

Blažek, Zdeněk

Fr. X. Brix: Fundamenta pro organo

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1970, vol. 19, iss. H5, pp. [129]-140

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112165>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ZDENĚK BLAŽEK

FR. X. BRIXI: FUNDAMENTA PRO ORGANO

In der Verlassenschaft des im Jahre 1951 verstorbenen Professors am Brüner Konservatorium Frant. Michálek wurde eine handschriftliche Arbeit über die Grundlagen des Orgelspiels gefunden, die eine Art Lehrbuch des Generalbasses und der Harmonie im Hinblick auf die spezielle Instrumentenpraxis darstellt. Auf dem Titelblatt liest man, daß diese Arbeit für Adalbert Procházka entstand, was zur Annahme verführen könnte, daß es sich um Brixis Schüler handelte. Die tatsächliche Lage ist jedoch anders. Der Titelteil der Arbeit, der mit den Notenbeispielen 31 Textseiten umfaßt und vom Präludium F dur beendet wird, stammt – wie das paläographische Gutachten bewies – ungefähr aus der Mitte des vergangenen Jahrhunderts. A. Procházka wird als Schulgehilfe aus Zapy (Zaap) unter den Frequentanten der einjährigen Prager Organistenschule ungefähr zu derselben Zeit genannt.¹ Es ist deshalb höchst wahrscheinlich, daß Procházka die Fundamenta bloß mit einem neuen Titelblatt versah, auf diesem den Inhalt der Arbeit kurz anführte und sie als Eigentümer mit seinem Namen zeichnete (Bildbeilage 1). Man kann nicht ausschließen, daß er die Arbeit von seinem Vater Filip Procházka, Lehrer in Zapy, erhalten hat.² Die paläographischen und linguistischen Untersuchungen beweisen ein-

¹ Laut Schreiben der Direktion des Prager Konservatoriums vom 11. Juni 1969 AZ 387/69 ist im Katalog der ehemaligen Organistenschule unter den Frequentanten des Schuljahrs 1832/33 Adalbert Procházka, Schulgehilfe, 24 Jahre alt, Geburtsort Zaap, Kreis Kouřim, wohnhaft in Prag, Mústek (Brückel), Konskriptionsnummer 380/I, angeführt.

² Nach Mitteilung des Staatlichen Archivs in Prag befindet sich in der Matrik zu VINOŤ aus den Jahren 1784–1824 (M 17–11/5) eine Aufzeichnung über die Eheschließung des Filip Procházka mit Barbora Vyhánková. Auf Seite 3 liest man die Bemerkung, am 13. Oktober 1802 habe Herr Filip Procházka, Lehrer in Zaap, 28 Jahre alt, die Jungfer Barbora, Tochter des Herrn Leopold Wihnánek, Gastwirts in VINOŤ, 28 Jahre alt, geehelicht. In der Matrik des römisch-katholischen Pfarramtes in Brandýs nad Labem, zu dessen Sprengel die Gemeinde Zapy gehörte, die Aufzeichnungen aus den Jahren 1804–25 (M3-1/16) enthält, liest man dann, den oben erwähnten Eheleuten sei am 6. Feber 1804 ein Sohn namens Filip Jakub und am 8. November 1806 ein Sohn namens Vojtěch geboren worden. Dieser Sohn starb offenbar, weil die Eltern einem weiteren Kind denselben Taufnamen gaben, das zwei Jahre später geboren wurde. Nach einer Aufzeichnung derselben Matrik kam am 15. 5. 1808 im Haus Konskriptionsnummer 48 Vojtěch Jan Procházka zur Welt, der mit Adalbert Procházka, dem 24jährigen Frequentanten der Prager Organistenschule im Jahr 1832/33 identisch war.

wandfrei,³ daß die Handschrift in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden ist. Der Text ist in Kurrentschrift geschrieben, die Überschriften in Zierfraktur, die lateinischen Partien in Antiquaschrift mit Kursivcharakter, was damals üblich war. Der Datierung in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts entsprechen nicht nur die Formen der einzelnen Buchstaben, sondern auch die Schriftneigung, die man für die erwähnte Zeit als typisch ansehen kann. Auch der Stil des von Dialekteinflüssen zeugenden Schriftschechischen, die peinlich genaue Einhaltung der noch von den Böhmischem Brüdern aufgestellten typographischen Normen und das Fehlen jedweder Anzeichen von Dobrovský's grammatischer Kodifizierung bekräftigen die Datierung.

Die Fundamenta stellen eine kurze, auf Intervallsgrundlage aufgebaute Harmonielehre vor. Die Einstellung auf die Instrumentenpraxis äußert sich besonders in der Betonung der verspäteten Verbindungsformen und der Sequenzfolgen, den bewährten Hilfsmitteln einer raschen Aneignung richtiger harmonischer Verbindungen. Auf der Titelseite liest man die Bezeichnung: Auth. Dom. Francisco Brixii. Die Initialen J. W. F. am Ende der Arbeit und das hinzugefügte Datum 19. 9. 84 sprechen dafür, daß es sich um eine Abschrift handelt. Der Autor der Abschrift war offenbar kein Musiker. Dies beweisen die manchmal ungenau geschriebenen Ziffernbezeichnungen und Verschiebungen unter dem Generalbaß, die unrichtige Anbringung von Notenhälsen und die nachlässige Fixierung der rhythmischen Längen in mehrstimmigen Kompositionen, besonders im Schluß-Präludium F dur. Die ausgearbeiteten 2–4-stimmigen Beispiele beseitigen zwar manche Fehler, doch ließ die flüchtige Arbeit neue entstehen. Ein Fachmusiker hätte dem Interpreten kaum solche Schwierigkeiten bereitet. Der Autor der Abschrift der Fundamenta war auch des Lateinischen nicht mächtig. Die lateinische Terminologie der Intervalle und anderer musiktheoretischer Begriffe wird nicht selten falsch angeführt, wie eine ganze Reihe von Beispielen zeigt (*De in tervallis, de cadentis, cadentia major, de unison, exempla tertia minores, exempla tertia falsa, sexta majores, sexta descendendes, exemplum ad quintam disonanten, intervallum in perfectum, additamentum sectu necessarium* usw.). Daß jemand, der am Piaristengymnasium in Kosmonosy als *felicissimus ingenii* absolvierte, diese lateinischen Termini geschrieben hätte, ist ganz ausgeschlossen. Gegen Brixis Autorenschaft der Abschrift spricht jedoch auch das Problematische mancher Verbindungen, die Brixis Kompositionspraxis widersprechen. Man findet sogar ab und zu Fortschreitungen, die man nicht für richtig halten kann, wie z. B. Akzent- und Durchgangsparallelismen, die der Autor offenbar für einwandfrei hält:



³ Ich danke den Herren Prof. PhDr Jindřich Sebánek, DrSc., und PhDr Dušan Šlosar, CSc., für bereitwillige fachliche Hilfe bestens.

Auch stoßen wir — allerdings nur ausnahmsweise — auf normale Parallelen, obwohl andererseits chromatische Quintenfolgen in sämtlichen Stimmen kategorisch abgelehnt werden. In einem Fall wurde sogar eine Verdoppelung des Leittons in der Verbindung T-D₆ festgestellt. Ungewohnt wirkt bei der Auflösung DS⁰-T der Schritt von der verkleinerten Quint in die reine Oktav, ebenso wie die Schritte in vollkommenen Konsonanzen:



Bedenklich ist schließlich auch die falsche Bezeichnung von Intervallen, soweit diese näher bestimmt werden. Dies geschieht bei der kleinen Sekund und Non, die der Autor der Fundamenta bedenkenlos mit der vergrößerten Prim und Oktav enharmonisch ebenso verwechselt, wie die kleine Terz, die kleine und vergrößerte Sext mit der vergrößerten Sekund, vergrößerten Quint und kleinen Septim. Gegenüber diesen Mängeln bringen die Fundamente eine Reihe von Vorzügen. Der markanteste ist das Prinzip, auf das sie sich gründen: Die bewußte Einstellung auf verspätete Verbindungsformen und die Intervallsgrundlage, die ein verlässliches Mittel zur Klärung der harmonischen Erscheinungen darstellen. Ein weiterer Vorzug ist auch die Kürze der Arbeit. Die Fundamente enthalten eine kurzgefaßte komplette, den Bedürfnissen des Orgelspiels angepaßte Harmonielehre. Die Fundamente enden mit einem Orgel-Präludium. Wenn wir dieses mit Brixis Kompositionen derselben Form vergleichen, können wir einwandfrei darauf schließen, daß er dieses Präludium tatsächlich selbst geschrieben hat. Es entspricht nämlich jenem der beiden Typen von Brixis Orgelkompositionen, in dem bloß ein einziges Thema verarbeitet wird. Die Komposition trägt figurativen Charakter, fließt musikalisch beschwingt dahin und ist in tonaler Hinsicht sehr variabel. Nur einmal unterbrechen Oktavenparallelen ihren logischen harmonischen Aufbau. Für Brixis Autorenschaft ist besonders das Inzipit mit seiner zerlegten tonischen Harmonie charakteristisch, die wir fast in allen seinen Präludien als bezeichnenden Zug der Entwicklung musikalischer Gedanken finden.

Die Fundamenta pro organo oder „gruntowe varhanicke“ enthalten 3 Kapitel. Das erste Kapitel behandelt die Intervalle im allgemeinen, das zweite die Kadenzen, das dritte die Intervalle im besonderen. Den Abschluß bildet ein „Přidané k vědění potřebné“ (Beigefügt was not tut zu wissen), genannter kurzer Abschnitt und das bereits erwähnte Präludium für Orgel. Jedes Kapitel enthält eine Reihe von Notenbeispielen, meist im Generalbaß, die dann in zwei- bis vierstimmiger Einrichtung ausgearbeitet werden. Der Autor verfolgt rein praktische Ziele: Die Aneignung logischer Bindungen auf der Grundlage tonaler und fremdtonaler wechselnder Sequenzen, verschiedene Lagen und Harmonien, um möglichst beweiskräftige Ergebnisse zu erreichen. Es überwiegen durchwegs die Durtonarten und außer der Grundtonart kommen in den Beispielen auch die nächstverwandten Tonarten vor. Die Namen der einzelnen Kapitel werden lateinisch angeführt. Dann folgt in der Regel der tschechische Text, der eingebürgerte Termini lateinisch wiederholt. Man kann deshalb auch die Vermutung akzeptieren, daß es sich um eine Übersetzung handeln konnte.

In den auf dem Intervallsprinzip aufgebauten Fundamenten findet man fast niemals die Bezeichnungen von Akkorden. Es ist bekannt, daß in den theoretischen Arbeiten des XVII. und XVIII. Jahrhunderts⁴ der Dreiklang als trias harmonica mit der näheren Bestimmung perfecta, imperfecta, deficiens und superflua bezeichnet wird. Diese Benennung wird in den Fundamenten mit dem Terminus Perfect-Streich als vollendete Harmonie übersetzt und erscheint in den betreffenden Intervallen, die der Autor gerade näher behandelt. Dies ist bei dem Intervall der reinen Quint der Fall, die „im General(baß) gestellt Perfect-Streich bedeutet und man ergänzt sie im vierstimmigen Satz mit der Terz und Oktav“. Auch bei dem Intervall der reinen Oktav entsteht ein Perfect-Streich „mit Quint und Terz, die sie erfordert“. Dasselbe gilt von der Terz, „zu der man Quint und Oktav nimmt“.

Soweit in den Fundamenten irgendwelche vertikale Gruppierungen vorkommen, sind sie das Ergebnis der gegenseitigen Intervallsrelationen, aus denen die Akkorde abgeleitet werden. Der Autor faßt sie auf dem Titelblatt zu einer Reihe numerischer Beziehungen in Bruchgebilden übersichtlich zusammen, die auf den ersten Blick unverständlich erscheinen, jedoch nach dem Durchlesen der Arbeit die notwendige Erklärung bringen. Jeder Bruch stellt eine bestimmte Einheit vor, die Intervallsbeziehungen ausdrückt, welche irgendein harmonisches Gebilde begründen. Die numerischen Angaben auf dem Titelblatt kann man deshalb als abgekürzte Inhaltsangabe von Brixis Abhandlung, vor allem ihres dritten, wesentlichsten Kapitels, ansehen.

Im Einleitungskapitel spricht der Autor von den Intervallen im allgemeinen. Er erklärt die Grundsätze der Generalbaßbezeichnung und unterscheidet — wie üblich — die Intervalle je nachdem, wie sie sich nach der Harmonie wandeln oder konstant bleiben und ob sie konsonieren oder dissonieren. In diesem Sinn klassifiziert Brixis die Primen, Quinten und Oktaven als perfekte, die Terzen, Sexten usw. als imperfekte Intervalle und unterscheidet gut klingende (konsonante), zu denen er auch die Quart zählt „wenn über ihr die Sext steht“, und nichtklingende (dissonante) Intervalle, zu denen die Sekund, Quart, Septim und Non gehören. Er bemerkt, daß auch die Quint, wenn über ihr eine Sext, und die Sext, wenn über ihr eine Septim steht, dissonant sein können, was man angeblich „in den Beispielen erblickt und versteht“. Ein konsonantes Intervall „kann man immer kühn anschlagen“. Das dissonante Intervall „muß man durch irgendein beliebiges klingendes Intervall vorbereiten, dann liegen lassen und wieder in das klingende resolviere“. Wie sich die dissonierenden Intervalle auflösen, zeigt das Exemplum in quarta (S. 2). Der Autor verlangt kategorisch eine Auflösung von oben nach unten, in die Terz, und hält eine Auflösung in entgegengesetzter Richtung für unrichtig.

In demselben Kapitel spricht er über den Dreiklang. Er nennt ihn consonantia perfecta — Perfect-Streich — und bringt, ohne die verschiedenen Arten des Dreiklangs zu unterscheiden, in Sekund- und Septimverbindungen Beispiele seiner richtigen Beziehungen. Verlangt wird hier

⁴ Als eine der ersten gilt die Disputatio prima — tertia von Johann Lippius (1558 bis 1612) aus dem Jahr 1609.

die Gegenbewegung, die auf das Orgelspiel mit der Forderung appliziert wird, „immer habe Hand gegen Hand zu gehen“. An weiteren Beispielen demonstriert dann der Autor auch die Terz-, Sext- und Quartverbindungen, so daß er damit fast alle Dreiklangverbindungen absolviert. Wo er in den Sequenzen ein streng transponiertes Modell verwendet, entstehen auch fremdtonale Dreiklänge in dominanter Beziehung (T-D, D-D, TD^0 -ST usw.). Bei absteigenden Sequenzen fordert er die Beseitigung der Leitöne. Auch empfiehlt er, der Organist möge womöglich mit vier Stimmen, Baß, Tenor, Alt und Discant arbeiten. Wenn er dies tue, „sehe dies gut aus“. Die Beispiele enthalten eine Anleitung zur richtigen Verbindung verwandter und nichtverwandter Quintakkorde.

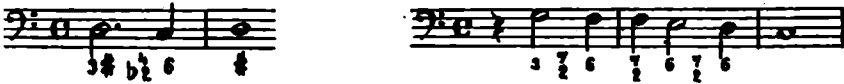
Das zweite Kapitel der Arbeit befaßt sich mit den Kadenzten und tritt gleich an ihre Klassifizierung heran, ohne sie zu definieren. Der Autor unterscheidet hier die Kadenzten D-T, S-T und D_6 -T (maior, minor, minima). Es folgt eine „Äußerung, auf wievielerlei Weisen man Kadenzten spielen kann“. In den die angedeuteten Folgerungen enthaltenden Beispielen unterläßt es der Autor nicht, einfache und auch doppelte melodische Dissonanzen (4-3, 6-5 bei Quintakkorden, 7-6 und $\frac{7-6}{4-3}$ bei Sextakkorden) anzuführen, wodurch er — gleich von Anfang — das melodische Gefälle belebt. Er wechselt enge und weite Harmonien und empfiehlt die Transposition der Kadenzten in alle Tonarten, wodurch „jeder Ton bekannt und bewußt zu werden geeignet ist“.

Das dritte Kapitel von Brixis Fundamenten handelt von den Intervallen in specie, d. h. „von einem jeden Intervall besonders“ (S. 5). Es beginnt mit der Prim und gelang schrittweise bis zum Nonenintervall.

a) Unisono nennt der Autor ein Fortschreiten, bei dem „zwei Stimmen einen Ton singen oder spielen“. Er verbietet das Unisono der Stimmen und empfiehlt, diesem eine Terz folgen zu lassen. Das Unisono helfe dem Komponisten „der Oktav oder Quint zu entgehen“. Einander folgende Unisoni sind ebenso fehlerhaft wie Quinten- oder Oktavenparallelen. An zahlreichen Beispielen zeigt der Autor dann die Richtigkeit und Unrichtigkeit der erläuterten Stimmenführung.

b) Bei dem Sekundintervall, das er in bicinio, tricinio und quadricinio, also im zwei- bis vierstimmigen Satz untersucht, gelangt er eigentlich zu den Septakkorden und ihren abgeleiteten Akkordformen. Er klassifiziert die Sekund als nicht klingendes und unvollkommenes Intervall. Als nicht klingendes Intervall ist sie dissonant, als unvollkommenes Intervall ändert sie sich je nach der Harmonie. Nach Brixis ist die Sekund ein dreifaches Intervall: maior (groß), minor (klein) und superflua (vergrößert). Den letztgenannten Begriff erklärt er dahin, daß sie ihre Intervallsgrenze überschreitet und enharmonisch mit der kleinen Terz identisch wird. Als nicht klingendes Intervall ist die Sekund an die Ligatur, Synkope in der tiefsten Stimme gebunden. Brixis macht auf die Unterschiede zwischen der Sekund und der Non aufmerksam. Er sieht sie darin, daß man die Sekund in der tiefsten Stimme findet, die Non dagegen nicht, und auch darin, daß sich die Non auf die Auflösung nach unten vorbereitet, während die Sekund „auf der Terz liegen bleibt“. Im dreistimmigen Satz verfolgt er ein weiteres Intervall zusammen mit der Sekund — die Quart, im vier-

stimmigen Satz die Quart und Sext oder verdoppelte Sekund (Grundton). Die sich auf das Sekundintervall beziehenden Beispiele sind so gewählt, daß sie Abschlüsse manchmal von zwei, manchmal von mehr Takten sequenzartiger Fortschreitungen bilden.



Der Autor beachtet hier auch Quintenparallelen, sei es nun diatonische (gleiche, ungleiche) oder chromatische, die er jedoch alle verwirft. Er macht darauf aufmerksam, wie man sie beseitigen kann, zögert jedoch andererseits nicht, die Stimmen in vollendeten Konsonanzen zu führen, mit Vorliebe im Tenor und Baß:



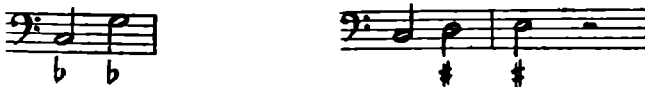
Bei der kleinen Sekund bildet er Halbschlüsse auf Grund D—D. Es entsteht so auch



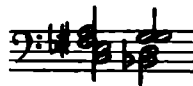
Auch hier wechselt Bixi die Tonarten und führt Beispiele sozusagen in allen Lagen mit Harmoniewechseln an. Abschließend stellt er für den vierstimmigen Satz die Regel auf, man möge über dem untersten Ton die Sekund oder Quint verdoppeln:



c) Das Terzintervall klassifiziert er als unvollkommen und nicht klingend. Unvollkommen deshalb, weil es sich mit der Harmonie ändert. Die Terz ist groß, klein oder falsch. Als falsche Terz gilt ihm die kleine Terz mit scharfer (vergrößerter) Quart, zu der man im vierstimmigen Satz die Sext nimmt. Auch hier verbindet er große und kleine Quintakkorde miteinander, oder nur große und kleine in Quint- oder Sekundverbindungen:



Bei Verwendung der falschen Terz entstehen die Verbindungen $DS_3^0 - T_3^0$:



Der Autor konstatiert dann den Unterschied zwischen der falschen Terz und der vergrößerten Sekund. Die letztgenannte bleibe auf der Terz liegen,

habe in der untersten Stimme eine Synkope, die falsche Terz werde wieder in die Terz aufgelöst.

In der Anmerkung liest man: „Wenn im General(baß) mehrere Terzen nacheinander stehen, spielt man sie in 2 Stimmen als Terzen oder Dezimen.“ Dies sind die sogen. *tertia conservatae*, bei denen der tschechische Termin gar nicht angeführt wird.

d) Ein relativ breiter Raum wird in Brixis Abhandlung dem Intervall der Quart gewidmet. Er erwähnt sie bereits in der Einleitung als vom Terzintervall gedeckte Konsonanz. Hier erblickt er jedoch in der Quart ein unvollkommenes und nicht klingendes Intervall. Das unvollkommene ist zweierlei, die kleine (reine) und große (vergrößerte) Quart; als nicht klingendes Intervall erfordert sie Vorbereitung und Auflösung. Sie möge „durch irgendein klingendes Intervall vorbereitet und wieder in dasselbe resolviert werden“. Brixì gibt sich nicht mit der üblichen Auflösung der Quart in die Terz zufrieden, sondern konzediert auch Auflösung in Quint-, Sext- und Oktavintervalle. Damit entstehen eigentlich Vorhalte von drei Akkorden. Diese Feststellung wird von der Theorie fälschlich Ant. Rejcha zugeschrieben. Wie die Beispiele belegen, machte der Autor unserer Fundamente bereits viel früher auf sie aufmerksam. Dies geschieht in den Verbindungen $T-D^4-TD^5$, $D-D^4-S^6-D-T$ und $T-D^4-D_6^2$. Daß nicht alle Auflösungen gleich wirksam sind, geht aus den Beispielen klar hervor. Auch die Quart kann, wie der Autor anführt, durch Sekund-, Terz-, Quint-, Sext-, Oktavintervalle oder auch Unisoni vorbereitet werden. Im Kapitel über die Quart konstatiert er dann, daß man zu diesem Intervall im dreistimmigen Satz am häufigsten die Quint oder Oktav nimmt, im vierstimmigen Satz die Quint und Oktav oder die verdoppelte Quint oder Oktav. Er bemerkt: „So man etwas im General(baß) in weicher Tonart unternimmt und noch nicht endgültig Schluß ist, dann tut man gut daran ohne Terz abzuschließen, natürlich mit Oktaven, Quinten, wie im Exemplum sie stehen“ (S. 12). Zur vergrößerten Quart (*maior*) nimmt er die Sekund und Sext, womit die Verbindungen $S-D-D_2^1-T_6$ entstehen. Behandelt wird hier auch die *quarta consonans*, die laut den früheren Ausführungen ein klingendes Intervall ist, wenn über ihr die Sext steht. Man könne sie deshalb anschlagen. Brixì kennt den Vorhalt-Quartsextakkord noch nicht, und deshalb bildet ihm $T^8-D_4^5$ die Verbindung dreier Akkorde, und zwar $T^8-T_4^6-D$. Damit wird auch das Klingende dieses von der Terz gedeckten Intervalls und seine funktionelle Selbständigkeit erklärt. Ähnliche Ansichten lernen wir in zahlreichen Lehrbüchern der Harmonie noch hundert Jahre später kennen. Deshalb hält Brixì die Verbindungen nicht für fehlerhaft:



e) Außer der „ordinären“ Quint, einem *intervallum perfectum*, *consonans*, das sich nie ändert und gut klingt, unterscheidet Brixì noch die falsche und überhöhte Quint. Die letztere verwendet er im Durchgang („*transice*“), führt sie von der reinen Quint im Halbtonschritt hinauf und

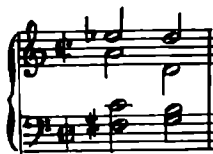
löst sie dann auf dieselbe Weise wieder auf. Wenn über der Quint eine Sext steht, klingt sie nicht und „darf durchaus nicht angeschlagen werden. Man muß sie vorbereiten, auf daß sie liegen bleibe“. Bei der falschen Quint verdoppelt er bei D den Leitton. Mit Hilfe von ♯ mit hinzugeführter Sext gelangt er zu D_6^{\sharp} , den er regelmäßig als charakteristische Dissonanz auflöst. Ungleiche Quinten (reine und verminderte) hält er in der Bewegung hinauf für keinen Verstoß, obwohl dies manche Theoretiker auch noch später tun.

f) Die Sext ist imperfecta und consonans, d. i. unvollkommen und klingend. Unvollkommen ist sie deshalb, weil „sie sich nach der Harmonie ändert“. Deshalb ist sie maior, minor und superflua (groß, klein und vergrößert). Er notiert sie $c - a$, $c - gis$ und $c - b$, ebenso unrichtig, wie er dies bei der kleinen Sekund und kleinen Terz tat. Die sexta consonans „klingt überall gut“. Wenn über ihr eine Septim steht, „dann klingt sie nicht und muß in der Ligatur liegen bleiben. Im dreistimmigen Satz verlangt die Sext die Terz, im vierstimmigen Satz die Terz und Oktav oder die Terz und die verdoppelte Sext oder die verdoppelte Terz, was besonders dann geschieht, wenn viele Sexten nacheinander hinauf- oder hinunterkriechen. Dann hat man bald die Terz, bald die Sext zu dublieren, um den Oktaven zu entgehen“. Aus den Beispielen für die großen Sexten gehen die Verbindung $T - D_6$ (mit Verdoppelung des Leittons bei dem letzten Akkord) und $T^0 - S_6$, für die kleinen Sexten die Verbindung $T_6 - D_{b_6}$ in C dur hervor, für die Sexta superflua $D_6 - T$. So entsteht eigentlich die abgeleitete Form des alterierten doppelverminderten Quintakkords (D_6), ebenso wie D_6^{\sharp} des doppelverminderten verminderten Septakkords. Bixi macht auf die richtige Auflösung der verkleinerten Quint in die Terz und auf die Mozartschen Quinten aufmerksam, die hier entstehen und die er in jedweder Stimme für falsch hält. Er bringt auch Beispiele für ihre Beseitigung. Manche vergrößerte Sexten in den Notenbeispielen sind jedoch große oder kleine Sexten. Dies ist der Fall bei den Verbindungen $DS^0 - T$ oder $D_6^{\flat} - T$, wo es sich im ersten Fall um eine große, im zweiten sogar um eine kleine Sext handelt. Der Autor spricht von aufsteigenden und absteigenden (ascendentes, descendentes) Sexten im drei- und vierstimmigen Satz, die eine Folge paralleler Septakkorde entstehen lassen. Im vierstimmigen Satz verdoppelt er hier, wie üblich, abwechselnd die Sext, den Baß und die Terz. Wie bei der Terz und Dezim, kennt Bixi auch „sextae conservatae“, zu denen er bemerkt: „Wenn viele Sexten nacheinander stehen, spielt man sie selbständig, wie Terzen und Dezimen. Wenn die Stimmen so singen, muß auch der Organist nur zwei Stimmen spielen.“ Die Sext kann nach Bixi auch intervallum dissonans sein. Hier irrt er sich allerdings. Die nötige Auflösung der Sext in die Quint verursacht die Non, nicht die Septim, wodurch die Verbindung $T_6^{\flat} - D_6^{\flat}$ entsteht, wie aus dem Beispiel klar hervorgeht:



Die Sext ist hier der melodische Ton des Dominant-Septakkords.

g) Die Septim gilt Brixi als harmonisch bloß zweimal wandelbares Intervall, als große und kleine Septim. In den Beispielen führt er jedoch auch die verminderte Septim an, die er im Text überhaupt nicht erwähnt. Als nicht klingendes Intervall ist die Septim vorzubereiten. Ohne Ligatur oder wenigstens Vorbereitung klingt sie nicht. Im dreistimmigen Satz fordert er die Terz, im vierstimmigen die Terz und Quint. Die kleine Septim in Verbindung mit der scharfen (großen) Terz hält er für konsonant und „man kann sie allein anschlagen“. Es ist eigentlich der Haupt-Dominant-septakkord, zu dem er auf Intervallsgrundlage gelangt und den er nicht vorbereitet. In ähnlicher Weise geht er bei den Auflösungen DS^0 vor, bei denen er die Septim ebenfalls nicht vorbereitet. Er macht auf die Möglichkeit von Quintenparallelen aufmerksam, die er auf etwas ungewöhnliche Weise beseitigt:



DS^0 löst er immer in die Durtonika auf. Die Septim steigt regelmäßig diatonisch ab und wird in Sequenzen vollständig oder teilweise dominant aufgelöst. Im vierstimmigen Satz wechseln unvollständige Septakkorde mit vollständigen, und bei Beibehaltung der identischen Intervallsverhältnisse entstehen fremdtonale Folgen:



Sonst wieder bleibt er in der Tonart, so daß Folgen von Neben-Septimakkorden entstehen:



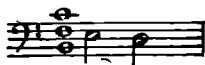
In den Varianten der Beispiele setzt Brixi zwischen das Durchgangs- und das Auflösungsintervall 7–6 auch den harmonischen Durchgangston. Manche Beispiele sind auch figuriert ausgearbeitet. Bei dem Septimintervall führt der Autor die sog. septima transversa an. Dies ist eigentlich eine Umkehrung in die Oktave im doppelten Kontrapunkt. Wie man sieht, enthält der Abschnitt über das Septimintervall nicht nur Auflösungen der charakteristischen Dissonanzen (außer S^+), sondern auch Neben-Septimakkorde. Man findet dort sogar folgende Verbindung:



Ausnahmsweise kommt in den Beispielen auch der Nonakkord vor.

h) Bei dem Oktavenintervall macht der Autor auf die Möglichkeit von Parallelen aufmerksam und empfiehlt den Organisten exemplarisch Gegenbewegungen der Hände, um sie zu beseitigen.

ch) Das Kapitel endet mit einer Erwägung über das Nonintervall. Brixi bringt es abermals unrichtig, analog wie bei der kleinen Sekund (c-cis). Im vierstimmigen Satz verlangt eine Non die Terz und Quint. Sie ist ein unvollkommenes und nicht klingendes Intervall, sei es als kleine oder große Non. Wenn unter der Non eine Septim steht, nimmt man im vierstimmigen Satz noch eine Terz dazu, wenn unter der Non eine Quart steht, eine Quint:



Die Non muß durch irgendein klingendes Intervall vorbereitet werden, die Terz, Quint oder Sext. Nicht durch die Oktav, „weil sich größtenteils in die Oktav resolvieret und verdeckte Oktaven entstehen“. Sie wird in ein klingendes Intervall aufgelöst, ein Unisono, eine Terz, Quint, Sext oder Oktav. Abermals macht der Autor auf die Unterschiede bei der Verwendung von Sekunden und Nonen aufmerksam, und fügt hinzu: „manche ungute Componisten setzen oft statt der Non die Sekund und statt der Sekund die Non, was nicht sein kann.“ Die beigefügten Beispiele bringen Proben einer Nonenvorbereitung meist durch die Terz und Quint, seltener die Sext. Manchmal erklingt im Baß auch ein anderer Ton, in der Regel die Terz der Grundform des Akkords oder seiner diatonischen Terzenverwandtschaft. So entstehen bei dem Quint- und Septakkord einfache und auch doppelte Vorhalte, bei dem Quintakkord Nonen- und Quarten-, bei dem Sextakkord meist Septimenvorhalte. Brixi verwendet – ebenso wie bei dem Septimintervall – auch *nonae transversae*. Es geht hier eigentlich um die Inversion zweier Stimmen (der Ober- und Mittelstimme) in die Oktav, während der Baß unverändert bleibt.

Der Schluß der Arbeit trägt die Überschrift *Additamentum sectu necessarium* (!), was als *Přidané k věděni potřebné* übersetzt wird. Er enthält jedoch nur einen einzigen Satz: „So sich irgendwann im Generalbaß der Anfang einer Dissonanz befindet, sei es von der Quart oder Quint, Sext oder Septim oder Non, und vorher Pausen wären, dann muß man, ehe der Baß einsetzt, diese Dissonanz vorbereiten, auf das sie in der Ligatur liegen bleibe, was in den Exempla wohl zu sehen ist.“ Die entsprechenden Beispiele bringen eine vorbereitete Quart, Quint, Septim und Non, jedoch keine Sext.

Die Schlußbeispiele enthalten falsche Verbindungen, die in den Tonarten C, d, A, G angeführt werden, wobei der Leitton streng und folgerichtig aufgelöst wird, so daß bei dem letzten Akkord die bekannten Verdoppelungen entstehen.

Die Arbeit endet mit einem charakteristischen Satz: „Dieses Fundament möge niemand in die Hand geraten, der dies nicht zweimal oder dreimal verdient hat, oder manches Vaterunser für den Baumeister dieses Fundaments gebetet, denn die Sache hat Arbeit gekostet, deshalb möge sie auch in Ehren gehalten sein.“

Von F. X. Brixi war bisher nicht bekannt, daß er sich mit der Musiktheorie befaßt hätte. Er war vor allem ein fruchtbarer und bedeutender tschechischer Komponist, der — trotzdem er nicht einmal vierzig Jahre alt wurde — fast fünfhundert Kompositionen hinterließ. Die Fundamenta hängen zweifellos mit seiner pädagogischen Tätigkeit zusammen und waren bisher unbekannt. Sie gehen von den melodischen Dissonanzen als Trägern des kinetischen Elements in der Musik aus und fixieren die Vertikalen aus Vorhaltharmonien. Der einzige statische Akkord ist hier der Dur-Quintakkord. Seine Gleichberechtigung mit dem Moll-Quintakkord wird nicht anerkannt. Deshalb sind die meisten Beispiele — ebenso wie Brixis Kompositionen — in Dur-Tonarten ausgearbeitet. Die Harmonie ist das Ergebnis derselben Linearität wie Brixis Musik. Wenn es gelingt, die Autorenschaft dieser Arbeit einwandfrei nachzuweisen, dann haben wir die erste kurzgefaßte Harmonielehre in tschechischer Sprache vor uns mit einem Versuch, sie aus den nichtakkordischen Tönen zu erklären. Sie beruht auf der Diatonik, bringt jedoch erstaunlicherweise auch genug Erkenntnisse aus dem Gebiet der Chromatik: die leiterfremden Dominanten und alterierten Akkorde, die man auch in wesentlich späteren Lehrbüchern nur sehr selten trifft. Die Verbindung der Töne geschieht auf Grund von Sequenzen, analog wie in manchen Kompositionen Josef Haydns, der im selben Jahr geboren wurde wie Brixi. Brixi kennt auch den Nonakkord, den selbst J. Ph. Rameau noch verwirft. Und wir finden bei ihm auch Beispiele aus dem doppelten Kontrapunkt, was nur eine Bestätigung der zielbewußten Einstellung des Autors vor allem auf das Orgelspiel als Träger des für die tschechische Musik des XVIII. Jahrhunderts so kennzeichnenden polyphonen Denkens ist. Im Vergleich zur Musiktheorie der übrigen Welt, die zu Brixis Lebenszeiten viele neue Erkenntnisse brachte, erscheinen die Fundamenta als etwa konservative Arbeit. Ihr Wert beruht vor allem in ihrer Gesamtkonzeption: auf Grund von Vorhaltharmonien zu stabilen harmonischen Erscheinungen zu gelangen. Trotz ihrer relativen Kürze enthalten sie jedoch so viel Neues, daß wir sie — wenn wir Brixi als Autor konzедieren — für eine der bemerkenswertesten Arbeiten der tschechischen Musiktheorie des XVIII. Jahrhunderts halten könnten.

Übersetzt von Jan Gruna

FR. X. BRIXI

FUNDAMENTA PRO ORGANO

O Fr. X. Brixim nebylo až dosud známo, že by se za svého života zabýval hudební teorií. Byl především velmi plodným a významným českým skladatelem, který po sobě zanechal — přestože zemřel v necelých čtyřiceti letech — téměř pět set hudebních děl. Fundamenta pro organo souvisejí zcela nepochybně s jeho pedagogickou činností a byla až dosud veřejnosti neznáma. Vycházejí z melodických disonancí jako nositelů kinetického elementu v hudbě. Fixují vertikály z průběžných harmonií. Jediným statickým souzvukem je tu durový kvintakord. Jeho rovnoprávnost s kvintakordem mollovým není ještě uznávána. Proto je většina příkladů — stejně jako Brixihho skladeb — pracována v tóninách durových. Harmonie je tu výslednicí téže lineárnosti jako Brixihho hudba. Fundamenta jsou snad první stručnou naukou o har-

monii v české řeči. Je založena na diatonice, přináší však i dosti poznatků z oblasti chromatiky: jsou tu mimotonální dominanty, některé souzvuky alterované, s nimiž se i v učebnicích z doby pozdější setkáváme ještě zřídka. Vzájemná spojení se uskutečňují ponejvíce na základě progresivních chodů, avšak najdeme zde i příklady pracované v převratném kontrapunktu. Vzhledem k světové hudební teorii, která přinesla v době Brixioho života tolik nových poznatků, se jeví Fundamenta, založená na intervalovém principu, jako práce poněkud konservativní. Jejich hodnota tkví především v jejich koncepci: na základě průběžných harmonií dospět ke stabilním harmonickým jevům. Přes svou poměrnou stručnost však obsahují tolik nového, že bychom je mohli pokládat — připustíme-li Brixioho autorství — za jednu z nejpozoruhodnějších prací české hudební teorie XVIII. století.