

# GENERALBASS- COMPENDIUM

eine Art Vokabular //  
a Kind of Vocabulary

für den Gehörbildungsunterricht zusammengestellt von //  
Compiled for Ear Training Lessons by

Hans Peter Weber

Englische Übersetzung von //  
English Translation by

Maria Raffaele



Schola Cantorum Basiliensis

Basel 2018

**n|w** Fachhochschule Nordwestschweiz  
Schola Cantorum Basiliensis | Hochschule für Musik



**Musik Akademie Basel**

Hans Peter Weber

**Generalbass-Compendium**

Englische Übersetzung von Maria Raffaele

1. Auflage der synoptischen Fassung in Deutsch / Englisch  
[als handschriftliches Unterrichtsmaterial in Fotokopie seit 1997 in Gebrauch]

Eine Publikation der Schola Cantorum Basiliensis  
Fachhochschule Nordwestschweiz / Musik-Akademie Basel  
Hochschule für Musik  
Leonhardsstrasse 6  
4009 Basel  
Schweiz

© Schola Cantorum Basiliensis 2018

Die PDF-Version des Generalbass-Compendiums ist auf der Website der Schola Cantorum Basiliensis  
kostenfrei beziehbar und kann für didaktische Zwecke verwendet werden.

[www.forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch](http://www.forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch)

Veränderungen an der vorliegenden Form sind nicht gestattet.

ISBN 978-3-9524701-0-7 (Druck)

ISBN 978-3-9524701-1-4 (PDF)

GENERALBASS-  
COMPENDIUM

# INHALT

Vorwort.....	i
Vorwort der Übersetzerin.....	ii

## Teil A: Signaturen

Dreiklang, Sextakkord, 5-6, 6-5 .....	1
Quintsextakkord, einfache Vorhalte .....	2
Quartenformeln, <i>Quinta syncopata</i> , #5, #7 .....	3
8-7, 7, verminderter Septakkord, <i>septima in transitu</i> .....	4
Sekundakkord, Tritonusakkord, „Initialformel“.....	5
Terzquartakkord .....	6
Dominant- $\frac{9}{7}$ , $\frac{\sharp 6}{\flat 5} / \frac{\sharp 4}{\flat 2} / \frac{6}{4}$ (Umkehrungen von $\frac{\flat 7}{5}$ ), <i>Transitus irregularis</i> .....	8
Quartsextakkord $\frac{\flat 6}{4} / \frac{\sharp 2}{4}$ .....	9
Neapolitaner, $\flat 5$ , „2x5“ .....	10
weitere Vorhaltsfiguren .....	11
weitere Quartenformeln .....	12

## Teil B: Bassfiguren

aufsteigende Sekunde (und 5-6-Kette, chromatischer Gang aufwärts).....	13
absteigende Sekunde:	
7-6-Kette, Initialformel, $\frac{6}{2}$ -Sequenz, Terzgang, Vergleich Terzgang / Quartgang.....	14
Quartgang diatonisch und chromatisch.....	15
Oktavregeln	
einfache, vollständige.....	16
erweiterte, weitere Möglichkeiten.....	17
mit Vorhalten/Durchgängen, Quellen-Beispielen.....	18
steigende Terz.....	19
fallende Terz (und $\frac{6}{5}$ -Sequenz).....	20
fallende Quarte.....	21
fallende Quinte (und Quintfallsequenz, aufsteigender Quintfall).....	23
verminderte und übermäßige Intervalle.....	24
Orgelpunkt.....	27
Rückung.....	28
enharmonische Verwechslung des verminderten Septakkordes.....	29
Sequenzen: Übersicht und Vergleich (Quintfall, aufsteigender Quintfall, Quartfall).....	30

## Teil C: Zur Terminologie.....

31

## Anhang:

Übersicht („das Wichtigste in Kürze“).....	35
Signaturentabellen: Heinichen.....	36
Mattheson.....	37
Zirkel (Heinichen, Mattheson).....	38
verwendete Haupt-Quellen.....	39
Notenpapier.....	40



# CONTENTS

Preface.....	i
Translator's Preface.....	ii

## Part A: Figures

Triad, Sixth Chord, 5-6, 6-5 .....	1
Six-Five Chord, Suspensions .....	2
<i>Quartenformeln</i> , <i>Quinta syncopata</i> , #5, #7 .....	3
8-7, Seventh Chord, Diminished Seventh Chord, <i>Septima in transitu</i> .....	4
Second Chord, Tritone Chord, <i>Initialformel</i> .....	5
Four-Three Chord .....	6
Dominant- $\frac{9}{7}$ , $\frac{\sharp 6}{\flat 5} / \frac{\sharp 4}{\flat 2} / \frac{6}{4}$ (Inversions of the $\frac{\flat 7}{5}$ ), <i>Transitus irregularis</i> .....	8
Six-Four Chord.....	9
Neapolitan, $\flat 5$ , "2x5".....	10
Further suspension formulas.....	11
Further <i>Quartenformeln</i> .....	12

## Part B: Bass Models

Ascending second (and 5-6 chain, ascending chromatic line).....	13
Descending second	
7-6 chain, <i>Initialformel</i> , $\frac{6}{2}$ -Sequence, <i>Terzgang</i> , Comparison of <i>Terzgang</i> vs. <i>Quartgang</i> .....	14
diatonic and chromatic <i>Quartgang</i> .....	15
Rules of the Octave	
simple, complete.....	16
expanded, further possibilities.....	17
with suspensions/passing notes, Source examples.....	18
Rising third.....	19
Falling third (and $\frac{6}{5}$ -Sequence).....	20
Falling fourth.....	21
Falling fifth (and <i>Quintfall</i> sequence, ascending <i>Quintfall</i> ).....	23
Diminished and augmented intervals.....	24
Organ Point.....	27
<i>Rückung</i> .....	28
Enharmonic alterations of the diminished 7th chord.....	29
Sequences: Overview and Comparison ( <i>Quintfall</i> , ascending <i>Quintfall</i> , <i>Quartfall</i> ).....	30

Part C: <u>Remarks on Terminology</u> .....	31
---	----

## Appendix:

Overview ("the essentials in brief").....	35
Figure Tables: Heinichen.....	36
Mattheson.....	37
Musical Circles (Heinichen, Mattheson).....	38
Main sources used.....	39
Manuscript Paper.....	40

## Vorwort

Als ‚Compendium‘, welches die wichtigsten kontrapunktisch-harmonischen ‚Vokabeln‘ in der Musik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Sinne eines *Generalbass in der Komposition* zugänglich, bewusst und vertraut zu machen versucht, ist die vorliegende Sammlung vor gut zwei Jahrzehnten (1997) für den Gebrauch im Gehörbildungsunterricht entstanden und mittlerweile zum unverzichtbaren Arbeitsmittel geworden. Nach sechs handschriftlich erstellten und teilweise überarbeiteten Auflagen erscheint das *Compendium* nun erstmals digitalisiert und in zweisprachiger Version.

Vokabeln alleine bilden keine Sprache, Formeln keine Musik. Und doch *sind* sie Sprache: Generalbass-Signaturen implizieren melodisch-kontrapunktisch-harmonische Verläufe und sind – grammatikalischen Formen und Sprachwendungen ähnlich – gleichsam zeichenhafter Ausdruck von vielschichtigen musikalisch- strukturellen Prozessen. Als Begriffe wollen sie be-griffen werden: bewusstes Durchdenken, fühlendes Hören und instrumentales wie vokales ‚Greifen‘ müssen zusammenwirken, wenn trockene Formeln ihrer Sprache rückverbunden, wenn aus kristallinen Gestalten die Erfahrung lebendig-wirkender Formkräfte rückgewonnen werden soll.

Wie sehr die Unterscheidung von ‚vertikalem‘ und ‚horizontalem‘ Denken unsere Vorstellung auch prägen mag: der Komplexität musikalischen Geschehens wird sie jeweils nur begrenzt und bedingt gerecht. Die Differenzierung nach Signaturen (Teil A) und Bassfiguren (Teil B) stellt – historischen Vorbildern folgend – den Versuch dar, sich der strukturellen Wirklich- und Wirksamkeit unter verschiedenen Aspekten anzunähern. Dass damit immer nur Teilaspekte erfasst werden, versteht sich von selbst.

Entscheidende Erweiterungen könnte die Sammlung erfahren durch den Einbezug kontrapunktischer Figuren des 17. Jahrhunderts sowie vom Generalbass her verstandener harmonischer Wendungen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Wer weiss, ob sich – früher oder später – jemand aus dem Kreise meiner geschätzten Kollegen und Studenten einer solchen Aufgabe annehmen mag?

Mein besonderer Dank geht an Thomas Drescher für die Unterstützung bei der Realisierung des Projektes, an Maria Raffaele für die Initiative betreffend einer zweisprachigen Ausgabe sowie für ihre Ausdauer und unermüdliche Geduld beim Übersetzen und Erstellen der gesamten Vorlage (sowie mit mir als auf tausend Einzelheiten bestehendem und erst spät zufriedenen Korrekturleser), an Sally und Markus Jans für die sehr wertvollen fachlich-sprachlichen Beiträge im englischen Text, an Sean Curtice für die Digitalisierung der Notenbeispiele, an Nikolaus Matthes für das aufmerksame Korrekturlesen sowie an Keal Couper für die eingehende Beschäftigung mit dem Vorwort!

Prof. Hans Peter Weber  
Basel, im Januar 2018

## *Preface*

The present work originated more than two decades ago (1997) as a ‘compendium’ intended for use in ear-training lessons. Concentrating on the compositional uses of thoroughbass in the music of the first half of the 18th century, it attempts to make this music’s most important contrapuntal and harmonic *Vokabeln* (vocabulary) accessible and familiar, and has become an indispensable pedagogical tool. Now, after six handwritten and partially revised editions, the Compendium appears for the first time in a digitized, bilingual version.

Vocabulary alone is not a language; bass models are not music. And yet in a way they *are* language: thoroughbass figures imply melodic, contrapuntal, and harmonic progressions, and are — similar to grammatical forms and idioms — symbolic expressions of complex musical and structural processes. Such figures need to be “figured out”: conscious reasoning, sensitive listening, and instrumental and vocal skill must work together to reconnect dry formulas with the musical language they describe, and to reanimate crystalized forms as living musical forces.

As much as the concept of “vertical” and “horizontal” dimensions tends to shape our thinking, it can only partially account for the complexity of musical phenomena. By differentiating thoroughbass figures (Part A) from bass models (Part B) — in the manner of historical methods — I attempt to approach the structural realities and their effects from diverse angles. Of course, we will never be able to grasp these aspects in all of their complexity and interrelatedness.

This compilation could benefit from considerable expansion through the inclusion of contrapuntal figures from the 17th century as well as harmonic expressions from the late 18th and early 19th centuries considered in relation to their origins in thoroughbass. Who knows if — sooner or later — someone from the circle of my esteemed colleagues and students will take on such a task?

My special thanks go to Thomas Drescher for his support in realizing this project; to Maria Raffaele for her initiative with the bilingual version as well as her perseverance and unfailing patience with the translation and production of the entire edition (and with me as the finicky proofreader of thousands of tiny details); to Sally and Markus Jans for their very valuable technical and linguistic contributions to the English text; to Sean Curtice for the digitization of the musical examples; to Nikolaus Matthes for his attentive proofreading; and to Keal Couper for his scrutiny of the preface.

Prof. Hans Peter Weber  
Basel, January 2018

## *Vorwort der Übersetzerin*

In meinem ersten Jahr Gehörbildungsunterricht mit Hans Peter Weber habe ich – da damals nur die handschriftliche deutsche Version existierte – auf eigene Initiative angefangen, eine englische Version des „Compendium“ zu erstellen. Als ich Hans Peter von meiner Arbeit erzählte, hat er spontan zugesagt, mit mir zusammen eine deutsch-englische Version zu entwickeln. Dank der Unterstützung durch Thomas Drescher wurde es möglich, das Projekt zu realisieren und später auch die handschriftlichen Notenbespiele digital setzen zu lassen.

Das Compendium überbrückt die Kluft zwischen den Vokabularen dreier verschiedener Wissenszweige: es vereint moderne deutsche und barocke Terminologien (zum Teil mit bereits bestehenden englischen Übersetzungen) mit terminologischen Neuschöpfungen von Hans Peter Weber, die zum Ziel haben, aus stilistischen Phänomenen der Musik des 18. Jahrhunderts greifbare Vokabeln abzuleiten. Solche neuen Vokabeln haben sich zum Teil als besonders schwer zu übersetzen erwiesen!

Mit der Erstellung der zweisprachigen Edition haben wir versucht, dem Leser so viele Hilfsmittel wie möglich zu bieten, um die Informationen im deutschsprachigen Original zu verstehen. Beim Übersetzen habe ich mich bemüht, dem Geist des deutschen Textes möglichst getreu zu folgen:

- › Manchmal habe ich, anstatt ein Wort zu übersetzen, für das es kein englisches Äquivalent für die gleiche Nuance gibt (z.B. Quartenformeln, Rückung), das originale Wort der deutschen Fassung benutzt – jedoch kursiv gesetzt und eingehend definiert.
- › In anderen Fällen habe ich ein englisches Wort ausgewählt, das dem deutschen Terminus in etwa entspricht oder diesen wörtlich übersetzt, und dieses englische Wort in Anführungszeichen gesetzt (z.B. Parallelen-Gefahr wird zu „parallel danger“).
- › Mit Blick auf Nicht-Muttersprachler, die den englischen Text verwenden, habe ich mich bemüht, Abkürzungen zu vermeiden (abgesehen von den einfachsten, wie „p.“ für „page“).
- › Texte von Heinichen, Mattheson, Telemann und anderen deutschen Autoren wurden mit Unterstützung von Hans Peter Weber, Sally und Markus Jans und anderen ins Englische übersetzt. Für die Zitate aus Gasparinis *L'armonico pratico al cimbalo* habe ich die entsprechenden Ausschnitte aus der Übersetzung von David L. Burrows verwendet.

Indem Studierende des 21. Jahrhunderts ein Verständnis entwickeln für die Anwendung harmonischer Strukturen und melodischer Formeln, die den rhetorischen Absichten der Musiker und Komponisten des 18. Jahrhunderts dienen, werden sie mit grossartigen Hilfsmitteln für die Interpretation der Musik jener Zeit ausgerüstet. Es ist meine Hoffnung, dass die vorliegende zweisprachige Ausgabe des Generalbass-Compendiums den Aufbau eines solchen Verständnisses erleichtert und einen umfassenderen Zugang zu Hans Peter Webers faszinierender Arbeit zur Musiktheorie des 18. Jahrhunderts ermöglichen wird.

Maria Raffaele

Basel, im August 2018

## *Translator's Preface*

In my first year of Hans Peter Weber's *Gehörbildungsstunden* ("ear-training classes"), I began work on an English version of his *Compendium*, a unique collection of historical music theory teaching materials consolidated into a single handwritten German text. When I told Hans Peter about my project, he enthusiastically agreed to work with me to develop a German-English edition. Thomas Drescher's support enabled us to realize this project, and made it possible in particular to have the handwritten music notation examples be digitally typeset.

The *Compendium* bridges vocabularies belonging to three distinctive sets of knowledge: it combines modern German-language and 18th century music theory terminologies (for which there are clear English equivalents) with Hans Peter's own terminological inventions, words derived from stylistic phenomena found in 18th century music. It was this latter set of vocabulary that proved the most difficult to translate.

In creating the bilingual edition, we sought to produce a work that would give the reader as many tools as possible for understanding the material contained in the original German-language work. The translations attempt to remain true to the spirit of the German text:

- › At times, rather than translating a given word for which no equally-nuanced English equivalent exists (for example, the words *Quartenformeln*, *Rückung*, *Quinta syncopata*...), I used the original word, placing it in italics and then defining it.
- › In other instances, I selected an English word that approximates or is a literal translation of the German equivalent and placed the word in quotation marks (for example, *Parallelen-Gefahr* becomes "parallel danger").
- › With an eye to non-native English-speakers using the English text, I made an effort to avoid abbreviations (aside from the most basic like "p." for "page").
- › Texts by Heinichen, Mattheson, Telemann, and other German writers were translated by myself with the aid of Hans Peter, Sally and Markus Jans, and others. I drew the English versions of the texts from Gasparini's *L'armonico pratico al cimbalo* from David L. Borrows's 1963 translation (see the "Sources Used" page for the full bibliographic citation).

By developing an understanding of how harmonic structures and melodic formulae were employed to serve 18th century musicians' rhetorical intentions, 21st century students of early music are armed with formidable tools for interpreting the music of this era. My hope is that this bilingual printed edition will make building that understanding a little bit easier and give a wider public access to Hans Peter Weber's fascinating work on 18th century music theory.

Maria Raffaele  
Basel, August 2018

# A. Signaturen

{ } = Klangbeispiele

5  
3

## „Dreiklang“, „Grundstellung“, „l'accord parfait“, „ordinaier Accord“

Bezifferung:

- › nur nötig, wenn Vorzeichen von der Tonart abweichen
- › Vorzeichen ohne Zahl bezeichnen die Terz:  $\flat$  für Moll,  $\sharp$  für Dur (respektive, nach Tonart:  $\natural$ )
- › verminderte 5:  $\flat 5$ ,  $\natural 5$ ,  $\flat 5$  (siehe S. 10)
- › übermässige 5:  $\sharp 5$ ,  $\natural 5$ ,  $5^+$  (siehe S. 3)

Beispiele:

Four triads are shown on a bass clef staff. From left to right: C major (C-E-G), D major (D-F-A), E minor (E-G-B $\flat$ ), and F major (F-A-C). Below the staff, the notes are labeled:  $\sharp$ ,  $\flat/\natural$ , and  $\flat 5/\sharp$ .

6

## Sextakkord

vom Bass aus 3 und 6, eventuell 8

- Bezifferung: › 6 (3 nur bei abweichenden Vorzeichen; 8 selten)
- › alteriert:  $\flat 6/\natural 6/\sharp 6 = \flat$  (Mattheson: übermässige 6 =  $\flat$ )

Strukturen und Bezeichnungen:

{1}

Four six chords are shown on a bass clef staff. From left to right: C major 6 (C-E-G-A), D major 6 (D-F-A-B), E minor 6 (E-G-B $\flat$ -A), and F major 6 (F-A-C-B).

Heinichen:

- „mit kleiner 3 und kleiner 6“
- „mit grosser 3 und grosser 6“
- „mit kleiner 3 und grosser 6“
- „mit grosser 3 und kleiner 6“

(nach Harmonielehre: „Dur“ „Moll“ „vermindert“ „übermässig“)

Beispiele und Verdoppelungsmöglichkeiten:

Four six chords are shown on a treble clef staff. From left to right: C major 6 (3-voice), D major 6 (4-voice), E minor 6 (Bass verdoppelt), and F major 6 (Tertze verdoppelt in Oktave oder Einklang). The last chord also shows Sexte verdoppelt in Oktave oder Einklang.

- › zum Vorkommen in der Tonart siehe Oktavregeln („OR“), S. 16ff.
- › zum Vorkommen in kleinen Figuren siehe S. 13-15, u.v.a.
- ›  $\flat 6$  = Neapolitanischer Sextakkord: siehe S. 10
- ›  $\flat 6$  -- in der Quartensformel mit 6 in Moll (S. 3) oder im „Trugschluss“ (S. 13)

5-6

ist auf jeder Stufe möglich; insbesondere: über aufsteigender Sekunde (S. 13), in tenorisierender/phrygischer Kadenz (S. 14); als Einstieg in die 7-6-Kette (S. 14), im Quartfall (S. 21)

6-5

- Durchgang ist auf jeder Stufe möglich; insbesondere: über aufsteigenden Leittonen und im chromatischen Gang aufwärts (S. 13)

-- zum Durchgangs-Begriff, siehe S. 31

-- zum Vergleich von 6-5- mit 8-7-Durchgang siehe S. 4

# A. Figures

{ } = Audio Examples

5  
3

## “Triad”, “root position”, “l'accord parfait”, “ordinairer Accord”

Notation:

- › Only necessary to notate something when accidentals differ from the tonality
- › Accidentals without numbers designate the 3rd:  $\flat$  for minor,  $\sharp$  for major (or, depending on the tonality:  $\natural$ )
- › Diminished 5:  $\flat 5$ ,  $\natural 5$ ,  $\flat 5$  (see p. 10)
- › Augmented 5:  $\sharp 5$ ,  $\natural 5$ ,  $5^+$  (see p. 3)

Examples:



6

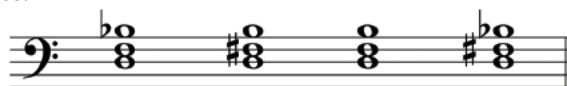
## Sixth Chord

Composed of a 3 and 6 above the bass, sometimes 8

Notation: › 6 (3 only with extra accidentals; 8 sometimes)

- › With alteration:  $\flat 6 / \natural 6 / \sharp 6 = \flat 6$  (in Mattheson: augmented 6 =  $\flat 6$ )

Structures and Names:



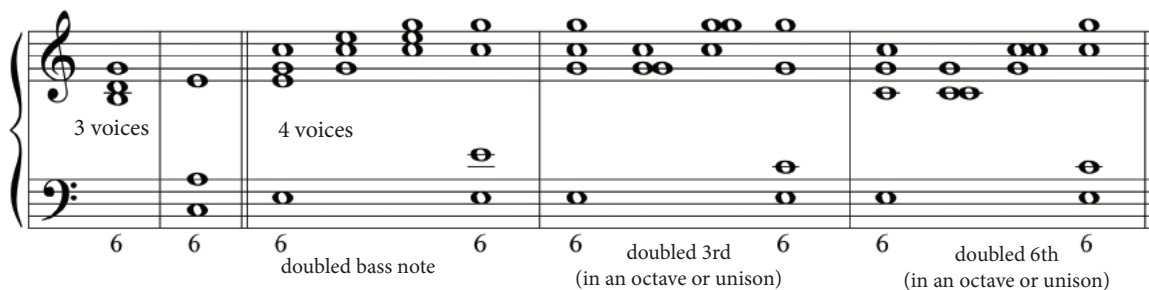
{1}

Heinichen:

“with minor 3 and minor 6”    “with major 3 and major 6”    “with minor 3 and major 6”    “with major 3 and minor 6”

(in modern music theory: “major”    “minor”    “diminished”    “augmented”)

Examples and possible voice-doublings:



- › For more on occurrences of sixth chords in the scale, go to Rule of the Octave (“RO”), p. 16 and following
- › For more on occurrences of sixth chords in bass models, go to pp. 13-15, and many more
- ›  $\flat 6$  = Neapolitan sixth chord: see p. 10
- ›  $\flat 6$  -- in the *Quartenformel* with the 6th in minor (p. 3) or in the deceptive cadence (p. 13)

5-6 This figure is possible on every scale degree; in particular: over ascending 2nds (p. 13), in tenor/phrygian cadences (p. 14); as the opening of a 7-6 chain (p. 14), and in a *Quartfall* (“descending fourth”) sequence (p. 21)

6-5 This passing figure is possible on every scale degree, but occurs in particular on ascending leading tones and in upwards chromatic stepwise motion (p. 13)

-- For more on passing figure terminology, see p. 31  
 -- For a comparison of 6-5 passing figure with 8-7 passing figure, see p. 4



6  
5

**Quintsextakkord** Füllstimme: 3

- › mit reiner Quinte: auf 4. Stufe aufwärts = „subdominantischer  $\frac{6}{5}$ -Akkord“
  - › beachten: die 5 wird als (durch die 6 bewirkte) Dissonanz gehört und muss (wie ein Vorhalt) vorbereitet und nach unten aufgelöst werden.\*
- › mit verminderter Quinte: auf der 7. Stufe aufwärts, = „dominantischer  $\frac{6}{5}$ -Akkord“, sowie auf allen steigenden Leitttönen (die gleichsam „kurzfristige 7. Stufen“ sind) - die verminderte 5 muss nicht vorbereitet werden.
- $\frac{5}{5} = \frac{6}{5} =$  „fausse quinte“

- › andere Strukturen:
  - › in der Sequenz -- siehe S. 20, 23, u.a.
  - ›  $\frac{\#6}{b5}$  (erweiterte OR) -- siehe S. 8, 17 u.a.

\* Ausnahme: als Wechselnote

**Vorhalte** \*\*

4-3

$\frac{6-5}{4-3}$

Füllstimmen:  $\frac{8-}{5-}$

4 #3

Füllstimme: 8-

6 5  
4 #

„Vorhalts- $\frac{6}{4}$ “ \*\*\*  
(vergleiche „Durchgangs- $\frac{6}{4}$ “, S. 9)

{2}

7-6

6 7 6

-- siehe auch 7-6-Kette über absteigender Tonleiter, S. 14

Hauptstimme:  
Füllstimmen:  
Bass:

vergleiche:

von e: 7-6 (tenorisierende Kadenz)  
von a: 4-3 (bassierende Kadenz)

9-8

6 (5) 9 8

Füllstimmen:  $\frac{5}{3}$

**Bassvorhalte**

5  
2

$\frac{5}{4}$   
 $\frac{4}{2}$

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

beachten:  $\frac{5}{2}$   $\frac{5}{4}$   $\frac{6}{4}$  erscheinen auch bei *Transitus irregularis* im Bass -- siehe S. 8

--  $\frac{9}{4,7}$  und weitere Vorhaltsfiguren: siehe S. 11

--\*\* zum Vorhaltsbegriff: siehe S. 31

--\*\*\* Muffat: „Mit Quarta consonante oder siessen Quart“ (S. 105)







**Quartenformeln, Cadenze doppia** on the 5th degree, in a cadence where the bass has the Bass {3} clausula (core: 3 4 4 3, filler voice: 8)

incomplete	complete	with seventh (prepared!) instead of fifth	with sixth instead of fifth	
				-- see also p.12
5 — 3 4 4 3	5 6 5 — 3 4 4 3	7 6 5 — 3 4 4 3	(b)6 — 5 — 3 4 4 3	

**6/5 4** = **Quinta syncopata** > The perfect 5 becomes a dissonance through the 6, and so must be prepared {4}  
 > like a suspension, introduced on an accented beat and resolved downwards  
 > Appears on the 5th or 1st degree  
 > Filler voice: only 8, no 3

for example:

also in longer chains:  
 (2- or 7-6 suspensions over a stationary Bass)

Quinta syncopata      Suspension

**#5** The augmented root chord appears often on the 3rd degree in Minor; the augmented 5th is usually prepared and functions as a stationary note (it is the leading tone of the key) so that it is a kind of “inverted suspension”: it resolves, delayed, upwards to the 6 (*retardatio*).

full-voicing requires: 3, sometimes 8

According to how it is prepared, #5-6 can be connected with 7-6, 9-8, 4-3:

\* the prepared dominant chord can appear in every position

-- see also p. 25

**#7** a) as *retardatio* to 8

filler voices:  $\frac{5}{3}$

-- for combinations with 9 and 4, see p.11

b) in organ point

filler voices:  $\frac{4}{2}$


-- see p. 27


{6}

**8-7-Durchgang**Füllstimmen:  $\frac{5}{3}$ 

-- siehe auch S. 18

-- zum Durchgangs-Begriff, siehe S. 31

vergleiche: 



› von fis aus: 6-5  
› von d aus: 8-7  
6-5 über der 7. Stufe entspricht 8-7 über der 5. Stufe

**7 Septakkord**Füllstimmen:  $\frac{5}{3}$ 


{8}

Die Quellen unterscheiden „gebundene“ (= vorbereitete) und „ungebundene“ (= unvorbereitete) Septimen (siehe z.B. Mattheson 1735, S. 200, 204). -- „Dominantisch“ (mit Leitton zur Tonika) und „subdominantisch“ (ohne Leitton zur Tonika) nach Harmonielehre:

› „dominantisch“: auf der 5. Stufe  
“Dominantseptakkord”  7 muss nicht vorbereitet werden.

› „subdominantisch“:

auf der 2. Stufe



7 (7)  
„kleiner Quintfall“

7 muss vorbereitet werden (verwandt mit Vorhalten)

auf der 4. Stufe




7 in der Regel vorzubereiten

› in der Quintfallsequenz › Muffat: “frey geschlagene Septime”  
-- siehe S. 23, 30



› Bezeichnungen (nach Harmonielehre)



Dur-klein



Dur-gross



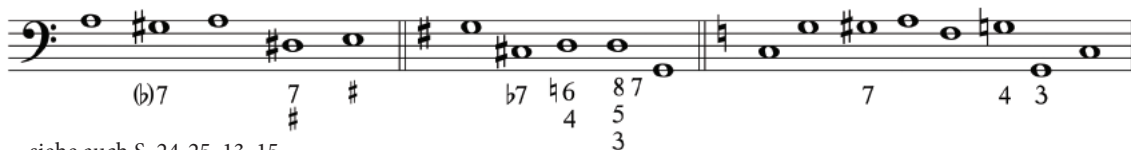
Moll-klein


vermindert-klein  
„halb vermindert“

vermindert-vermindert  
„vermindert“ **$\frac{b7}{(b5)}$** **Verminderter Septakkord**Signaturen:  $7/b7/b5$ /französisch:  $\text{7}$ Füllstimmen:  $\frac{b5}{3}$ 

{7}

Auf erhöhter 7. Stufe in Moll, auf erhöhter 4. Stufe in Moll, auf Leittonen aufwärts (in Dur nicht diatonisch -- verwendet als „Anleihe“ von Moll)



-- siehe auch S. 24-25, 13, 15

-- „Umkehrungen“ siehe S. 8

-- erweiterte Oktavregel siehe S. 17

**Septima in transitu**

Signatur: 7

Füllstimmen:  $\frac{4}{3}$ 

{9}

› kein Septakkord, nicht mit  $\frac{5}{3}$ !

› Terz geht parallel mit Bass, während Quinte und Oktave des vorausgehenden Dreiklages liegen bleiben

› charakteristisch: steigender Durchgang im Bass, beginnend mit 1. oder 5. Stufe

› siehe Heinichen S. 264ff., andere Beispiele S. 201 (Replik bei Mattheson 1735, S. 197)

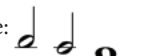


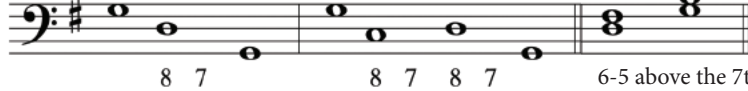
7

**8-7 Passing Note**

Filler voices:  $\frac{5}{3}$

-- see also p. 18  
 -- on concepts related to passing dissonances, see p. 31

compare: 




> from f#: 6-5  
 > from d: 8-7  
 6-5 above the 7th degree corresponds to 8-7 above the 5th degree

**7 Seventh Chord**


Filler voices:  $\frac{5}{3}$


{8}


The sources differentiate between “tied” (= prepared) and “untied” (= unprepared) sevenths (cf. Mattheson 1735, pp. 200, 204). -- In modern music theory, seventh chords are categorized as “dominant” (with leading tone to the tonic) and “subdominant” (without leading tone to the tonic):

> “dominant”: on the 5th degree “dominant seventh chord”  7 doesn't need to be prepared

> “subdominant”: 

on the 2nd degree  7 must be prepared (related to suspensions) “small *Quintfall* (descending fifth)”

on the 4th degree  7 prepared as a rule

> in the *Quintfall* Sequence > Muffat: “*frey geschlagene Septime*”  -- see p. 23 & p. 30

> Terminology (from modern German music theory)

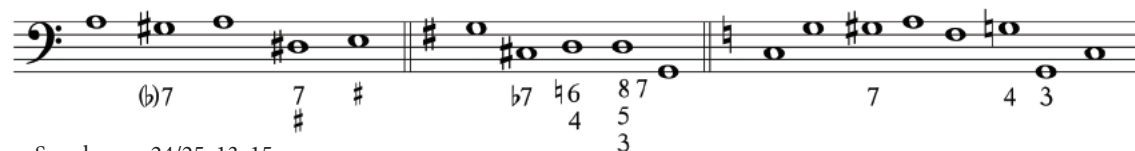
				
Dur-klein	Dur-gross	Moll-klein	vermindert-klein	vermindert-vermindert
major-minor	major-major	minor-minor	half-diminished	double-diminished

**$\frac{b7}{(b5)}$  Diminished Seventh Chord**

Figures used:  $\frac{7/b7}{b\frac{7}{5}}$ /french:  $\frac{7}{7}$   
 Filler voices:  $\frac{b5}{3}$

{7}

Found on the raised 7th degree in minor, on the raised 4th degree in minor, on ascending leading tones. (in major not diatonic -- used as “borrowing” from minor)



-- See also pp. 24/25, 13, 15  
 -- “Inversions” see p. 8  
 -- Expanded Rule of the Octave see p. 17

***Septima in transitu***

Figure used: 7  
 Filler voices:  $\frac{4}{3}$

{9}

- > Is not a seventh chord, because it doesn't include  $\frac{5}{3}$ !
- > Third moves parallel with the Bass, while the 5th & 8ve from the last triad are held over
- > Characteristic: climbing passing note in the bass; figure begins on the 1st or 5th degree
- > See Heinichen p. 264 and following, other examples p. 201 (contested by Mattheson 1735, p. 197)



6  
4  
2**Sekundakkord / Tritonusakkord**

{10}

Diese Signatur erscheint in verschiedenen Zusammenhängen und Gestalten. Die Dissonanz liegt jeweils im Bass, muss daher in den anderen Stimmen nicht vorbereitet werden.

Unterscheidung aufgrund der Bassfigur:

„*syncopierend*“:

6 4 2 (5)      ♯6 6 5 ♯ 4 2

„*in transitu*“:

(5=) 6 4 2      6 4 2      6 6 4 2      6 6 4 2

In der Unterscheidung der Intervallstruktur innerhalb des  $\frac{6}{4}$ -Akkorde finden wir im Wesentlichen zwei Gruppen:

- a) mit reiner Quarte: die 2 ist Hauptstimme, daher sprechen wir vom „Sekundakkord“; 4 und 6 sind Füllstimmen. Die 2 kann gross oder klein sein:

*syncopierend*:

Bassvorhalt zu 7

6 4 2 (5)      6 4 (=) 7      6 7 4 ♭ 7      ♯ 6 6 4 ♭ 2

Sekundakkord - „Grundfigur“; sehr oft als Initiale auf 1. Stufe  
-- Initialformel (siehe S. 14)

Terzgang  
-- siehe S. 14

*in transitu*:

6 4 2 6 5 ♯      6 4 2 6 5 8 7

- b) mit übermässiger Quarte: „*le triton*“, „übermässiger Quartenaaccord“<sup>★</sup>, „Tritonusakkord“.

Die ♯4 ist Hauptstimme und muss nicht vorbereitet werden. Füllstimmen  $\frac{6}{2}$ .

Die 2 kann gross oder übermässig sein:

6 4 2 6 6      ♯ 4 2 6 6      ♯ 4 2 6 6      6 4 2 6 6 5 ♯      6 4 2 6 7 6 6 4 (=) ♯ ♯ 4 3

„Grundposition“: 4. Stufe  
-- siehe Oktavregeln S. 16ff.

(Bass-Vorhalt)

(<sup>★</sup> nach Mattheson, der dazu jedoch auch die  $\frac{6}{3}$  Akkorde zählt)

6  
4  
2**Second Chord / Tritone Chord**

{10}

This figure appears in different contexts and forms. The dissonance occurs always in the bass, and so doesn't need to be prepared in the other voices.

Distinction between the different types of this chord is due to the bass structure:

syncopated:  
(*syncopirend*)

6 6  
4 (5)  
2

b6 6 5 #  
#4  
2

passing:  
(*in transitu*)

(5=) 6 6 6 6 6 6  
4 4 4 4 4 #4  
2 2 2 2 2 2

In differentiating between the interval structures possible within the  $\frac{6}{4}$  chord we find essentially two groups:

- a) with perfect 4th: the 2 is the main voice, and so we call it a “second chord”; 4 and 6 are the filler voices.  
The 2nd can be major or minor.

*syncopirend*:

Bass suspension to 7

6 6 6 6 7 b7 # 6 6  
4 (5) 4 (=)7 4 b 4 b  
2 2 b2 b2

2nd chord - “core bass formula”; very often used to begin a musical work on the 1st degree

-- *Initialformel* (“Opening Formula”), see p. 14

*Terzgang*  
-- see p. 14

*in transitu*:

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

- b) with augmented 4th: “*le triton*”, “augmented 4th chord”<sup>\*</sup>, “*Tritonusakkord*”.

The #4 is the main voice and doesn't have to be prepared. Filler voices are  $\frac{6}{2}$ . The 2 can be major or augmented.

6 6 6 6 6 6 5 6 7 6 6  
4 4 #4 4 4 # 4 (=) # #4  
2 2 2 #2 #2 3

Usually found on the 4th degree

-- see Rule of the Octave p. 16 and following

(bass suspension)

(<sup>\*</sup> according to Mattheson, who also counts the  $\frac{6}{3}$  chord as an “augmented 4th chord”)

Anmerkungen:

Der Vielfalt von  $\frac{6}{4}$  entsprechend ist die alte Theorie bezüglich Namen und Systematisierung nicht einheitlich. Die oben stehenden Unterscheidungen geben die wichtigsten Tendenzen an.

$\frac{6}{2}$  erscheint sehr oft in Sequenzierung (siehe S. 14, „ $\frac{6}{2}$  - Sequenz“), wobei — je nach Stellung der Figur in der Tonart und dem Grad der Chromatisierung — die Strukturen durchmischt auftreten.

Zu den „syncopirenden Secunden“ gehören nach Heinichen (S. 161) auch  $\frac{5}{2}$  und  $\frac{5}{4}$ .

Zur Bezifferung: „von dem Satze  $\frac{6}{4}$  ist zu gedencken, dass er... durch eine bloss 2 oder  $\frac{4}{2}$  angedeutet werden könne. Hat er aber die Quartam maj.[orem] bey sich, so ist die einzige 4+ genug den ganzen Accord  $\frac{6}{4}$  anzudeuten.“ (Heinichen S. 161)

6  
4  
3

**Terzquartakkord**

{11}

hauptsächliches Vorkommen:

-- vergleiche Oktavregel

(als 6. Stufe in der Kadenz im Wechsel mit  $\frac{6}{4}$  der 4. Stufe.)

a. „la petite sixte“

b. „Welsche Quart“ ✱

„Quarta italica“ ✱

„Quarta irregularis“ (Heinichen)

✱= siehe Muffat! (S. 51, 129 in Federhofer)

Mattheson:

„Diese Zusammenstimmungen [ $\frac{4}{3}$ ,  $\frac{4+\flat 4}{3}$ ,  $\frac{4}{6}$ ] bringen die meisten Lehrer des General-Basses, wenn sie ihrer ja erwehnen, bey den Consonantzen an; da sie doch hauptsächlich nicht nur unter die gewöhnlichen, vielmehr mit Recht unter die ungemeynen Dissonantzen [siehe Kapitelüberschrift: „Von dreien ziemlich-seltenen Quart-Accorden“!] stehen mögen. Denn, ob es gleich im Grunde nur ein Sexten-Accord [!] ist; so hat derselbe gleichwohl solche Umstände und Beschaffenheiten, die eine sonderbare Betrachtung verdienen: angesehen hier nicht nur die Quart allein, an und für sich selbst, dissonirt, sondern auch, durch die mitklingende Tertz, noch den harten Laut verdoppelt, da sie gegen dieselbe eine Secunde ausmacht. ....dass geübte Meister zwar bey dem gemeinen Accord der grossen Sext fast jederzeit, zum Zierrath, eine Quarte mitzugreifen pflegen, wenn diese vorher schon in der Hand gewesen ist, und sich gleich hernach, bey dem folgenden Accord, in ein wol klingendes Intervall verändert, welches die Frantzosen... la petite Sixte nennen...“

(Kleine Generalbass Schule, S. 224)



Observations:

$\frac{6}{4}$  chords in the early music theory concerning names and systematization are not uniform. The differentiations made above show the most important tendencies in the chord's uses.

$\frac{6}{4}$  appears very often in sequences (see p. 14, " $\frac{6}{4}$  - Sequence") whereby — according to the placement of the figure group in the tonality and the degree of chromaticization — the structures appear blended.

Heinichen also counts  $\frac{5}{2}$  and  $\frac{4}{2}$  among the "syncopated 2nds" (p. 161).

On notation: "with the figure  $\frac{6}{4}$  we should remember that ...it can be indicated through just a 2 or  $\frac{4}{2}$ . But if the chord has an augmented 4th, then just the 4+ is enough to signify the entire  $\frac{6}{4+}$  chord." (Heinichen p. 161)

**6**  
**4**  
**3**

**Four-Three Chord**

{11}

## Main Occurrences:

6 6 6                      6 #6                      # 6 6 #                      6 6 #6 4 3  
4 4                              4                              4 = 5                      5 4  
3 3                              3                              3                              3

-- compare with Rule of the Octave

(as a 6th degree in the cadence, in alternation with  $\frac{6}{5}$  on the 4th degree)

a. "la petite sixte" ★

b. "Welsche Quart" ★

"Quarta italica"

"Quarta irregularis" (Heinichen)

★= see Muffat! (pp. 51, 129 in Federhofer edition)

Mattheson:

"Most thorough bass teachers present these chords—if they mention them at all [ $\frac{4}{3}$ ,  $\frac{4}{6}$ ,  $\frac{4}{3}$ ] <sup>$\frac{4}{6}$ ,  $\frac{4}{6}$ ,  $\frac{4}{6}$</sup> —as consonances; however, they should not be considered ordinary, but with good reason as uncommon dissonances [see chapter heading: 'on three rather-unusual fourth chords' !]. Because even though it is just a sixth chord[!], it has certain features and qualities which deserve special notice: when considering that here the fourth itself becomes a dissonance also through the simultaneously sounding third, a dissonance which is intensified, because they make a second when played together. ....experienced Masters indeed prefer almost every time to play a fourth as an embellishment of the ordinary major sixth chord, assuming this fourth was already played in the preceding chord, and then right afterward in the following chord to change it to a consonant interval, which the French... call *la petite Sixte*..."

(Kleine Generalbass Schule, p. 224)

„...dass die Sext hier nur eine Neben-Stimme, und keine erforderliche Haupt-Signatur sey...“ (a.a.O. S. 225)

„Gebräuchlichste Quart- und Tertzen-Accorde mit der grossen Sext...“:

entspricht der jeweiligen 2. Stufe -- siehe Oktavregeln; 6 immer gross, *naturalis* oder *accidental*

„Quart- und Tertz-Accorde, mit der kleinen Sext“:

„...oder auch auf folgende Art...“:

„Verkleinerte Quart- und Tertz-Accorde“:

„...eine Zuvorkunfft (anticipatio) oder Vorausnahm (in den Ober-Stimmen)“ – mit verminderter 4

„Übermässiger Quart- und Tertz-Accord, mit der grossen Sext und kleinen Tertz“: „noch seltener“ (!)

-- siehe S. 17, erweiterte Oktavregel:  $\frac{4\#}{b}$  auf 4. Stufe

Heinichen: „Bey der mit der 3a min. verknüpfften 6ta maj. ist noch anzumercken, dass man statt der Oktave die vorhergelegene 4tam perfectam behalten mag, wofern sie in folgender Note gleichfals kan unbeweglich liegen bleiben... Eben dieses gehet in einigen Fällen mit der 4ta superflua an, die aber solchenfals die 3a maj. in Gesellschaft hat. Es wird aber bey solchen 6ten diese irreguläre 4. oder 4+ nicht jederzeit über denen Noten ausdrücklich angedeutet, sondern es stehet bey dem Accompagnisten, ob er sie selbst finden, und gehörig brauchen kan. Wenn sie aber ausdrücklich über der Note bezeichnet wird, so ist eine  $\frac{4}{3}$  oder  $\frac{4+}{3}$  genug, den gantzen Accord anzudeuten, da denn die 6ta maj. naturalis darunter verstanden wird.“

„Es wird diese 4te sonst 4ta irregularis... genennet, weil sie ohne Resolution bleibet. Und bedienet sich hier eben der Freyheit, wie etwan die liegenbleibende 7ma in transitu des Basses thut, ungeachtet beyde... an und vor sich selbst resolvirende Dissonantien seynd.“ (S. 151)

“...that the 6th here is only a neighbor-voice, and is not a required part of the main figuration...” (ibid. p. 225)

“The most common 4th- and 3rd- chords, with the major 6th...”:

Relevant for every 2nd degree -- see Rules of the Octave: 6 always major, whether *naturalis* or *accidentalis*. This means 6th is major “naturally” (according to key signature) or by adding accidentals.

“Fourth and third chords, with the minor sixth”:

(p. 226)

“...or also in the following way...”:

“reduced fourth- and third-chords”:

(p. 228)

“...an anticipation (*anticipatio*) or *Vorausnahm* (in the upper-voices)” – with diminished fourth

“Augmented fourth-chord, with major sixth and minor third:” “even less common” (!)

(p. 230)

-- see p. 17, expanded Rule of the Octave:  $\frac{4\#}{b}$  on the 4th degree

Heinichen: “In those chords that have the minor third combined with the major sixth, it must also be noted that the perfect fourth found in the previous chord can replace the octave, as long as it is sustained into the following chord... This can also be done when the *Quarta superflua* is present, accompanied by the major third. With such sixths, however, these irregular 4 or 4+ will not be specifically indicated each time over bass notes, but it is rather left to the accompanist to find and use them properly. If it is specifically indicated over a bass note, however, then a  $\frac{4}{3}$  or  $\frac{4+}{3}$  can be used to indicate the complete chord, since the natural major sixth is implied.”

“This fourth is called the *Quarta irregularis*...because it does not resolve, but rather remains free, similar to the sustained septima in transitu over the bass, regardless of the fact that they are both resolving dissonances.”

(Heinichen p. 151/Buelow p. 32)

Telemann: „... wird oben eine 4. gegriffen, so doch über dem basse nicht stehet. Hierbey merke man: dass, so oft sich der bass, nach einer 6, einen halben oder ganzen Ton herunter, in einen accord [ $\frac{5}{3}$ ], beweget, man allemal zu solcher 6 annoch die 4, nebst der 3, mitnehmen könne.“ (Singe-, Spiel- und Generalbass-Übungen, zu Nr. 2)

„Die ungezeichnete 4 bey einer 6 (...) findet auch bey einer 6 statt, wenn der bass gleich drauf, durch einen halben oder ganzen ton, in eine andre 6 hinauftritt. Nur merke man, dass sowohl dort, als hier [also: bei absteigendem Bass zum Dreiklang wie bei aufsteigendem Bass zum 6-Akkord], die erste 6 eine grosse seyn müsse.“ (ebenda, zu Nr. 6)

Corrette (1753):

„L'autre accord de sixte dissonant se nomme petite sixte, cette 6te est accompagnée de la 3ce et de la 4te.“

$\frac{b9}{7}$   
 $\frac{5}{3}$

**Dominantseptnonakkord** auf 5. Stufe in Moll

{12}

z.B. als Dom.-7-Akkord mit 9-8-Vorhalt:

auch: mit darauf folgendem  $\frac{6}{4}$ :

kann auch als „Überlagerung“ von Dom.-7 und verm. Septakkord verstanden werden:

$\frac{\#6}{b5}$  |  $\frac{6}{\#4}$  |  $\frac{6}{b3\#2}$

-- siehe S. 17, erweiterte Oktavregel

-- nach Harmonielehre = Umkehrungen des verminderten Septakkordes (identisches Tonmaterial):

-- zu  $\frac{\#6}{b5}$ , siehe auch S. 17, unten

### Transitus irregularis im Bass

{13}

Da die der betonten Durchgangsnote folgende, harmonietragende Bassnote verschiedenste Akkorde über sich haben kann, und weil der Transitus irregularis auf- und absteigend vorkommt, sind die Bezifferungen recht vielfältig. Die wichtigsten sind:

$\frac{7}{4}$   
 $\frac{2}{2}$

zum Dreiklang

$\frac{5}{2}$

zum Sextakkord ohne Bassverdopplung (bei Leitton im Bass)  
(vergleiche  $\frac{5}{2}$  als Bassvorhalt zu 6)

$\frac{7}{5}$   
 $\frac{2}{2}$

zum Sextakkord mit Bassverdopplung (7 ist folgende 8)

Telemann: "... but a fourth is played, even though it is not written above the bass. On this point, one must note: as often as the bass on a sixth chord moves a minor or major second down into a  $\frac{5}{3}$ , one may, together with the six and the three, play the four." (*Singe-, Spiel- und Generalbass-Übungen*, from No. 2)

"The unnotated fourth played with a sixth chord ... can also occur if the bass ascends by a half or whole tone into another sixth chord. Nonetheless, it should be noted in both cases [i.e. both when a bass descends into a triad and when a bass ascends into a sixth chord], the first sixth must be major." (ibid, from No. 6)

Corrette (1753):

"The other dissonant sixth chord is called *la petite sixte*. This sixth is accompanied by the third and the fourth."

$\frac{b9}{7}$   
 $\frac{5}{3}$

**Dominant Nine-Seven Chord** on the 5th degree in minor

{12}

for example, as dominant seventh chord with 9-8-suspension:

9 8 7 #  
7 #  
#

also: with a  $\frac{6}{4}$  directly following:

9 8  
7 6  
# 4

can also be understood as an "overlapping" of the dominant seventh and diminished seventh chord:

$\frac{\#6}{b5}$  /  $\frac{6}{\#4}$  /  $\frac{6}{b3}$  /  $\frac{6}{\#2}$

-- see p. 17, expanded RO;

-- In modern music theory, these chords are understood as inversions of diminished 7th chords; i.e., the material is identical:

b7 b6 6 6 7 #6 #6 6 b7 b6 6 b6  
b5 b5 b4 4 5 #5 #4 #4 b5 b5 b4 4  
b b b2 # b #2

--on  $\frac{\#6}{b5}$ , see also p. 17

**Transitus irregularis in Bass**

{13}

*Transitus irregularis*: an accented passing note followed by a harmony-carrying note.

Because a *transitus irregularis* can have different chords built upon it, and because it can occur in ascending and descending passages, it is notated in a great variety of ways. The most important are:

$\frac{7}{4}$   
 $\frac{2}{2}$

followed by a triad

- 7 5 6  
4 = 3  
2

$\frac{5}{2}$

followed by a 6th chord built on a leading tone in the bass (the bass note is not doubled in the upper voices)

-- compare to  $\frac{5}{2}$  as a bass suspension to 6

6 - 5 = 6  
2

$\frac{7}{5}$   
 $\frac{2}{2}$

followed by a sixth chord with bass-doubling (7th becomes 8ve)

7 (8)  
5 = 6  
2

7 / 7  
 $\frac{7}{\sharp 5} / \frac{7}{\flat 2}$

zum Sextakkord mit kl. 3 und gr. 6 (z.B. in Modulationen: = #6 über neuer 2. Stufe)

5  
 4  
 2

zum Quintsextakkord (vgl.  $\frac{5}{4}$  als Bassvorhalt zu  $\frac{6}{5}$ )

Weitere Beispiele:

Anmerkungen:

- › die der betonten Dissonanz folgende, harmonietragende Note nennt Heinichen „fundamentalnote“.
- › Die Fortschreitung der „Fundamentalnoten“ muss einen sinnvollen harmonischen Zusammenhang ergeben.
- › 2 Bezifferungsarten: a) auf der dissonanten Note  
 b) auf der Fundamentalnote (aber auf der vorausgehenden, dissonanten Note anzuschlagen!)

a)                      b)

a) und b) sind also gleich zu spielen!

- häufige Erkennungsmerkmale:
  - › nach vier Sechzehntelnoten und Sprung nach der letzten Note
  - › Bezifferung auf unbetonter Note
- ausführliche Beschreibung bei Heinichen, S. 257ff.

6  
 4 **Quartsextakkord**

{14}

- › als Vorhaltsakkord: siehe S. 2, Vorhalte
- › als „Durchgangsakkord“, entstehend durch die Kombination von liegenden Stimmen mit zum Bass parallel oder in Gegenbewegung laufenden Durchgangs-Figuren:

( „Mischformen“, z.B.: )

7 / 7  
 $\sharp 5$  / 5  
 2 /  $\flat 2$

followed by a sixth chord with minor 3rd and major 6th  
 (for example in modulations:  $\sharp 6$  over the new 2nd degree)

5  
 4  
 2

followed by a  $\frac{6}{5}$  chord (compare with  $\frac{5}{4}$  as a bass suspension to  $\frac{6}{5}$ )

Further Examples:

Remarks:

- › The harmony-carrying note that follows the accented dissonance is called the *fundamental note* by Heinichen. Together these “fundamental notes” must result in a meaningful harmonic progression.
- › Two ways of notating: a) written on the dissonant note  
 b) written on the “fundamental note” (but played on the preceding, dissonant note!)

a)      b)

a) and b) are therefore played the same!

- common identification characteristics (distinguishing feature):
  - › Following four sixteenth notes and with a jump after the last note
  - › Figures notated on the unaccented note

- Detailed description in Heinichen, p. 257 and following.

6  
 4

**Six-Four Chord**

{14}

- › As a suspension chord: see p. 2, suspensions
- › As a “passing-dissonance chord”, formed through a combination of sustained voices with passing note passages running in parallel or contrary motion:

on the 1st degree, possibly also on the 5th (as short-term 1st degree)

(“Mixed forms,” for example:

**b6** „Neapolitanischer Sextakkord“ auf 4. Stufe in Moll {15}

z.B. auch:

**b5** **Verminderter Dreiklang** (in reiner Form relativ selten) {16}

Mattheson: „Ihre ordentliche Neben-Stimmen sind also keinesweges die Sexte und Tertz, sondern vielmehr die Tertz und Octav: da weiss sie von keiner Bindung nichts, löset sich auch eben so auf, als die Sext, und hat alle Merckmahle einer Consonantz. Ihre Signaturen sind“:

(1735, S. 180ff.)

Oft als Einleitung einer Modulation oder Sequenz (über absteigende grosse Sekunden):

**„2x5-Akkord“** {17}

Wenn der Bass nach einem Septakkord eine Sekunde steigt und die Septime im Sopran erscheint, besteht „Parallelen-Gefahr“:

(sehr häufig im Choral, durch cantus-firmus-Klausel: )

Lösung: 3 des 7-Akk. geht zur 5 statt zur 8, also Dominante mit 2x5:

mit Ausfüllen des Quintsprungs und 8-7- oder 5-6-7-Transitus = „Standardlösungen“ Bachs



b6

**“Neapolitan Sixth Chord”** on the 4th degree in minor

{15}

for example, also:

b5

**Diminished Triad** (occurs relatively rarely in root position)

{16}

Mattheson: “Thus, the proper Neighbor-Voices are not usually the 6th and 3rd, but rather the 3rd and 8ve: in this situation the b5 is not tied-over; it resolves like the 6th, and has all the distinguishing characteristics of a consonance. The figures are:”

(1735, p. 180 and following)

Often used as an introductory figure in a modulation or sequence (over descending major 2nds):

**“2x5 Chord”**

{17}

Problem: if the bass rises a 2nd after a seventh chord, and the 7th appears in the soprano, “parallel-danger” results:

(very common in chorals, using this cantus firmus *clausula*: )

Solution: The 3rd of the seventh chord leads to the 5 instead of the 8ve, so the dominant chord has a doubled 5th:

Bach’s “standard solution” = filling out 5th jumps and adding 8-7 suspension or a 5-6-7-transitus

**Weitere Vorhaltsfiguren**

Vorhalts-Kombinationen (siehe auch S. 18)

9/4 > Füllstimme: 5  
> sehr häufig als „liegenbleibender“  $\frac{6}{5}$ -Akkord

9/7 > Füllstimme: 3  
> auf 3. Stufe Moll oft kombiniert mit #5 -- siehe S. 3

9/6/4 > Verbindung von  $\frac{6-5}{4-3}$  mit 9-8-Vorhalt;  
> liegenbleibender 7-Akkord der 4. Stufe  
> bei Mattheson 9 meist mitzuspielen, auch wenn sie nicht beziffert ist

9/7/4 > Verbindung von  $\frac{9-8}{7-6}$  mit 4-3-Vorhalt (statt 3 als Füllstimme)

9/7/4 > Füllstimme: 5  
> liegenbleibender Dom.- 7-Akkord (bzw. Umkehrung) -- vgl. auch Orgelpunkt

auch:

$\frac{b9}{7} = \frac{9}{\#7}$   $\frac{8}{5}$   $\frac{7}{\#}$   $\frac{\#7-8}{4-3}$

Verbindung von 8-7 oder 7 mit  $4-3/\frac{6}{4}-\frac{5}{3}/6-5$ :

$\frac{5}{3} = \frac{8}{6}$   $\frac{7}{5}$   $\frac{4}{5}$   $\frac{7}{6}$   $\frac{5}{4}$   $\frac{7}{3}$

„Sexta syncopata“ (Heinichen S. 190)

Füllstimmen zu 7-6, weitere Möglichkeiten

-- siehe auch S. 2

$\frac{7}{4} \frac{6}{3}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{8}{6}$   $\frac{7}{5}$   $\frac{6}{3}$   $\frac{7}{5}$   $\frac{6}{3}$   $\frac{7}{5}$   $\frac{\#6}{5}$   $\frac{6}{3}$

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

**Further suspension formulas**

{18}

Suspension combinations (see also p. 18)

**9/4** 
 › Filler voice: 5  
 › Very common as a “sustained”  $\frac{6}{5}$  chord

**9/7** 
 › Filler voice: 3  
 › On the 3rd degree in minor, often combined with  $\sharp 5$  -- see p. 3

**9/6/4** 
 › Combination of  $\frac{6-5}{4-3}$  with 9-8 suspension;  
 › Sustained seventh chord on the 4th degree  
 › According to Mattheson, 9 is often played with this figure, even when it is not notated

**9/7/4** 
 › Combination of  $\frac{9-8}{7-6}$  with 4-3 suspension (instead of 3 as a filler voice)

**9/7/4** 
 › Filler voice: 5  
 › Sustained dominant seventh chord (or its inversion) -- compare also to organ point

also:

$\flat 9$ ,  $\sharp 7$ ,  $\sharp 7$ ,  $\flat 6$ ,  $9 > 8$ ,  $4$ ,  $3$ ,  $7$ ,  $\sharp 7-8$ ,  $\sharp$ ,  $4-3$

Combination of 8-7 or 7 with 4-3 /  $\frac{6-5}{4-3}$  / 6-5:

$5$ ,  $3 = 6$ ,  $8\ 7$ ,  $4\ 3$ ,  $7\ -$ ,  $6\ 5$ ,  $7\ -$ ,  $6\ 5$ ,  $4\ 3$ ,  $5\ -$ ,  $3\ -$

“Sexta syncopata” (Heinichen p. 190)

Filler voices for the 7-6, further possibilities

-- see also p. 2

$7\ 6$ ,  $4\ -$ ,  $3\ -$ ,  $6\ 6$ ,  $8\ 7\ 6$ ,  $6\ 5\ -$ ,  $3\ -$ ,  $7\ 6$ ,  $5\ -$ ,  $3\ -$ ,  $7\ \sharp 6\ 6$ ,  $5\ -$ ,  $3\ -$

$7\ 6$ ,  $5\ 4$ ,  $3\ \sharp 2$ ,  $6\ 5$ ,  $4\ -$ ,  $\sharp 2\ -$ ,  $7\ 6\ 6\ 5$ ,  $4\ -$ ,  $4\ \sharp$ ,  $7\ 6\ 6$ ,  $5\ \sharp 4$ ,  $3\ 3$ ,  $7\ 6\ 6$ ,  $\sharp 4\ -$ ,  $3\ -$

**Weitere Quartenformeln**

5 6 5 - 7      5 6 5 7      7 6 5 - 7  
3 4 4 3 -      3 4 4 3      3 4 4 3 -

Gasparini (S. 46ff.)

5 6 7 -      7 -  
3 4 6 5      5 6 6 5  
3 -      3 4 4 3

Heinichen (S. 190)

8 - 7 -  
5 6 5 -  
3 4 - 3

5 6 5 9 #      #  
# 4 - 7  
#

Penna (1672) (= reduziert, original mit t-Figuren)

Further *Quartenformeln*

{19}

Gasparini (p. 46 and following)

5 6 5 - 7      5 6 5 7      7 6 5 - 7  
3 4 4 3 -      3 4 4 3      3 4 4 3 -

Heinichen (p. 190)

5 6 7 -      7 -  
3 4 6 5      5 6 6 5  
3 -      3 4 4 3

8 - 7 -  
5 6 5 -  
3 4 - 3

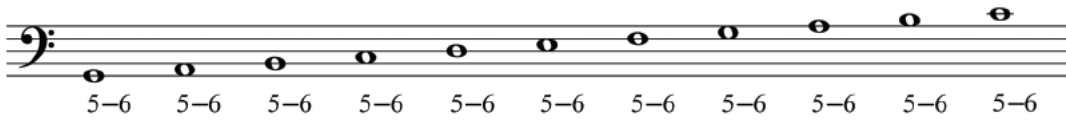
Penna (1672) (= simplified, original with ornamentation)

5 6 5 9 #  
# 4 - 7 #

# B. Bassfiguren

## Aufsteigende Sekunde

-- Oktavregeln siehe S. 16ff.



(Gasparini) {20}

bei Halbtonschritt (=Leitton) im Bass, „o naturale, o accidentale“: auf 1. Note (kl) 6:



oder 6 und verminderte 5, nacheinander oder zusammen:



bei grosser 3 auf 1. Note hat 2. Note 6:

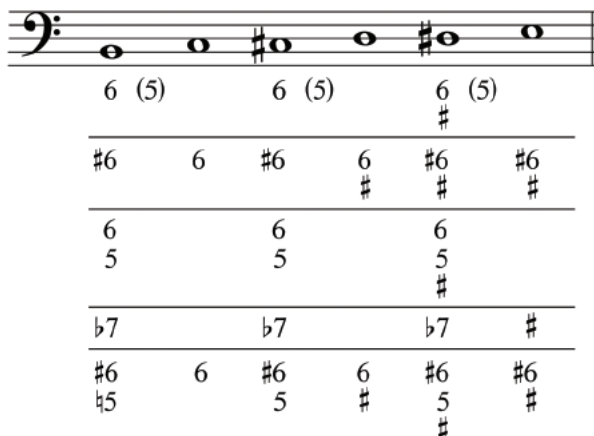


oder <sup>6</sup> auf der 1. und 5 auf der 2. Note („Trugschluss“)



(zu drei und mehr aufsteigenden Viertel- und Achtelnoten: siehe Gasparini S. 33 ff.)

„Chromatischer Gang“:



{21}

Auf Leittonen allgemein:  $\frac{6}{5} / \frac{6}{\#} / \frac{6}{\#} / \frac{5}{\#} / \frac{5}{\#} / \frac{6}{\#} / \frac{6}{\#} / \frac{7}{\#}$

-- „aufsteigender Quintfall“ siehe S. 30

„Septima in transitu“ -- siehe S. 4

# B. Bass Models

## Ascending second

-- Rules of the Octave, see p. 16 and following

5-6 5-6 5-6 5-6 5-6 5-6 5-6 5-6 5-6 5-6

(Gasparini)

{20}

When there is a half-tone step (= leading tone) in the bass, “o naturale, o accidentale”, on the first note, a minor 6th:

6 6 6 6 6 (b)

...or 6th and diminished 5th, one after the other or together:

6-5 6-b5 6-5 6/5 6/5 6-b5

When there is a major 3rd on the first note, the second note has a 6:

# 6 # 6 # 6 b 6 # 6 # 6

or  $\overset{6}{\#}$  on the first and 5 on the second note, resulting in a deceptive cadence (*Trugschluss*)

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

(for more information on three or more ascending quarter- and eighth-notes in succession: see Gasparini p. 33 and following)

“Chromatic Gang” (“Chromatic stepwise passage”)

6 (5)	6 (5)	6 (5)			
#6	6	#6	6	#6	#6
6	6	6			
5	5	5			
b7	b7	b7	#		
#6	6	#6	6	#6	#6
b5	5	5	#	5	#

{21}

On leading tones in general:  $6/6-5/6/5/6-5/5-6/b7$

-- “ascending *Quintfall*”, see p. 30

“Septima in transitu” -- see p. 4

**Absteigende Sekunde** -- siehe auch S. 5

{22}

Kadenzen:

5 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 (Gasparini)      tenorisierend      phrygisch  
5 6      -- Bezifferung der Penultima: 5-6/6/7-6

Terzgang -- siehe unten      Quartgang -- siehe S. 15      Quintgang      Sextgang, Hexachord

-- „Umkehrung“ des „aufsteigenden Quintfalls“:  
siehe S. 30 und andere  
B - A - C - H

„*Secunda syncopata*“  
(siehe S. 2, 5)

„Initialformel“ -- siehe S. 5

5 = 6      5 = 6      6 6      6 = 7  
2      4 5      4 (5)      4  
2      2      2      2

{23}

$\frac{6}{4}$  - Sequenz: -- siehe auch S. 30

diatonisch 2 6 2 6 2 6 2 6 2 6 2 6  
(5) (5) (5) (5) (5)

chromatisiert 6 6 2 #6 #6 6 6 6 2 6 7 6  
#4 #4 #4  
2 2 2

modulierend 2 6 6 6 6 6 6 6 7 #6 #  
5 4 4 5 #4  
2 b2 b 2

mit #4:  $\frac{6}{b3}$       #6 6 6 7 #6  
#4 #4  
3 b

-- zu  $\frac{6}{b}$  siehe erweiterte OR, S. 17

{24}

„Terzgang“:

\* = normalerweise ohne 4!

kleine Terz      grosse Terz

6 #6 (#) 6 6  
#4 \*      4 b  
2      b2 \*

- > auch als Sequenz – „Terzen-Zirkel“
- > oder als Abschluss der  $\frac{6}{3}$ -Sequenz
- > „Schlüsselakkord“ bei Gang  
-- über kleine Terz: #4  
-- über grosse Terz: b2

{25}

zum Vergleich: Terzgang

Quartgang

6 #6 6 7 #6  
#4 #4  
2 2



**Descending second** -- see also p. 5

{22}

Cadences:  
tenorizans phrygian  
-- Figures for the penultimate note: 5-6/6/7-6

5 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 (Gasparini)  
5 6

Terzgang -- see below    Quartgang -- see p. 15    Quintgang    Sextgang, Hexachord

-- for "Inversions" of "ascending Quintfall":  
see p. 30 and others  
B - A - C - H

**"Secunda syncopata"**  
(see pp. 2 and 5)

Initialformel -- see p. 5

{23}

5 = 6                      5 = 6                      6 6                      6 = 7  
2                              4 5                      4 (5)                      4  
2                              2                              2                              2

$\frac{6}{4}$  - Sequence: -- see also p. 30

{24}

diatonic 2 6 2 6 2 6 2 6 2 6 2 6  
(5) (5) (5) (5) (5)

chromatic 6 6 2 #6 #6 6 6 6 2 6 7 6  
#4 #4 #4  
2 2 2

modulating 2 6 6 6 6 6 6 6 7 #6 #  
5 4 4 4 5 #4  
2 2 b 2

with  $\frac{6}{b3}$ : #4 #6 6 6 6 7 #6  
b3 3 b

-- about the  $\frac{6}{b}$  see expanded RO, p. 17

**"Terzgang":**

\* = usually without 4!

{25}

minor 3rd                      major 3rd

6 #6                      (#) 6 6  
#4 \*                      4 b  
2                              b2 \*

> Also as a Sequence -- "Circle of Thirds"  
> At end of the  $\frac{6}{2}$ -Sequence  
> "Pivot chord" in a Gang  
-- over a minor 3rd: #4  
-- over a major 3rd: b2

for comparison: Terzgang

Quartgang

6 #6                      6 6  
#4 (6)                      #4 7 #6  
2                              2

**Quartgang:**

Dur \* „dorisch“ \* Moll \*

\* = 6 oder  $\frac{6}{3}$

6 #6 # 6 #6 # 6 6 #

6 7 6 # 5 b6 b7 6 7 6 #

mit „secunda in transitu“ -- siehe S. 5

6 6 # 6 7 6 5 6 6 b 6 #

4 4 4 4 # 4 4 4 4

2 3 2 2 2 2 b2

„Bachsche OR“ -- siehe S. 17

6 6 # 6 6 6 5 6 6 6 5

#4 #4 4 # #4 4 4 #

2 b 2 #2

-- siehe S. 14

6 6 7 #6 #

#4 2

-- zu 2 bis 4 absteigenden Viertel- oder Achtel-Noten: siehe Gasparini S. 41ff.

-- siehe auch *Transitus irregularis*, S. 8

**chromatischer Quartgang:**

6 - 6 - # b6 b7 6 7 6 # 7 #6 #7 8

4 #

b6 6 6 6 6 6 5 6 6 b6 6 6 6 6 6

#4 4 4 # 4 6 4 5 #4 b5 4

2 #2 2 2 2 2

b6 b7 6 6 (#)6 # b6 b7 6 #6 6 6 5 6 # 7 #

#4 #4 b5 4 4 # 4

b #2

b6 b7 6 6 7 6 #6 6 5 (6) 6 6 6

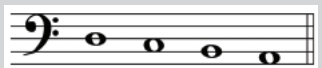
4 5 - #4 #5 6 b5 4 # 4 4 b

#2 b

-- siehe auch Literatur-Beispiele, zum Beispiel Crucifixus h-moll-Messe  
 -- siehe auch S. 18, unten: Beispiele Emanuel Bach  
 -- siehe auch Rückung ( ), S. 28, und enharmonische Verwechslung, S. 29

{26}

Quartgang:



major \* "dorian" \* minor \*

6 #6 # 6 #6 # 6 6 #

\* = 6 or  $\frac{6}{4}$  or  $\frac{6}{3}$

6 7 6 # 5 b6 b7 6 7 6 #

with secunda in transitu -- see p. 5

6 6 # 6 7 6 5 6 6 b 6 #

4 4 4 4 # 4 4 4 4

2 3 2 2 2 b2

"Bachsche OR" -- see p. 17

6 6 # 6 6 6 5 6 6 6 5

#4 #4 4 # #4 4 4 #

2 b 2 #2

-- see p. 14

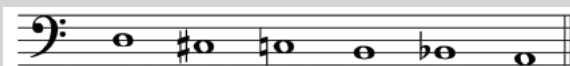
6 6 7 #6 #

#4 2

-- for more about two to four descending quarter/eighth notes in succession, see Gasparini p.41 and following

-- see also *Transitus irregularis*, p. 8

chromatic Quartgang:



{27}

6 - 6 - # b6 b7 6 7 6 # 7 #6 #7 8

4 #

b6 6 6 6 6 6 5 6 6 b6 6 6 6 6 6

#4 4 4 # 4 4 4 5 #4 b5 4

2 #2 2 2 2

b6 b7 6 6 (#)6 # b6 b7 6 #6 6 6 5 6 #7 #

#4 #4 b5 4 4 # 4

b #2


b6 b7 6 6 7 6 #6 6 5 (6) 6 6 6

4 5 - #4 #5 6 b5 4 # 4 -> 4

b #2 b

-- see also examples from the musical literature, for example the Crucifixus from Bach's B Minor Mass

-- see also p. 18, under: Examples from Emanuel Bach

-- see also *Rückung* (  ), p. 28, and enharmonic alteration, p. 29

## Oktavregeln (OR)

Die Möglichkeiten, auf- und absteigende Bass-Tonleitern zu harmonisieren, sind sehr vielfältig. Entsprechend reich sind die Beispiele in den Quellen. Eine Art „Grundform“ hat sich im frühen 18. Jahrhundert gebildet, hier als „vollständige“ Oktavregel bezeichnet. Die „einfache“ und „erweiterte“ Oktavregel entsprechen nicht historischen Vorbildern, sondern sind aus der Musik abgeleitet.

Festgelegte „Regeln“ sind immer mehr oder weniger befriedigende Reduktionen zum Zwecke besserer Fassbarkeit. Auf der Grundlage solcher Modelle kann die Vielfalt der musikalischen Wirklichkeit erarbeitet werden.

Der Überschaubarkeit wegen ist die Hexachord-Struktur mehrerer Quellen-Beispiele (z.B. Heinichen) nicht berücksichtigt.

Übersicht S. 16-18:

- S. 16 › „einfache OR“: nur mit Dreiklängen und Sextakkorden, inklusive 4. Stufe aufwärts mit  $\frac{6}{5}$ 
  - › „vollständige OR“: Grundform im 18. Jahrhundert
- S. 17 › „erweiterte OR“: mit dem verminderten Septakkord der hohen 7. Stufe in Moll sowie dessen Umkehrungen
- S. 18 › weitere Möglichkeiten
  - › Beispiele mit Vorhalten und Durchgängen
  - › Quellen-Beispiele

### „einfache“

{28}

Dur 6 6 6 6 6 6 6 #6 6 6 6

Moll #6 6 6 # 6 6 6 6 # 6 6 #6

6(-5) 5 5 6-5 3 6-5 („Variante“) -- siehe auch Sexten-Ketten, S. 18

### „vollständige“

{29}

Dur 6 4 3 6 5 6 5 6 #6 4 3 6 4 2 6 4 3

Moll #6 4 3 6 5 # 6 5 6 6 # 6 4 #4 2 6 4 #6 4 3

beachte:

- › kein  $\frac{6}{5}$ -Akkord bei absteigendem Bass!
- › für die Bezifferung einer Bassnote ist entscheidend, ob der Bass danach auf- oder absteigt.
- › 6. Stufe abwärts in Dur (und erhöhte 6. abwärts in moll): „...la sesta potrà essere o maggiore o minore“ (Gasparini S. 87)
  - siehe auch Heinichen S. 746, 765

6 6 → 7 6 5 —  
3 4 — 3

## Rules of the Octave (RO)

There are many possible ways of harmonizing ascending and descending bass scales. The examples of such harmonizations found in the sources are correspondingly diverse. By the early 18th century, a sort of “base-form” had evolved, which can be found below under the name “complete” RO. The “simple” and “expanded” ROs do not correspond to historical theoretical models, but are rather derived from the musical literature.

Fixed “rules” are always more or less satisfying reductions that enable something to be more easily understood. These models are best used as a foundation for exploring the diversity of the musical reality.

The Hexachord structure of several source examples (c.f. Heinichen) is not considered/discussed for the sake of clarity.

Overview of p. 16-18:

- p. 16 › “Simple RO”: consists only of triads and 6-chords, with a  $\frac{6}{5}$  on the ascending 4th degree
  - › “Complete RO”: the basic form in the 18th century
- p. 17 › “Expanded RO”: adds a diminished 7th chord on the raised 7th degree in minor, and also its inversions
  - › Further possibilities
- p. 18 › Examples of suspensions and passing notes
  - › Source examples

### “Simple”

{28}

major 6 6 6 6 6 6 6 #6 6 6 6

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

minor #6 6 6 # 6 6 6 6 # 6 6 #6

$\frac{5}{6-5}$  (“variant”) -- see also 6th chains, p. 18

### “Complete”

{29}

major 6 6 6 6 6 6 #6 6 6 6

$\frac{4}{3}$  5 5 4 3 2 3

minor #6 6 6 # 6 6 6 6 # 6 6 #6

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

Note:

- › No  $\frac{6}{5}$  chord in descending bass!
- › To determine the figures for a bass note, observe whether the bass note that follows ascends or descends
- › 6th degree descending in major (and the raised 6th degree descending in minor): ...*la sesta potrà essere o maggiore o minore* (“the sixths can be major or minor”) (Gasparini p. 87)
  - see also Heinichen p. 746/765, for example

6 6 → 7 6 5 -  
3 4 - 3









with suspensions:

› Dependant upon the degree, the model can only partly be employed in this progression

› In part, also as doubled figures ( $\frac{9}{4}$ ...)

with "passing-notes":

### Source examples

Particularly interesting are the examples from around 1700, as well as the middle of the 18th century.

{32}

Muffat (1699)

(with many alternatives!)

Bernardi (undated)

Geminiani (1756-1757)

C. Ph. E. Bach (1762)

**Aufsteigende Terz**

Gasparini: „Alla nota, che segue dal salto di terza sia maggiore, o sia minore si dà per ordinario la Sesta“

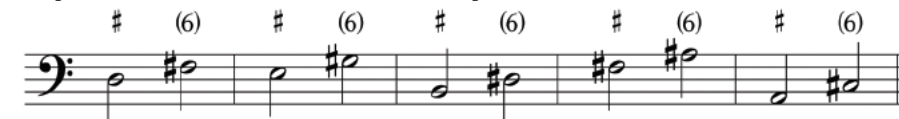
-- siehe S. 37ff.



„Se la nota avanti averà d'obbligo la sesta, la seguente vuol Quinta“



„Sempre che si trova il diesis alla seconda nota di questo salto, se li dà la Sesta, e all' antecedente Terza maggiore.“



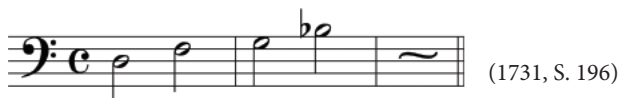
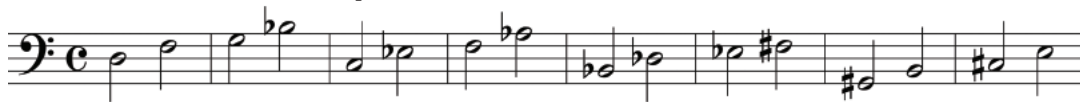
„Quando dopo questo salto sia maggiore, o minore, ne succede quello di Quinta in giù, o di Quarta in sù, che si chiama salto di Cadenza, allora si darà alla prima nota Sesta naturale, e all' altra Terza maggiore.“



„E quando dopo il salto di Terza ne sequissero due, ò più salti di Quarta in sù, o Quinta in giù, allora si facino tutte, senza alcuno accidente con le Consonanze semplici. ...“



Mattheson: „Aller Accorden Exempel“



„Quint- und Sexten-Exempel“

Kadenzformeln (4. zu 6. Stufe)



**Ascending third**

6 6 6 etc.

Gasparini: "A sixth is ordinarily added to the note that follows a leap of a third, whether the third is major or minor."  
 -- p. 37 and following

major minor

"If the preceding note must carry a sixth, the following calls for a fifth."

major minor

"Whenever one finds a sharp before the second note of this leap, it receives a sixth, and the preceding note a major third."

"When after this leap, either major or minor, there follows a leap of a fifth down or of a fourth up, which is called the cadential leap, then one gives to the first note its natural sixth, and to the second a major third."

"And when after the leap of a third there follow two or more leaps of a fourth up or a fifth down, then all are accompanied by the simple consonances without any accidentals. ...."

Mattheson: "Aller Accorden Exempel" ("All Chords Example")

(based on Heinichen's Circle, each alternates major/minor-chord)

(1731, p. 196)

"examples of fifths and sixths"

Cadence formulas (4th to 6th degree)

(#) 6 4 # 6 6 #6 4 3 -- see pp. 6 and 21  
 #3(#4) 3 5 4 3

**Fallende Terz**

St. Lambert  
b b7

**Heinichen**

Terzen-Zirkel durch alle 24 Tonarten - „etwas näher zum Zweck [der Modulation] getroffen“ als der Quinten-Zirkel, aber „gantz verderblicher Hauptfehler“: zu unvermittelte Modulation über die grossen Terzen!

(S. 838)

„Terzgang“ = Modulationsformel über Terz in absteigenden Sekunden -- siehe S. 14 unten

„5-Sequenz“: -- siehe auch S. 30

{33}

diatonisch  
6 (5) 6 (5) 6 (5)

chromatisiert  
6 b5 6 5 # b5

modulierend  
6 6 6 4 # #6 #5 6 #6 8 7 #  
5 5 5 5 5 #5 #

› oft mit  $\frac{9}{4}$ :

6 5 9 8 6 5 9 8 6 5  
4 3 4 3

› auch mit Bass-Durchgangsnoten, z.B.:

#4 6 6 6 #4 6  
2 5 2

› 5-stimmig auch mit 7 möglich:

(8) 7 (8) 7 (8)  
6 6 6 6 6  
5 5 5

**Descending third**

St. Lambert  
b b7

**Heinichen**

Circle of 3rds through all 24 tonalities -- "closer to the musical practice than the Circle of 5ths", but "completely pernicious error": too abrupt modulation over major thirds!

(p. 838)

*Terzgang* = modulation formula over a third descending stepwise -- see p. 14 below

<sup>6</sup>/<sub>5</sub>-Sequence: -- see also p. 30

{33}

diatonic

6 (5) 6 (5) 6 (5)

with chromatic additions

6 # 6 6  
b5 5 b5

modulating

6 6 6 4 # #6 #5 6 #6 8 7 #  
5 5 5 5 5 #5 #

› Often with <sup>9</sup>/<sub>4</sub>:

6 5 9 8 6 5 9 8 6 5  
4 3 4 3

› Also with bass passing notes, for example:

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

› 5-voices also with 7 possible:

(8) 7 (8) 7 (8)  
6 6 6  
5 5 5

**Gasparini:** (S. 43ff.)

Descendendo di salto di Terza, se la prima nota sarà con le Consonanze semplici, e se dopo il salto ne succederà una di grado, alla seconda si darà Sesta, se andarà di salto, si farà semplicemente. Per esempio:

6 #6

Se la prima nota averà la Terza maggiore, all'altra si darà Sesta, ancorche ne segua qualsivoglia salto. Questo però si osserva infallibilmente quando il salto è formato di Terza maggiore (...) perché quando il salto sarà di Terza minore (...) alle volte potrà restar alla seconda nota la Quinta, ma secondo i movimenti si osserveranno le regole sopraccennate.

# 6 # 6 # 6 di Terza minore, 5 # 5 ovvero 6  
Salti di Terza maggiore sempre così

Alle volte la Composizione fa una specie di Cadenza fermandosi sù la nota con Terza maggiore, e poi ripiglia mutando il tono alla Terza sotto, e fa un certo principio; allora quella nota non vuol Sesta, ma Quinta.

6 7 6 # # 5 6 # 5  
3 3

Ciò si pratica nelle Composizioni Vocali tanto Ecclesiastiche, quanto volgari, e profane da Camera, ò da Teatro; e si usa nel terminar un periodo interrogativo, o ammirativo, e poi attaccar l'altro; e per ordinario si pratica in stil Grave, o Recitativo.

Se la nota che salta di Terza, o maggiore, o minore averà la sesta, l'altra resta con le Consonanze semplici, senza mover la mano destra, Ver. Gr.

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

Al contrario

**Kadenzformeln** (6. zu 4. Stufe)

# (6) # # 6 6 #  
5 4 (=) 5 „französische Kadenz“  
3

(siehe auch S. 6, 19)

**Fallende Quarte = steigende Quinte**

{34}

„Quartfall“: › plagale Kadenz (siehe unten: Hinweis Gasparinis)  
› als Sequenz häufig in Musik des frühen 17. Jahrhunderts

› Kadenz:

5 6 5 6 5 6 5 ♭6 (#) 5 ♭6 (#) 5 ♭6 (#)  
3 4 3 4 3 4 3 #4 3 #4 3 #4  
b 3  
5 6  
3 4  
3

› Sequenz

4 3 4 3 # ♭ # ♭ # ♭

-- siehe S. 22, Muffat

**Gasparini:** (S. 39ff.)

Nel salto di Quinta in sù, per ora si osservi solo in note grosse, cioè di una, o mezza battuta, che dopo la Terza, e Quinta, si risolve la nota con Quarta, e Sesta maggiore, e così descendendo di Quarta. Questa regola serve assai per alcune Cadenze placali usate nelle Composizioni Ecclesiastiche.

3 4# 3 4# 3 4# 3 4 3 4# 3 4# 3 4# 3 4# 3 4# #

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

-- zur Frage von grosser oder kleiner Terz auf der Bassnote nach Quartfall, siehe Gasparini S. 40

Gasparini: (p. 43 and following pages)

“When descending a leap of a third, if the first note is harmonized with the simple consonances and if after the leap the motion is stepwise, then the second note takes a sixth. If the continuation is by leap, use the simple consonances. For example:”

6 #6

“If the first note takes a major third, the next takes a sixth, regardless of any leap that may follow. However, this rule applies without exception only when the leap is a major third ... for when the leap is a minor third ... then the second note sometimes calls for a fifth—but, subject to the progression, one observes the rules indicated above.”

# 6 # 6 # 6 5 # 5 6

“Leaps of a major third always like this” “Leaps of a minor third like this” “Or this”

“Sometimes the composition forms a kind of cadence, coming to rest on a note with its major third, and then makes a new start, moving to the third below. In such cases, that note calls not for a sixth, but a fifth.”

6 7 6 # # 5 6 # 5

3 3

“This is found in sacred as well as secular vocal compositions, both for the chamber and for the theater, in which it is used to end an interrogative or exclamatory phrase and then to begin the next; it is usually found in the *stilo grave*, or in recitative.”

“If the note that leaps a third, either major or minor, takes a sixth, the next is given the simple consonances, without moving the right hand.”

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

“in contrast”

Cadential figures (moving from 6th to 4th degree)

# (6) # # 6 6 #

4 (=) 5 3 “French cadence”

**Falling fourth = rising fifth**

{34}

Quartfall: › Plagal cadence (see Gasparini’s remarks below)  
› As a sequence common in music of the early 17th Century

› Cadence:

5 6 5 6 5 6 5 ♭6 (#) 5 ♭6 (#) 5 ♭6 (#)

3 4 3 4 3 4 3 #4 3 #4 3 #4

♭

5 6

3 4

3

› Sequence

4 3 4 3 # ♭ # ♭ # ♭

-- see p. 22, Muffat

Gasparini: (p. 39 and following)

“The leap of a fifth up will be studied for now only in long note values, that is, values of a measure or half measure. After playing the third and fifth, resolve to a fourth and major sixth. Do the same when descending a fourth. This rule is very useful for certain plagal cadences used in church music.”

3 4# 3 4# 3 4# 3 4 3 4# 3 4# 3 4# 3 4# 3 4# #

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

-- on questions of major or minor 3rds above a bass note after a *Quartfall*, see Gasparini, p. 40

**Gasparini:** (S. 52)

*Chiamasi Cadenza finta ancora, quando la risoluzione in vece di maggiore si fa minore. Questo però verrà dimostrato da i segni de' numeri, o dalla parte superiore composta.*

**Esempi di Cadenze finte:**

4 3<sup>b</sup> 4 3 7 5<sup>b</sup> 4 3      5 8 7 5 5      4 3<sup>#</sup>

+      +      +      +      +      +      +

4 3<sup>b</sup> 6 5 4 3 6 5 6 4 3<sup>#</sup>

+      +      +      +      +      +      +

**nach Durante**

b 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3

**Mattheson („Quarten-Exempel“)**

4 3 4<sup>b</sup> 3 4<sup>b</sup> 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 5 6 7 6 b 4 3

4 3 4<sup>#</sup> 4<sup>#</sup> 4<sup>#</sup> 4<sup>#</sup> 4<sup>#</sup> 4<sup>#</sup> 4<sup>#</sup> 4<sup>#</sup> 4 3 4<sup>b</sup> 3 4<sup>b</sup> 9 8 4 3

(1731, S. 198)

**Bach (zugeschrieben)**

4<sup>#</sup> 4<sup>#</sup> # 6 5 4 3 4<sup>b</sup> 4 3 4 3 4<sup>#</sup> 6 6 b

6 6 # 6 4 3 4 3 4<sup>b</sup> 4 3 4<sup>#</sup> 6 5 # 4<sup>#</sup>

(1738)

**Pachelbel**
**Muffat**

6 5 6 5 6 5      „gebundene siesse Quart“      6 6

4 3 4 3 4 3      b b b # b # b # b      # 4

3

-- siehe S. 24 ff.)



Gasparini: (p. 52)

"A cadence is also called deceptive [*Cadenza finta*] when the resolution is minor instead of major; this, however, would be indicated in the figures or in the upper composed part."

"Examples of deceptive cadences"

after Durante

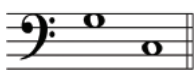
Mattheson ("Fourths-Example")

Bach (attributed)

Pachelbel

Muffat

**Fallende Quinte = steigende Quarte**

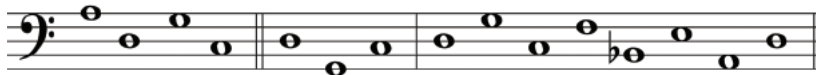


- authentische, bassierende Kadenz
- vgl. auch Bedeutung der „cadence parfaite“ bei Rameau, Quintfall-Prinzip bei Gldenstein...
- als Sequenz besonders häufig seit der Corelli-Zeit
- Bezifferungen: > in Sequenz:  $\frac{5}{3}$ , 7, 8-7
- > in Kadenz:  $4-3/\frac{6}{4}-\frac{5}{3}$ , 8-7,  $\frac{6}{54}$ , Quartenformeln

Die Quintfall-Paare (bzw. steigenden Quarten) lassen sich in verschiedenen Intervallen zusammenfügen, wodurch folgende „Grund-Gestalten“ entstehen:



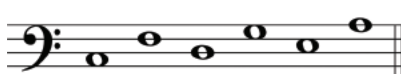
abwärts sekundversetzt



zwei Tonalitts-Ebenen im Subtonium-Verhältnis (siehe z.B. frühe Rezitative) als Kadenz: „kleiner Quintfall“ „Quintfallsequenz“



aufwärts sekundversetzt



„aufsteigender Quintfall“ -- S. 30



aufwärts terzversetzt

zwei Tonalitts-Ebenen im Abstand der kleinen Terz (=Paralleltonart); -- siehe Bassmodelle, „Follia-Harmonik“



abwärts terzversetzt



abwärts quartversetzt

I - IV - V - I - Kadenz

**Quintfall-Sequenz**

-- siehe auch S. 30

diatonisch:

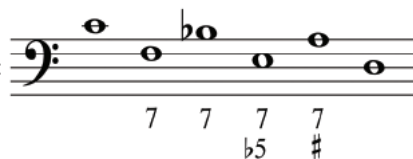


{35}

chromatisiert:



modulierend:



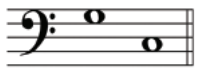
nach Durante



Muffat



**Falling fifth = rising fourth**

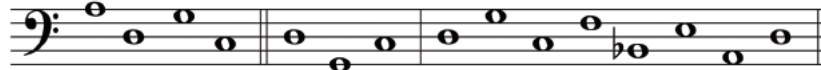


- Authentic, bass-clausula cadence
- Compare also with term *cadence parfaite* in Rameau; *Quintfall* Principle in Gldenstein...
- Particularly common as a sequence since Corelli's time
- Typical figures: > in sequence:  $\frac{5}{3}, 7, 8-7$   
> in cadence:  $4-3/\frac{6}{4}-\frac{5}{3}, 8-7, \frac{6}{54}, \text{Quartenformeln}$

The *Quintfall* pairs (or rather, rising fourths) can be assembled in different intervals, and are formed through the following "basic shapes":



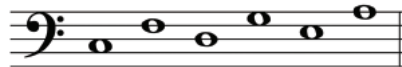
downward second-shifted



functioning as two "subtonium"-related tonalities (cf. in early recitatives) in a cadence: *kleiner Quintfall* in a full sequence *Quintfallsequenz* (see below)



upward second-shifted



"ascending *Quintfall*" -- p. 30



upward third-shifted

2 Tonality-levels in intervals of minor third (=parallel tonality); see Bass models, "Follia harmony"



downward third-shifted

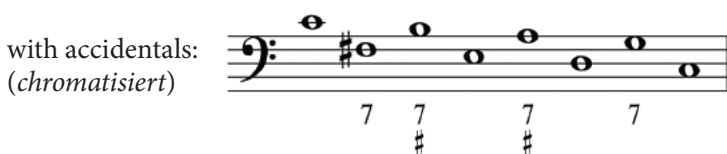


downward fourth-shifted

I - IV - V - I - cadence

Quintfall sequence -- see also p. 30

{35}



Gasparini: (S. 39)

(zur Frage der kleinen oder grossen Terz im Quintfall siehe Gasparini S. 38-39 -- grundsätzlich grosse Terz, in vielen tonalen Zusammenhängen aber kleine Terz nötig, in Sequenz tonale Terz, in Kadenz grosse)

*Anzi si deve osservare, che trovandosi molti di questi salti insieme, ... E se a tutte si darà Settima, farà buonissimo effetto; mà non alla prima, che principia i salti, nè all' ultima, che li termina. Si procuri, che ogni Settima venghi legata dall' antecedente, osservando, che la Terza di una nota, diventa Settima dell' altra.*



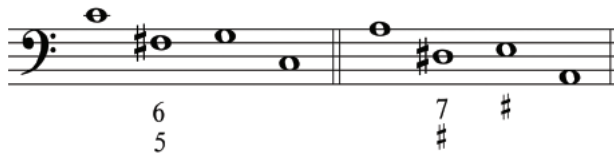
(Zur Kadenzlehre siehe Gasparini S. 45-53; mit interessanten und stilistisch bedeutenden Hinweisen zur Ausführung!)

**Verminderte und übermässige Intervalle**

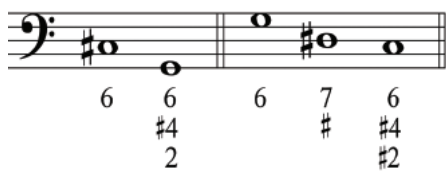
{36a}

zum Beispiel als:

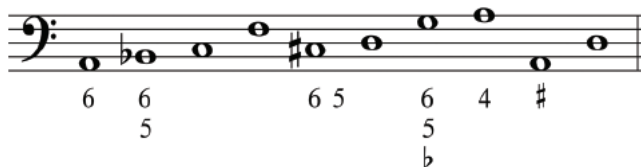
› erhöhte 4. Stufe in der Kadenz:



› im Rezitativ (oft „Akkordumkehrung“)



› im Modulieren über den Leitton der neuen Tonart (vgl. Hinweis Niedts):



**übermässige Prime** = „chroma“ = semitonium minor (Mattheson: „allerkleinste Secunde“)

› aufsteigend: der höhere Ton ist gleichsam eine „kurzfristige 7. Stufe“ und kann mit  $6/\frac{6}{5}$  /6-5/  $\flat 7$  beziffert werden

› absteigend: tieferer Ton oft mit  $\frac{6}{4\#}$  (-Sequenz), auf 6. (Moll-) Stufe  $\frac{6}{4}$   $\frac{6}{2\#}$

-- chromatische Gänge siehe S. 13, 15, 18  
-- „Rückung“ siehe S. 28, 28a

Gasparini: (p. 39)

(on minor or major thirds in the *Quintfall* see Gasparini pp. 38-39-- in principle, a major 3rd is used, but in many tonal contexts a minor 3rd is needed. In sequences, a tonal 3rd is needed, and in cadences a major 3rd is needed)

“In fact, it must be observed that when finding many of these leaps together... If all except the first, which begins the series of leaps, and the last, which terminates them, have the seventh added, it will be very effective. Make sure that every seventh is tied over from the preceding chord, noting that the third of one becomes the seventh of the next.”



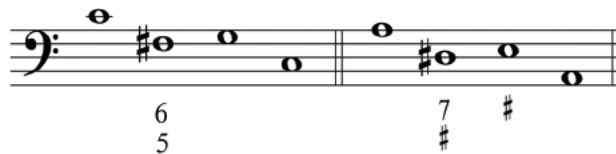
(On cadence instructions, see Gasparini pp. 45-53; interesting and stylistically-meaningful remarks on execution!)

**Diminished and augmented intervals**

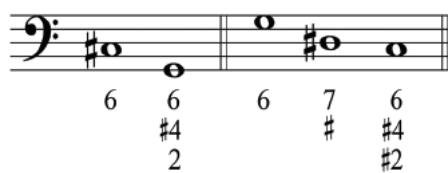
{36a}

for example, in:

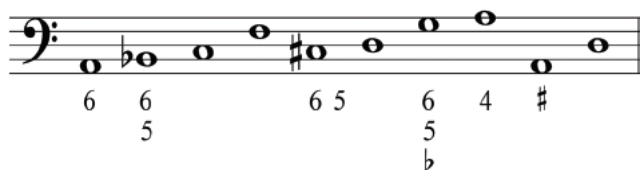
› Raised 4th degree in the cadence:



› In recitatives (often “chord inversion”)



› Modulations via the leading note of a new tonality (compare Niedt’s remarks):



**Augmented unison** = *chroma* = *semitonium minor* (Mattheson: *allerkleinste Secunde*)

› Rising: the higher note is simultaneously a “temporary 7th degree” and can have any of the following figures:

$6/\frac{6}{5}/6-5/\flat 7$

› Falling: the lower note often has a  $\frac{6}{4\#}$  (sequence), on the (minor) 6th degree  $\frac{6}{2\#}$

-- chromatic passages, see pp. 13, 15, 18  
-- *Rückung* see pp. 28, 28a

**verminderte Sekunde** -- siehe enharmonische Verwechslung, S. 29

**übermässige Sekunde** -- siehe verminderte Septime, S. 26

### verminderte Terz

Verbindung der beiden Leitttöne zur Dominante ( $\flat 6.$  zu  $\sharp 4.$  Stufe)

Bach:

### verminderte Quarte (= übermässige Quinte)

fallend:

diatonisch      modulierend zur Mollparallele

steigend:

› Absprung in 3. Stufe (statt 1.) in Moll -- siehe S. 5

### verminderte Quinte (= übermässige Quarte)

fallend:

› mit erhöhter 4. Stufe als „Schärfung“ der Kadenz

› Sprung in Leitton für die Modulation zur Dominante

-- Bezifferung des Leittones:  $6/\overset{6}{5}/6-5/7\flat$

( statt )

**Diminished second** -- see enharmonic alteration, p. 29

**Augmented second** -- see diminished seventh, p. 26

**Diminished third**

Connection of both leading-tones to the dominant ( $\flat 6$ th degree to  $\sharp 4$ th degree)

6  $\flat 7$   $\flat 6$  5  
4  $\flat 4$  4 #  
#2

Bach:

**Diminished fourth** (= augmented fifth)

falling:

6 6 6 6 # 6 6  
diatonic modulating to the relative minor

rising:

6 7  $\flat 6$   
#5

› Leap to the 3rd degree (instead of 1st degree) in minor -- see p. 5

**Diminished fifth** (= augmented fourth)

falling:

› With raised 4th degree as “sharpening” of the cadence

› Leap to the leading-tone for the modulation to the dominant

-- figures for the leading-tones:  $6/\frac{6}{5}$  /  $6-5/\flat 7$

6 2 6  
5

( instead of )

7 7 7 7 7 #  
#

nach Durante

6 # 6 # 6 # 6 ~ | b 6 b 6 b 6 ~

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

Gasparini

6 4 3 b7 4 #

5

steigend:

7 #6 6 6

# #4 5 #4

2 2

**verminderte Septime** (= übermässige Sekunde)

\* {36b}

› oft in Rezitativen, thematischen Bässen oder als Sprung in den Leitton der neuen Tonart

Kellner

7 5

\* \* \* \* \*

6 b7 b 6 6 6 6 5

4 2

6 7 6 6 6 5 7 6

4 4 4 # 4 4

# # (#2)



after Durante

6 # 6 # 6 # 6 ~ || b 6 b 6 b 6

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

Gasparini

6 4 3 b7 4 #

5

rising:

7 #6 6 6

# #4 5 #4

2 2

**Diminished seventh** (= augmented second)

\* {36b}

› Often in recitatives, thematic basses, or in leaps to the leading-tone of a new tonality

7 5

Kellner

\* b7 b \* 6 6 6 6 5

4 2

6 7 6 6 6 5 7 6

4 4 4 # # 4

#2 #2 (#)2

**Orgelpunkt**

„Grundformel“

Dur      6   7      Moll   6   #7  
          4   4                   4   4  
              2                       2  
 (T   S   D   T)

{37}

wichtigste Erweiterungen:

a)

b)

entspricht Dominantseptakkord      entspricht vermindertem Septakkord = zusätzlicher Leitton (auch in Dur, als „Moll-Anleihe“)

Beispiele für weitere Signaturen:

› 7-6-Kette über liegendem Bass:

-- siehe S. 3

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

› Vorhalte zwischen Oberstimmen, z.B.:

*Quinta syncopata*

7 6 6 8 → #7  
 ♭ 5 → 4 4 -  
   2 -

› Durchgänge, z.B.:

#7 8 9  
 6 #7  
 4 5  
 2 4

› weitere Beispiele:

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

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

( › g-moll-Beispiele aus Johannes-Passion, Einleitung )  
 ( › e-moll-Beispiel aus Matthäus-Passion, Einleitung )

**Organ Point**

“basic model”

Major 6 7 4 4 2  
T SD D T

Minor 6 #7 4 4 2

{37}

most important extensions:

a)

(b7) 6 7 4 4 2      (7) 6 #7 4 4 2

b)

#7 4 2      #7 4 2      #7 4 2

corresponds to dominant seventh chord      corresponds to diminished-7 chord = additional leading tone (also in major, “borrowing from minor”)

Examples of further figures:

› 7-6-chain over a sustained bass:

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

-- see p. 3

› Suspension between upper-voices, for example:

Quinta syncopata

7 6 6 8 → #7 4 - 5 -> 4 4 - 2 -

› Passing notes, for example:

#7 8 9 6 #7 4 5 2 4

› Further examples:

6 #7 4 5 2 4 2 7 b9 b9 7 4 6 7 7 6 6 4 6 5 5 4 4 b2 b2

b9 b9 7 #6 #6 #7 8 7 4 5 #4 b4 2

( › G minor examples from the St. John’s Passion, Opening  
› E minor example from the St. Matthew’s Passion, Opening )

**Rückung**

„Verschiebung“ des verminderten Septakkordes und seiner Umkehrungen über chromatischem Halbtonschritt im Bass.

4. Stufe

6 7  
#4 #  
3

„naturalis“ „accidentalis“  
(wie #7. zu e)

6 6 7 # 6 7 6 5  
#4 # #4 # 4 #  
3 3

6 7 - 6 # 7 6 6  
# #4  
#3

# 7 6 7 > 6 6 7 #  
# #4 #5 > 6 #4 #  
3 3

6. Stufe

6 #6  
4 (#)5  
#2

„naturalis“ „accidentalis“  
(wie #2. zu e)

6 # 6 #6 6 5  
5 4 (b)5 4 #  
#2

6 6 #6 6 5  
4 (b)5 4 #  
#2

6 6 #6 (#)6 6 5  
(b)5 4 4 #  
#2

7. Stufe

7 6 (6)  
#4 b

„naturalis“ „accidentalis“  
(wie 4. zu d)

6 7 6 6 6 #  
#4 7 > 6  
b #5

6 7 6 #6 b6 6 5  
#4 b5 4 4 #  
b #2

(b) 6-5 6-5 6 7  
#4 b

**Rückung**

“Shifting” of the diminished 7th-chord and its inversions over a chromatic half step in the bass.

4th Degree

6 #4 7 #  
3 3  
naturalis  
accidentalis  
(like a #7th degree to E)

6 6 7 # 6 7 6 5  
#4 # #4 #  
3 3  
6 7 - 6 # 7 6 6  
# #4  
#3  
# 7 6 7 > 6 6 7 #  
#4 #5 > 6 #4 #  
3 3

6th Degree

6 #6 6 #6 6 5  
4 (b)5 4 (b)5 4 #  
#2 #2  
naturalis  
accidentalis  
(like a #2nd degree to E)

6 # 6 #6 6 5  
5 4 (b)5 4 #  
#2  
6 6 #6 6 5  
4 (b)5 4 #  
#2  
6 6 #6 (b)6 6 5  
(b)5 4 4 #  
#2

7th Degree

7 6 (6)  
#4 #4 (b)  
naturalis  
accidentalis  
(like a 4th degree to D)

6 7 6 6 6 #  
#4 #4 #4 #4  
b 7 > 6 #5 > 6  
6 7 6 #6 #6 6 5  
#4 #5 4 4 #  
b #2  
(b) 6-5 6-5 6 7  
#4 #4  
b



Further Examples:

Simple {38}

Two-fold

Three-fold

On the figures to be used:

- › For the diatonic bass notes/chords, *naturalis* -- see expanded Rule of the Octave (p. 17)
- › “Accidental” bass notes/chords serving as a secondary dominant to the dominant or the subdominant (with a corresponding application in the expanded Rule of the Octave), for example:
  - when the #6th degree is like a 2nd to the dominant
  - when the  $\flat$ 7th degree is like a 4th degree to the subdominant
- › In cases of doubt: use accidentals near the tonality
  - on the use of  $\sharp_6$ / $\flat_5$  see bottom of p. 17

## Zur enharmonischen Verwechslung des verminderten Septakkordes

Carl Philipp Emanuel Bach, „Versuch“ S. 335, §11:

„Auf eine noch kürzere, und dabey angenehm überraschende Art in die entferntesten Tonarten zu kommen, ist kein Accord so bequem und fruchtbar, als der Septimenaccord mit der verminderten Septime und falschen Quinte, weil durch seine Verkehrungen, und durch die Verwechslung des Klanggeschlechts sehr viele harmonische Veränderungen vorgenommen werden können.“

„Wir wiederholen nochmals, dergleichen chromatische Sätze nur dann und wann, mit guter Art, und langsam vorzutragen.“

zum Beispiel:

$\flat 7$        $\sharp 6$       6      6  
 $\flat 5$        $\flat 5$       4+      4+  
 $\sharp$        $\sharp$        $\flat$        $\sharp 2$   
 a.      b.      c.      d.

a.

7       $\sharp 6$       7       $\sharp$   
 $\sharp$       5       $\sharp$        $\sharp$   
 #7. Stufe e-Moll      #4. Stufe a-Moll

{39}

b.

2. Stufe cis-Moll

$\sharp 6$   $\sharp 6$   $\sharp 6$   $\sharp 5$   $\sharp 5$   
 $\flat 5$   $\sharp$   $\sharp 5$   $\sharp 4$   $\sharp$   
 $\sharp$

c.

4. Stufe b-Moll

6  $\flat 6$   $\flat 7$   $\flat 7$   $\flat$   
 4+       $\flat 5$   
 $\flat$        $\flat$

d.

6. Stufe g-Moll

6  $\flat 6$  5  $\flat$   
 4+ 4  $\sharp$   
 $\sharp 2$



## Enharmonic alterations of the diminished Seventh Chord

Carl Philipp Emanuel Bach, “Versuch” p. 335, ♯11 :

“As a means of reaching the most distant keys more quickly and with agreeable suddenness, no chord is more convenient and fruitful than the seventh chord with a diminished seventh and fifth, for by inverting it and changing it enharmonically, a great many chordal transformations can be attained.”

“We repeat that such chromatic progressions are to be played only occasionally, with artistry, and broadly.”

for example:

$\flat 7$	$\sharp 6$	6	6
$\flat 5$	$\flat 5$	4 $\sharp$	4 $\sharp$
$\sharp$	$\sharp$	$\flat$	$\sharp 2$
a.	b.	c.	d.

a.

7	$\sharp 6$	7	$\sharp$
$\sharp$	5	$\sharp$	$\sharp$
#7th degree E minor		#4th degree A minor	

b.

$\sharp 6$	$\sharp 6$	$\sharp 6$	$\sharp 5$	$\sharp$	$\sharp 5$
$\flat 5$	$\sharp$	$\sharp 5$	$\sharp 4$	$\sharp$	
$\sharp$					
2nd degree C-sharp minor					

c.

6	$\flat 6$	$\flat 7$	$\flat 7$	$\flat$
4 $\sharp$		$\flat 5$		
$\flat$		$\flat$		
4th degree B-flat minor				

d.

6	$\flat 6$	5	$\flat$
4 $\sharp$	4	$\sharp$	
$\sharp 2$			
6th degree G minor			

{39}

## Sequenzen — Übersicht und Vergleich

### „Quintfall“

„Unter den Fortschreitungen, oder Fortsetzungen, wie man sie nennen will, sind wol keine gewöhnlicher als der bekannte Septimengang mit seinen Verwechslungen der Stimmen, als der Gang mit  $\frac{6}{5}$ ,  $\frac{4}{3}$  und  $\frac{4}{2}$ ...“ (Wiedeberg 1775)

Quintfallsequenz  
(„Septimengang“)

-- S. 23 {35}

$\frac{6}{5}$ -Sequenz  
(„Gang mit  $\frac{6}{5}$ “)

-- S. 20 {33}

$\frac{6}{4}$ -Sequenz  
(„Gang mit  $\frac{4}{2}$ “)

-- S. 14 {24}

bei Wiedeberg zusätzlich:  
(„Gang mit  $\frac{4}{3}$ “)

oder

Vergleich Quintfall und  
7-6-Kette:

über ● - Bass: 7-6-Kette  
über ○ - Bass: Quintfall

### „Aufsteigender Quintfall“

{—}

Grundform

-- S. 23/14

mit  $\frac{6}{5}$

-- S. 13

mit  $\frac{6}{4}$

-- S. 14  
(B - A - C - H)

mit  $\frac{6}{3}$

-- S. 14

### „Quartfall“

-- S. 21f.

## Sequences — Overview and Comparison

### “Quintfall”

“Among the progressions or continuations, as one may call them, none are more common than the well-known sequence with seventh chords, or its inversions  $\frac{4}{2}$ ,  $\frac{6}{5}$  and  $\frac{4}{3}$  ...” (Wiedeburg 1775)

Quintfall-sequence  
 (“7th-run”)

7 7 7 7 7 7 7

-- p. 23 {35}

$\frac{6}{5}$ -sequence  
 (“Run with  $\frac{6}{5}$ ”)

6 (7) 6 (7) 6 (7) 6  
5 5 5 5

-- p. 20 {33}

$\frac{6}{2}$ -sequence  
 (“Run with  $\frac{4}{2}$ ”)

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

-- p. 14 {24}

in Wiedeburg additionally:  
 (“Run with  $\frac{4}{3}$ ”)

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

or

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

Comparison of *Quintfall*  
 and 7-6-Chain:

7 7 7 7 7

over ● - bass: 7-6-chain  
over ○ - bass: *Quintfall*

### “Ascending Quintfall”

{—}

Root-form

b7 7 # 7 b #

-- pp. 23, 14

with  $\frac{6}{5}$

6 6 6  
b5 5 5

-- p. 13

with  $\frac{6}{4}$   
 2

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

-- p. 14  
 (B - A - C - H)

with  $\frac{6}{4}$   
 3

6 #6 #6  
4 4 4  
b 3 3

-- p. 14

### “Quartfall”

( 4 3 4 3 4 3 4 3 )

-- p. 21 and following

# C. Zur Terminologie

## **Alteration:**

alterierte, d.h. durch Vorzeichen (=Akzidentien) versetzte Töne, sind entweder

- naturalis, „natürlich“ = zur Tonart gehörend (diatonisch), oder
- accidental, „zufällig“ = nicht zur Tonart gehörend (chromatisch)

## **Falsae:**

„welches eine der schönsten Musicalischen Materien ist, und wohl verdient, dass man sie besonders betrachte. - *Falsae* heissen eigentlich diejenigen Intervalla, welche in ihren gehörigen *Gradibus* entweder ein semitonium minus zuviel oder zu wenig haben, und deswegen dem Ohr (zumahl ohne Mediation anderer Stimmen) eine ausserordentliche Härtigkeit verursachen. Dieses seynd nun mit einem Worte alle... *Superfluae* und *Deficientes*“ (Heinichen S. 225f.), also übermässige 2, 4, 5, 6 und verminderte 3, 4, 5, 7.

## **zur Figurenlehre:**

(siehe entsprechende Literatur; u.a. Christoph Bernhard: „*Tractatus...*“ und „Ausführlicher Bericht...“)

Die beiden kontrapunktischen Hauptfiguren im „*stile antico*“ sind:

- Syncopatio* = Vorhalt: - Vorbereitung der Dissonanz in der gleichen Stimme  
 - Eintritt der Dissonanz auf betonte Zeit  
 - Auflösung nach unten (in der Regel in eine imperfekte Konsonanz)
- Transitus* = Durchgang: - stufenweise ein- und weitergeführt  
 - mit unbetonter Dissonanz -- regularis  
 - mit betonter Dissonanz -- irregularis (= *Quasitransitus*)

beachte: - „harmonische“ Wendungen werden als kontrapunktische Figuren verstanden und sind entsprechend „Stil“-gebunden („*stile antico*“, „*stile theatralis*“...)  
 - der kontrapunktische Satz muss bei Weglassung der *syncopatio* oder des *transitus* korrekt sein

## **zur melodischen Fortschreitung:**



stufenweise, gehen, gehend,  
*gradatim, per gradus*



„Gang“  
vergleiche „Durch-gang“  
(siehe S.14f.)



springen, springend,  
*per saltus*



Sprung

## **Grund-Stimmen oder Radical-Stimmen:**

„Grund-Stimmen oder Radical-Stimmen eines Accordes werden diejenigen genennet, welche unter sich selbst keine 8<sup>ve</sup>, noch unisonum ausmachen. Also hat z. E. der Accord einer 7<sup>me</sup> 4 Grund-Stimmen, nemlich Basin [Bass] 3<sup>am</sup>, 5<sup>tam</sup> und 7<sup>mam</sup>: hingegen haben der ordinaire Accord [3] und der 6<sup>ten</sup>-Accord bekandter massen nur 3 Grund-Stimmen, die 4<sup>te</sup> Stimme ist allzeit nur eine Verdoppelung einer Grund-Stimme“ (Heinichen, S. 558)

# C. On Terminology

## Alteration:

altered (i.e. changed through accidentals) tones, are either

- naturalis, “natural” = belonging to the tonality (diatonic), or
- accidental, “accidental” = not belonging to the tonality (chromatic)

## Falsae:

“one of the most beautiful materials of music, and well deserving that they be particularly considered. - *Falsae* are those intervals, which have either a semitone too little or too much, and produce, therefore (at times without the mediation of other parts), an exceptional harshness for the ear. They are now all with one word *Superfluae* and *Deficientes*” (Heinichen p. 225 and following), meaning augmented 2nds, 4ths, 5ths, 6ths and diminished 3rds, 4ths, 5ths, 7ths.

## On Figurenlehre:

(cf. corresponding Literature such as Christoph Bernhard’s “*Tractatus...*” and “*Ausführlicher Bericht...*”)

The contrapuntal main figures in *stile antico* are:

Syncopatio = suspension: - preparation of the dissonance in the same voice  
 - introduction of the dissonance on the accented beat  
 - resolution downwards (usually into an imperfect Consonance)

Transitus = passing note: - stepwise introduced and continued  
 - with unaccented dissonance -- regularis  
 - with accented dissonance -- irregularis (= sometimes called “*Quasitransitus*”)

Note: - “harmonic” uses are understood as contrapuntal formulas and are correspondingly “style”-bound (“*stile antico*”, “*stile theatralis*”...)

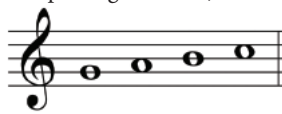
- the contrapuntal structure must be correct when the syncopatio (suspension) is left off

## On Melodic Progressions (Names):

(compare to “*Durch-gang*”, i.e. passing note run)



go, going, *gradatim*,  
*per gradus*  
 stepwise progression



*Gang*  
 “passage/run”  
 (see p. 14 and following)



leap, leaping, *per saltus*



*Sprung*, Leap

## Grund-Stimmen oder Radical-Stimmen...

“The main or root voices of a chord are those that among themselves do not make a unison or octave. So, for example, a seventh chord has four main voices, namely the bass, third, fifth and seventh: in contrast the triad and the sixth chord have only three main voices, the fourth voice is always only a doubling of a main voice.” (Heinichen, p. 558)

## Haupt- und Füllstimmen:

In der alten Theorie wird unterschieden zwischen Haupt- und Füllstimmen. Die Hauptstimmen entsprechen dem „kontrapunktischen Kern-Geschehen“ (Bass und eine Gegenstimme); sie bestimmen die Bezeichnung eines Akkordes und sind zu beziffern (-- Signatur). Die Füllstimmen werden, gemäss dem Sinn des jeweiligen harmonischen Zusammenhangs, ergänzt.

z.B. Septakkord:  $\frac{7}{5}$  -- Hauptstimme  $\frac{4-3}{8}$  -- Hauptstimme  
 $\frac{3}{3}$  -- Füllstimmen  $\frac{3}{3}$  -- Füllstimmen

„...da denn billig zwischen... Haupt- und Neben-Stimmen ein mercklicher Unterschied gemacht werden muss, welchen noch keiner beobachtet hat.“ (!) (Mattheson 1735, S. 225)

<u>Bezeichnungen:</u>	Heinichen	Mattheson
Hauptstimmen:	- <i>domina</i> - gewöhnliche Signatur	- Signatur - Hauptsignatur - Hauptstimme
Füllstimmen:	- <i>ancilla</i> („Magd“) - „Hülffs-Stimme“	- Füllstimme - Nebenstimme - Nebenklang - Gespielin, Gefährtin

## zur Intervallehre:

- Mattheson, 1735, S. 115ff, besonders 120ff.
- Heinichen, S. 95ff.
- Em. Bach, Teil 2, S. 13f.

semitonium - „Halbton“ (*tonus* = Ganzton, vergleiche *Tri-tonus*)

- *semitonium minor (minus)* = „*chroma*“ („Farbe“)  
= chromatischer Halbton  
= übermässige Prime  
(Mattheson: „allerkleinste Secunde“)
- *semitonium major (majus)* = diatonischer Halbton  
= kleine Sekunde
- *semitonium modi* ist der Leitton der Tonart, die (erhöhte) 7. Stufe

vermindert = *diminutus, deficiens*, verkleinert

übermässig = *superfluus*

## Kadenzen

... werden bezeichnet nach der Schlussfortschreitung (Klausel) im Bass:

bassierend                      tenorisierend    phrygisch    diskantisierend

(Ganzton)                      (Halbton)

authentisch                      plagal



**Lage:**

Der Begriff „Lage“ wird zweifach verwendet:

a) zur Bezeichnung des Intervalls Bass-Sopran (in der Harmonielehre: Grundton-Sopran):

- im Grundakkord: Oktav-, Quint-, Terzlage

- in allen anderen Akkorden ist diese Bezeichnung nicht üblich, man sagt eher, dass z.B. „die 7 im Sopran“ ist.

b) zur Unterscheidung von

- „weiter Lage“ = „Chorsatz“ (am Cembalo: „2+2“), und

- „enger Lage“ = „Generalbass-Satz“ (übliche 4-stimmige Aussetzung, „1+3“)

z.B.: weit: eng:

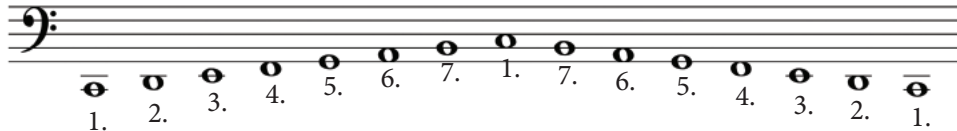
**Signatur**

ist die Bezifferung, die eigentliche *Chiffre* eines Akkordes und bezeichnet als solche seinen Aufbau, seine Struktur (und impliziert den entsprechenden kontrapunktischen Zusammenhang).

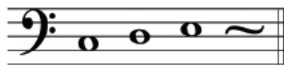
**Stufe:**

Die melodische Stufen-Bezeichnung erfolgt immer nach der aufsteigenden Tonleiter; bezeichnet wird ausschliesslich ein Einzelton, also nicht ein Akkord.

Melodische Stufen:



Harmonische Stufen:



› werden mit römischen Ziffern bezeichnet: I II III = Akkorde über der entsprechenden Basstufe

*subtonium* = Ganzton unter der Finalis, z.B. das c im Dorischen, g in a-Moll usf.

*subsemitonium* = *semitonium modi* = Leitton der Tonart

Das subtonium ist besonders wichtig in modal geprägten Bassmodellen. -- Vergleiche auch die Tonarten-Beziehungen im Zirkel Heinichens! (-- siehe S. 38)

**Umkehrung**

... ist ein Begriff der Harmonielehre und wird im Generalbass nicht verwendet. Tendenzen, Akkorde mit gleichem Tonmaterial als Umkehrungen eines Grundakkordes zu verstehen, sind jedoch schon vor der Mitte des 18. Jahrhunderts zu erkennen; z.B. bei:

-- Rameau -- Begründung der Harmonielehre, „*Fondamentale*“..

-- Heinichen: „Verkehrung/Verwechslung der Stimmen“, „Verwechslung der Harmonie“

(S. 142, 587, 622ff.)

-- Kellner: „Umwendung der Partien“ (1737; S. 92)

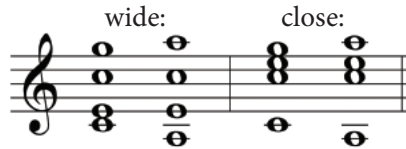


**Position:**

The term “position” is used in two ways:

- a) as a description of the interval between the bass and the soprano (in modern music theory, root to soprano):
- in a triad: octave position, 5th position, 3rd position
  - in all other chords this term is not commonly used, and one says rather, that for example “the 7 is in the Soprano”.
- b) as a differentiation of
- “wide position” = “choir-setting” (on harpsichord: “2+2”), and
  - “close position” = “*Generalbass*-setting” (standard 4-voice setting, “1+3”)

for example:

**Figure**

is the notation, which actually “numbers” a chord and indicates as such its construction, its structure (and implies the corresponding contrapuntal context).

**Degree:**

This term always corresponds to the degrees of the scale; indicates only the melodic bass note, and is thus not a chord:



compared to Modern Music Theory:



I II III = chords over the corresponding bass note

*subtonium* = Whole tone below the finalis, for examples the C in dorian, G in A minor

*subsemitonium* = *semitonium modi* = leading-tone of the tonality

The subtonium is particularly important in modally-influenced bass models. -- Also compare with the tonality-relationships in Heinen’s Circle! (-- see p. 38)

**Inversion:**

... is a term from modern music theory and is not used in thorough bass. Even so, already before the middle of the 18th century there are tendencies to understand some chords as inversions of a root-position (using the same “note-material”):

- Rameau -- founding of modern music theory, *Fondamentale*,...
- Heinen: “Reversal/Exchanging of Voices”, “Alternations of Harmony” (pp. 142, 587, 622, and following)
- Kellner: “Turning Around of Parts” (1737; p. 92)

# Anhang

# Appendix

## Übersicht („das Wichtigste in Kürze“)

Vorhalte  
(S. 2, 11)

Quartenformeln  
(S. 3)

Quinta Syncopata  
(S. 3)

Oktavregeln  
(S. 16f.)

- „einfache“

- „vollständige“

- „erweiterte“

Sequenzen  
(S. 30)

„Quintfall“

„Aufsteigender Quintfall“

Orgelpunkt  
(S. 27)

Terzgang  
(S. 14)

Quartgang  
(S. 15)

Quartfall  
(S. 21)

## Overview (“the essentials in brief”)

Suspensions  
(p. 2, 11)

{2} 4 3 6 5 7 6 9 8 6 = 9 8 9 8 5 = 6 5 = 6  
4 3 4 3 5 = 4 3 7 6 2 4 5  
2

Quartenformeln  
(p. 3)

{3} 5— 565— 765— 6—5—  
3443 34-3 34-3 #44#

Quinta  
Syncopata

{4} 6-5-  
54-#

Rules of the  
Octave  
(p. 16)

(Gasparini)  
56 56 56 56 56 56 56 56 76 76 76 76 76 76 76  
{20} {22} 5 6 7 6

- “simple”

{28} 6 6 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  
6 5 6 5 „Variante“  
5

- “complete”

{29} 6 6 6 6 6 6 6 #6 6 6 6 #6 6 6 #6 6 #6  
4 5 5 5 4 4 4 4 4 5 5 5 4 #4 4  
3 3 2 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 2 3

- “expanded”

{31} #6 6 6 6 5 6 7 6 6 6 5 6 6 #6  
(h)5 #4 4 # 4 # 4 # 4 # 4 # 4 # 4 #  
3 3 #2 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3  
#6 6 5  
(h)5 4 3

Sequences  
(p. 30)

(p.23) (p.20) (p.14)  
{35} 7 7 7 7 7 7 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6  
{33} 5 5 5 4 (5) 4 (5) 4 (5)  
{24} 2 2 2

Quintfall

(p. 23/14) (p. 13) (p. 14)  
b7 # # 6 6 6 6 6 6 6 6 6  
# 5 5 4 #4 #4 #4  
2 2 2

“Ascending Quintfall”

Organ Point  
(p. 27)

{37} 7 6 #7\*  
# 4 4  
2

\*Alternatives:

#7 #7  
5 b6  
4 4  
2 2

Terzgang  
(p.14)

{25} 6 #6 (#) 6 6  
#4 4 b  
2 2

Quartgang  
(p. 15)

{26} 6 6 # 6 6 # 6 6 6 6 6 5 6 6 7 #6  
(4) #4 #4 #4 #4  
(3) 2 2 #2 2

etc.

Quartfall  
(p. 21)

{34} 5 6 5 6 5 6 4 (b)3 4 3 4 3  
3 #4 3 #4 b  
“Quartfall sequence”

# Heinichen

ad pag. 256

	2		3		4				5		6						
Gewöhnliche Signaturen des General Basses	2	3	#	b	4	4#	4	4	43	5b	5	6	6	65	6b	6	6
Die dazu gehörige Stimmen	6	5	5	5	6	6	6	5	5	6	3	3	8	8	2	3	8
	4		8	8		2		8	8	$\frac{3}{*8}$	8	*8					*8

	7							9						
Gewöhnliche Signaturen des General Basses	7	7b	7	7	7	7b	7	9	9b	9	9	9	9	9b
Die dazu gehörige Stimmen	5	3	4	*5	5	3	3	5	5	5	3	3	5	3
	$\frac{3}{*8}$	5	*5		*8	*8	*8	3	3			3		

§96. Verlanget man nun beym *Exercitio* eines vor sich habenden *General-Basses* zu wissen, was diese oder jene *Signatur* vor eine *Harmonie* oder Neben-Stimmen habe, so suchet man

- 1.) Besagte *Signaturen* selbst in der *Tabelle* unter der grösten Zahl ihrer übereinander stehenden Ziffern. z.E. Den Satz ( $\frac{9}{4}$ ) suchet man unter der Abtheilung der 9. und nicht unter der Abtheilung der 4te &c.
- 2.) Die *accidentaliter* mit # ♯ und b. bezeichnete oder durchstrichene *Signaturen* (z. E. 6# 4# 7) welche in dieser *Tabelle* nicht ausdrücklich befindlich, haben eben die Neben-Stimmen, welche ihre natürlich geschriebene Ziffern haben. Daher wenn man z.E. zu dem Satze ( $\frac{4+}{b3}$ ) die Neben-Stimmen wissen will, so suchet man nur den Satz ( $\frac{4}{3}$ ) und zwar unter der Abtheilung der 4te als der grösten Zahl dieses Satzes. Will man die Neben-Stimmen zu folgenden Sätzen wissen:

$$2b \left| \begin{array}{c|c|c} 6b & 4+ & 7 \\ \# & 2, & b3 \end{array} \right| \&c.$$

so suchet man sie wieder unter denen natürlich geschriebenen Ziffern

$$2 \left| \begin{array}{c|c|c} 6 & 4 & 7 \\ 3 & 2 & 3 \end{array} \right| \&c.$$

- 3.) Und leztens bedeutet das in der *Tabelle* bei einigen Ziffern befindliche \*, dass selbige Stimmen bey einem 4stimmigen *Accompagnement* nicht *absolut* nöthig, sondern weggelassen werden können, wofern sie nicht bequelm und gleichsam von sich selbst in die Hände fallen.

# Heinichen

Table accompanying p. 256

	2		3		4				5		6						
Usual Figures of General-Bass	2	3	#	b	4	4 <sup>#</sup>	4	4	4 <sup>b</sup>	5 <sup>b</sup>	5 <sup>#</sup>	6	6	6 <sup>b</sup>	6 <sup>#</sup>	6	6
		2/3			2		3						4	4 <sup>b</sup>	4 <sup>#</sup>	5	5 <sup>b</sup>
the Voices belonging to these Figures	6	5	5	5	6	6	6	5	5	6	3	3	8	8	2	3	8
	4		8	8		2		8	8	3	8	*8					*8

	7							9								
Usual Figures of General-Bass	7	7 <sup>b</sup>	7	7	7	7 <sup>b</sup>	7 <sup>#</sup>	7 <sup>b</sup>	9	9 <sup>b</sup>	9	9 <sup>b</sup>	9	9	9 <sup>b</sup>	9 <sup>#</sup>
			2	4	4	5 <sup>b</sup>	5 <sup>#</sup>	6 <sup>b</sup>			4	6	7	4	7	6
the Voices belonging to these Figures	5	3	4	*5	5	3	3	3	5	5	5	3	3	5	3	
	3	*5	*5		*8	*8	*8	*8	3	3			3			

¶96. When one needs to know while in the middle of a thorough bass exercise what additional harmony or extra voices a figure should have, one looks for:

- 1.) The said figures themselves in the table under the section corresponding to the biggest number among the numbers that make up the figure; for example, in the figure ( $\frac{9}{4}$ ), one looks under the section of the table for the ninth and not for the fourth, etc.
- 2.) The signatures with accidentals indicated either by # ♯ and b or with lines drawn through their numbers (for examples 6+ 4<sup>#</sup> b7) are not expressly to be found in this table, but have the same extra voices as their naturally notated figures. As a result, if one for example wants to know the extra voices for the figure ( $\frac{4+}{b3}$ ), one looks for only the figure ( $\frac{4}{3}$ ) and indeed under the section for fourths, since that is the biggest number of this figure. If one wants to know the extra voices for the the figures:

$$2^b \left| \begin{array}{c|c|c} 6^b & 4^+ & 7 \\ \hline \# & 2 & b3 \end{array} \right| \&c.$$

one looks again under the naturally written figures:

$$2 \left| \begin{array}{c|c|c} 6 & 4 & 7 \\ \hline 3 & 2 & 3 \end{array} \right| \&c.$$

- 3.) And lastly, when one finds the symbol \* in the table, it is meant that some voices in a four voices accompaniment are not completely needed, but rather can be left out, especially if they do not lie in a way that is comfortable for the hands.





# Mattheson

## Figure Table

	Seconds		Thirds		Fourths									
All Figures of General-Bass	b2	2	2	3	b	#	4	4	b4	4	4	4	4	4
the Full-Voicings which belong to these Figures	4	6	6	5	5	5	6	6	6	3	6	6	8	5

Fifths				Sixths										
5	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3

Sevenths														
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4

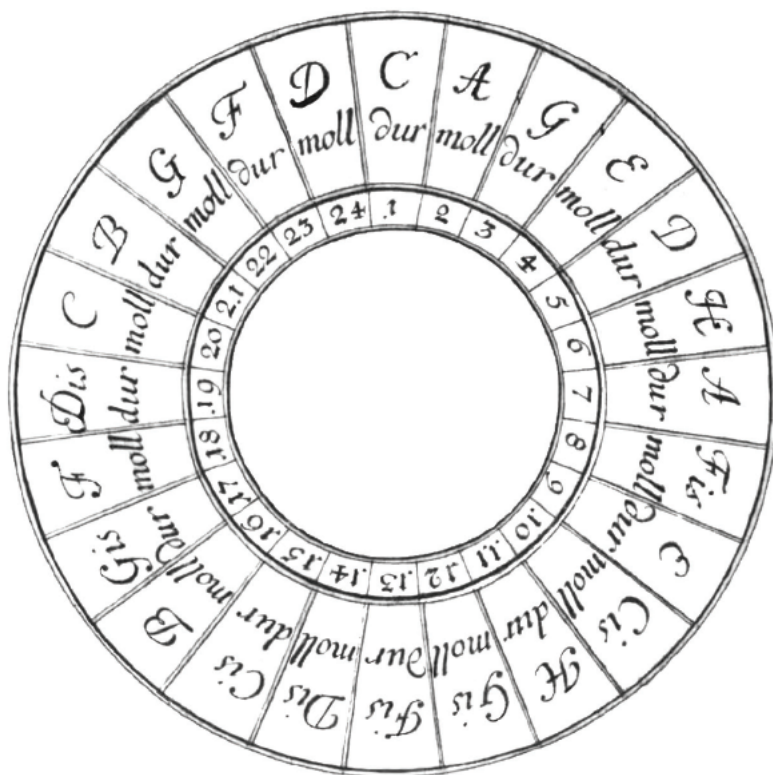
  

Octaves				Ninths									
8	8	8	8	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3

¶. 8

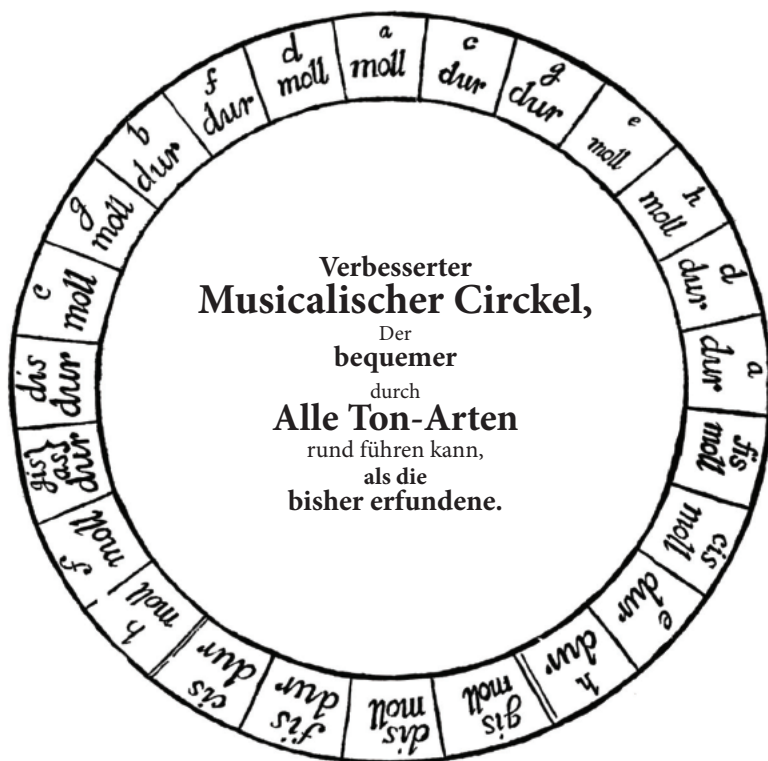
The word "all" is not intended to mean that one may not devise more than these 70 figures; only that here **all known as well as common and uncommon figures** are notated.

# Musicalischer Circul



Heinichen

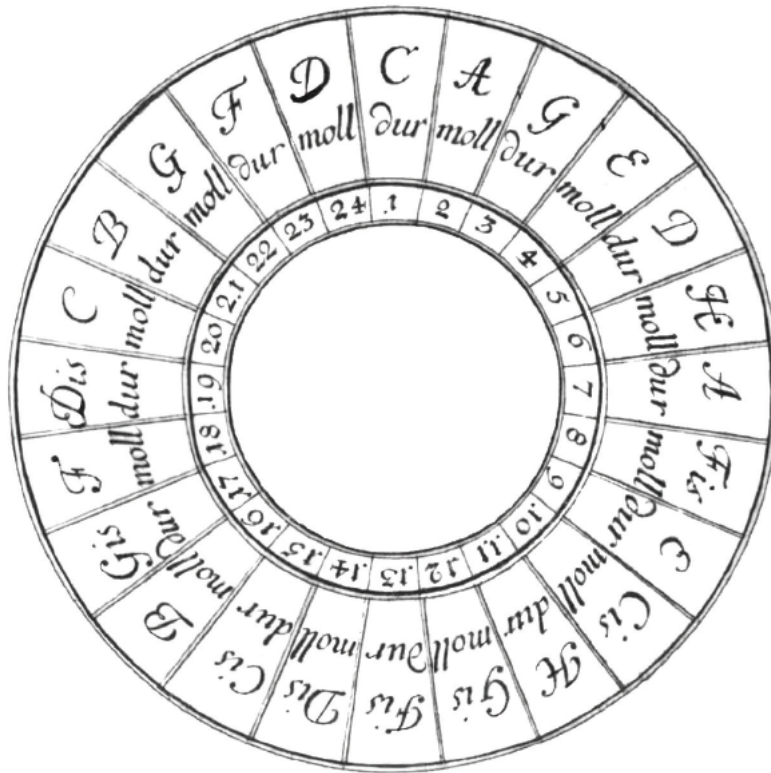
(1728, S. 837)



Mattheson

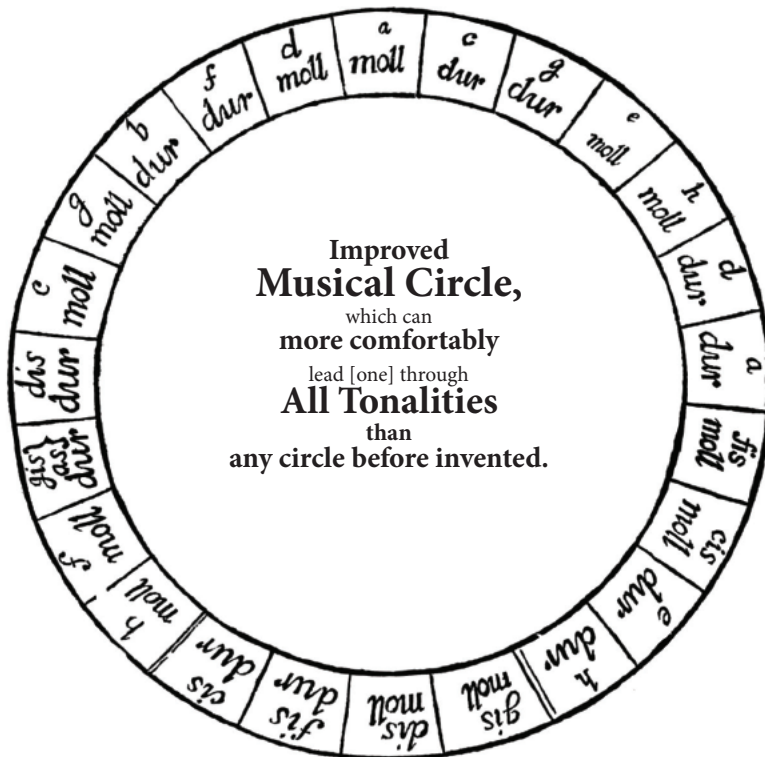
(1735, S. 131)

# Musical Circle



Heinichen

(1728, p. 837)



Mattheson

(1735, p. 131)

## Verwendete Quellen

- Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Zweyter Theil, in welchem die Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantasie abgehandelt wird*, Berlin: George Ludewig Winter 1762, darin besonders: „Ein und vierzigstes Capitel. Von der freyen Fantasie“.
- Bach, Johann Sebastian (zugeschrieben), *Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des Generalbaß oder Accompagnement für seine Scholaren in der Music*, Ms., 1738, B-Bc (mr.FRW 27 224)
- Bernardi, Bartolomeo: *Anweisung alle Noten in General-Baß, sie mögen gehen oder springen auff besonderer Art accompagnieren könne*, Manuscript o.J., D-Bsb, Mus. ms. theor. 73.
- Corrette, Michel: *Le maître de clavecin pour l'accompagnement*, Paris: l'auteur, Bayard, Leclerc 1753.
- Gasparini, Francesco: *L'armonico pratico al cimbalo*. Venezia: Antonio Bortoli 1708.
- Geminiani, Francesco: *The art of accompaniament, or new and well digested method to learn to perform the thorough bass on the harpsichord, with propriety and elegance*, Op. 11, part the first [-second], London: John Johnson [1756-1757].
- Güldenstein, Gustav: *Theorie der Tonart*, 2. Aufl. Basel: Schwabe 1973.
- Heinichen, Johann David: *Der General-Bass in der Composition, Oder: Neue und gründliche Anweisung (...)*, Dresden: Autor 1728.
- Kellner, David: *Treulichcher Unterricht im General-Bass*, Hamburg: Johann Christoph Kissner, zweyte und vermehrte Auflage 1737.
- Mattheson, Johann. *Grosse General-Baß-Schule. Oder: Der exemplarischen Organisten-Probe Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage*. Johann Christoph Kissner, Hamburg 1731.
- Mattheson, Johann. *Kleine General-Baß-Schule. Worin nicht nur Lernende, sondern vornehmlich Lehrende (...) zu mehrer Vollkommenheit in dieser Wissenschaft (...) kürztzlich angeführet werden*, Hamburg, Johann Christoph Kissner 1735.
- Muffat, Georg. “Regulae Concentuum Partiturae” (1699), in: *An essay on thoroughbass* ed. with an introduction by Hellmut Federhofer, [Rome]: American Institute of Musicology 1961.
- Niedt, Friedrich Erhardt: *Musikalische Handleitung*, Teil I – III, Hamburg: Spieringk 1700, Schiller 1721, Kissner 1717.
- Pachelbel, Johann: *Kanon und Gigue in D für 3 Violinen und Basso continuo*.
- Penna, Lorenzo: *Li primi albori musicali*, Bologna: Giacomo Monti 1672.
- Rameau, Jean-Philippe: *Traité de l'harmonie réduite à ses princeipes naturels*, Paris: Ballard 1722.
- Telemann, Georg Philipp: *Singe- Spiel und General-Bass-Übungen*, o.O., o.J. [1733-1734].
- Wiedeburg, Michael Johann Friedrich: *Der sich selbst informierende Clavierspieler*, III. Theil, Halle und Leipzig: Waisenhaus 1775.

*Sources used for the English translation*

Bach, Carl Philipp Emanuel: *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, translated by William J. Mitchell. London: Eulenburg 1974, "Chapter 7: Improvisation, Section 11".

Buelow, George J.: *Thorough-bass Accompaniment According to Johann David Heinichen*, Rev. ed. Lincoln and London, Nebraska: University of Nebraska Press 1992.

Gasparini, Francesco: *The Practical Harmonist at the Harpsichord*, translated by Frank S. Stillings, edited by David L. Burrows, New Haven, Connecticut: Yale School of Music [1963], (Music Theory Translation Series, 1).

Muffat, Georg. "Regulae Concentuum Partiturae" (1699), in: *An essay on thoroughbass* ed. with an introduction by Hellmut Federhofer, [Rome]: American Institute of Musicology 1963.

