskřivých trylek pro zdůraznění zpěvného charakteru skladby. Bez těchto ozdob „bude znít bas suše a ztratí svoji uvolněnou kvalitu.“

Tempo di Giga

vzorové provedení:

Dokonce i „glis“ může být hrán v basu, pod podmínkou, že „jeho provedení není plynulé jako při zpěvu, ale krátké a hrubší, když je zahrán všemi třemi prsty najednou, s tím, že každý postupně opouští svoji příslušnou klávesu“



Problém zdobení je u Heinichena rozčleněný do dalších podrobností, s tím, že kompletní problematika přesahuje rámec této učebnice. Některé z jeho příkladů jsou otištěny dále. Osvojte si čtyři nejrozšířenější ozdoby: trylky, mordenty, appoggiatury a glisy. Tyto ozdoby mají zvláštní význam pro pochopení zdobeného continua hraného v italsko-německém stylu.

Heinichen vysvětluje první příklad dále:

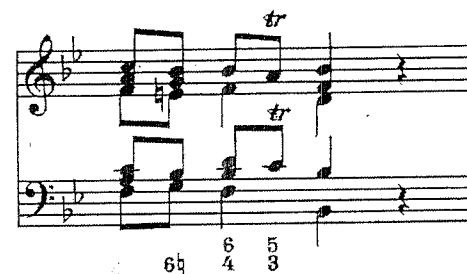
„Není mým záměrem ukázat v tomto příkladu, že je možné hrát nic než velké množství malých trylek, ale raději demonstrovat, jakými možnými způsoby mohou být trylky použity. Zbývající příklady mohou být chápány ve stejném světle“

Všimněte si, že Heinichen nepředkládá myšlenku o velkém množství ozdob na malém kousku, pouze že je jich mnoho stejného typu!

Stejně zajímavé jsou Heinichenovy komentáře k provedení těchto ozdob, dvojí význam mordentu, rytmická interpretace appoggiatur a glisů, a velmi krátká předrážka, která oběma předchází.

J. D. Heinichen (všechny příklady ozdob a jejich provedení jsou ponechány v originále):

a)



b) „Mordent může být zahrán těmito dvěma způsoby: 1) nejprve zahrajte spodní tón a potom udeřte hlavní tón ve skoro stejnou dobu, a rychle uvolněte klávesu spodního tónu, nebo 2) zahrajte hlavní tón, nižší sousední tón, a ihned ještě jednou hlavní tón. Toto provedeno s určitou rázností, dodá hlavnímu tónu určitý akcent s pomocí všech tří not. V kontextu dlouhých tónů může být ornament použit jednou nebo několikrát v posloupnosti, jak je interpretem zamýšleno.“ Co měl Heinichen na mysli, je toto:

(J. B. C.)

nebo

A single staff of music in treble clef, key of D major, 3/4 time. It contains a vocal line with a few notes and rests, starting with a fermata.

A grand staff (treble and bass clefs) in D major, 3/4 time. The piano accompaniment consists of chords and single notes. The right hand has a steady accompaniment pattern, while the left hand provides harmonic support.

6 6 # # 4 6 6 4 6 5

c)

A single staff of music in treble clef, key of D major, 3/4 time. It contains a vocal line with a few notes and rests, starting with a fermata.

Largo

A grand staff (treble and bass clefs) in D major, 3/4 time. The piano accompaniment consists of chords and single notes. The right hand has a steady accompaniment pattern, while the left hand provides harmonic support.

6 8 # 6 7 # 7 6 # 7 6

d)

A single staff of music in treble clef, key of D major, 3/4 time. It contains a vocal line with a few notes and rests, starting with a fermata.

A grand staff (treble and bass clefs) in D major, 3/4 time. The piano accompaniment consists of chords and single notes. The right hand has a steady accompaniment pattern, while the left hand provides harmonic support.

6 5 # 6 # 6 # 6 5

Doslov

Při procvičování a provádění různých stylů generálbasového doprovodu popsaných v této knize, a zvláště při doprovodu souborů, mnoho interpretů shledá, že doprovod zní dost často hlasitěji, než je obvykle srovnáváno se sólovým hlasem nebo hlasy.

Toto se stává mnohem častěji, pokud se hraje na dobrých kopiích dobových nástrojů. Původní historické cembalo má zpravidla udivující hlasitost a sílu přednesu, zatímco barokní příčná flétna, barokní housle a ostatní dobové nástroje nedosahují dynamického rozsahu svých moderních protějšků. Nad to bývali hráči v Německu a Francii žádáni, aby hráli nejméně ve čtyřhlasu. Několik výjimek bylo dovoleno, např. při doprovodu barokní příčné flétny, nebo jiných jemných nástrojů.

Podobně, francouzská technika hry s několika registry současně a německá praxe zesilování basu zdvojením oktáv a opakováním akordů (zejména na osminových notách), čistě ukazuje, že pravý generálbasový doprovod je něco víc než příjemné cinkání zvuku cembala na pozadí zvuku souboru. Je tedy naprosto jasné, proč nejlepší prameny generálbasu stále trvají na realizacích, které nejsou správné jen samy v sobě, ale mají úžasné vedení hlasů: každý tón v generálbasovém partu můžete slyšet!

Všechny známé realizace od předních hudebníků a teoretiků tohoto období kromě těch, které byly zamýšleny pro nováčky, jsou pozoruhodné pro svoji zvučnost a dávají dojem kompletnosti, dokonce když jsou hrané bez sólistů. Příklady, které toto obsahují, jsou od Muffata (str. 132), Gerbera/J. S. Bacha a Heinichena (v jeho základním příkladu na straně 96).

Z toho vyplývá, že generálbasoví interpreti by měli studovat a připravovat své „doprovody“ se stejnou svědomitostí, kterou normálně věnují sólovým skladbám, věnujíce stejnou pozornost odstínům úhozu a artikulace v basové lince a akordickém doprovodu.

Pouze interpreti, kteří mají dokonalý přehled o vědomostech probraných v této knize, budou schopni improvizovat generálbasové doprovody s technikami, které si osvojili, a postupně se blížit svrchované dovednosti umění generálbasu.



Zdroje a odkazy

Francouzské prameny

- Jean-Henry d'Anglebert: *Principles de l'Accompagnement* (Paris, 1689); reprinted in the new edition *Premier livre de pièces de clavecin*, ed. Kenneth Gilbert (Paris: Le Pupitre, 2/1990)
- Denis Delair: *Traité d'accompagnement pour le théorbe et la clavessin, de l'orgue et des autres instruments* (Paris, 1960); facsimile edn. (Geneva: Minkoff, 1972).
- Michel de Saint Lambert: *Nouveau traité de l'accompagnement du Clavecin* (Paris, 1707); facsimile edn. (Geneva: Minkoff, 1982).
- Jean-François Dandrieu: *Principles de l'Accompagnement du Clavecin* (Paris, 1719); facsimile edn. (Geneva: Minkoff, n.d.).
- Jacques Boyvin: *Traité abrégé de l'Accompagnement pour l'Orgue et pour le Clavessin* (Paris 1700).
- Antoine Forqueray: *Pièces de Viole avec la Basse Continüe*, Book 1 (Paris, 1747).
- Jean-Philippe Rameau: *Traité de l'harmonie* (Paris, 1722) a *Code de musique pratique* (Paris, 1722); facsimiles in J.P. Rameau: *Complete Theoretical Writings* vol. 1 ed. Erwin Reuben Jacobi (Rome: American Institute of Musicology, 1967); another facsimile edn. in *Complete Theoretical Writings*, vol. 5, ed. Erwin Reuben Jacobi (Rome: American Institute of Musicology, 1969).
- Michel Corette: *Le Maître de Clavecin pour l'Accompagnement/Prototypes* (Paris, 1753); facsimile edn. (Geneva: Minkoff, n.d.).

Německé prameny

- Johann Sebastian Bach: "Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des General-Hbass oder Accompagnement" [1738], copied by Carl August Thieme; see *Bach-Jahrbuch* (1978), pp.39-41, quoted in Spitta, pp. 942-950.
- Georg Muffat: *Regulae Concentum Partiturae*, MS [1699], new edn., ed. Hellmut Federhofer as *Any Essay on Thorough-Bass*, with an English introduction and the original German (Rome: American Institute of Musicology, 1961).
- Friedrich Erhard Niedt / Johann Mattheson: *Musicalische Handleitung Teil III* (Hamburg, 1717); facsimile edn. (Hildesheim: Georg Olms, 1986).
- Johann David Heinichen: *Der Generalbass in der Composition* (Dresden, 1728); facsimile edn. (Hildesheim: Georg Olms, 1969).
- Johann Mattheson: *Grosse General-Bass-Schule* (Hamburg, 1731); facsimile edn. (Hildesheim: Georg Olms, 1968).
- Georg Philipp Telemann: *Singe-, Spiel- und General-Bass-Übungen* (Hamburg, 1733-4), ed. Max Seiffert (Kassel: Bärenreiter, 2/1968).

Italské prameny

- Francesco Gasparini: *L'Armonico Practico al Cimbalò* (Venice, 1708); facsimile edn. (New York: Broude Brothers, 1967); Eng. Trans. As *The Practical Harmonist at the Harpsichord* (New York: Da Capo, 1980). We expressly recommend the facsimile edition.
- Nicolo Pasquali: *Thorough-Bass Made Easy* (London, 1673); facsimile edn. (Oxford University press, n.d.).

Odkazy

- Jesper Bøje Christensen: "Generalbaß-Praxis bei Bach und Händel," *Basler jahrbuch für historische Musikpraxis*, IX (1985).
- Jesper Bøje Christensen: "Über das Verhältnis zwischen der Solostimme und der Lage der Aussetzung: Zu einigen 'Heiligen Kühen' des Generalbaß-Spiels im 20. Jahrhundert," *Basler jahrbuch für historische Musikpraxis*, XIX (1995).
- Jesper Bøje Christensen: and Jörg-Andreas Bötticher: "Generalbaß," *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 2nd end., *Sachteil*, III (Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler, 1995), pp. 1194-1255.

V minulých letech, se úsilí o dosažení hry splňující kritéria „historicky poučené interpretace“ stalo metou ve světě staré hudby. Začalo se dotýkat nejen nástrojů a způsobů provedení u sólistů, ale zasáhlo i „hudební základy“ totiž doprovod.

Ve svém generálbasu, profesor Jesper Bøje Christensen, vyučující na Schole Cantorum v Basileji, ukazuje čtenářům, jak dosáhnout stylově hodnotných realizací generálbasu, který byl nejprve napsán a při provedeních improvizován. Jeho práce je neobvyklým přiblížením: různé manuály k provádění generálbasu z raného 18. století od Dandrieu, St.Lamberta, Heinichena, Telemanna a dalších – jsou přehledně organizovány a logicky strukturovány a zahrnují užitečné rady pro hru z čísel. Christensen tyto prameny uspořádal dohromady a opatřil je vlastními poznámkami, příklady a komentářem.

Tímto způsobem profesor Christensen nejen ukazuje, jak hudebníci provozovali hudbu ve své době, ale dává další úroveň studia, která je velmi důležitá: zřetelně uspořádal způsob studia generálbasu a tím vytvořil výukový model pro současné interprety.