



Imprimetur in Maastricht.



TRACTATUS
MUSICUS
COMPOSITORIO - PRACTICUS.

Das ist,

Musicalischer
TRACTAT,

In welchem alle gute und sichere Fundamenta zur Musicali-
schen Composition aus denen alt- und neuesten besten Autoribus herausgezo-
gen, zusammen getragen, gegen einander gehalten, erkläret, und mit untersehten ex-
emplen dermassen klar und deutlich erläutert werden, daß ein zur Musique geartetes, und
der edlen Musicalischen Composition begieriges Subjectum oder angehender Componist
alles zur Praxin gehöriges finden, leichtlich, und ohne mündliche Instruction begreif-
fen, erlernen, und selbst mit vollkommenem Veranügen zur würclichen
Ausübung schreiten könne, und darffe.

Samt einem

Anhang

In welchem fast alle / sowohl in diesem Werck / als auch
in andern Musicalischen Schrifften in Griechisch = Lateinisch = Welsch = Fran-
zösisch = und Teutscher Sprach gebräuchliche Kunst- und andere gewöhnlich = vor-
kommende Wörter nach Ordnung des Alphabets gesetzt, und
erkläret werden.

Herausgegeben von

R. P. MEINRADO SPIESS,

Des ohnmittelbahren Freyen Reichs = Stüffts / und Got-
teshauses U. L. F. in Vrrsee O. S. P. Benedicti Profess, Capitularn,
und Sub-Priorn.

Auch

Der Eöbl. correspondirenden Societät Musicalischer Wissenschaften in Teutschland Mitglied.

Opus VIII.

AUGSPURG,

gedruckt und verlegt bey Johann Jacob Lotters seel. Erben, 1745.

Dem
Hochwürdigen Herrn
SSSSSS
ANSELMO
Abben/

Des Löbl. ohnmittelbare Befreyten Reichs-
Stift- und Gottshauses
Sttobeyren/

Prälaten und Herren/

Der
Röm. Kayserl. Maj. Rath / und Erb-Caplan,
Dann

Der Nieder-Schwäbischen Congregation Ord. S. Benedicti
Hoch-meritirten

Convifitatori &c.

Seinem Gnädigen Herren.



Hochwürdiger des Heil. Röm.
Reichs
P R Æ L A T,
Gnädiger Herr Herr!



Da Sie Luer Hochwürden und Gnaden sowohl beywohnende ungemeine Gemuths-
Fürtrefflichkeiten / als besitzende Hohe Würde seynd
jene Anreizungen meines Vorhabens / diesen Musicalischen
Tractat

D E D I C A T I O.

Tractat unter **Seiner** würdigsten Namen / und mächtigen Schutz / durch öffentlichen Druck an Tag zu legen. Die ausbündige Weißheit hatte schon zumahlen ihren Werth / da zwey berühmteste Universitäten Salzburg und Fulda in **Seiner** Person einen großen Lehrer / so weltlich = als geistlicher Wissenschaften bewunderten. Hierauf könnten die viele zum Besten des gemeinen Wesens erworbene Meriten nicht würdiglicher / als mit Abbatialischer Inful eines Welt = berühmten Benedictinischen Reichs = Stifft Ottobern geerönet werden / damit so eines samt dem andern durch vereinigten Glanz desto größer verherrlichtet wurde. Und ich / in Betracht all dessen / erachtete mich verbunden zu seyn / ab meiner geringen Habschafft / mit Darreichung dieses Tractatûs Musici Compositorii, den schuldigsten Tribut **Demjenigen** zu entrichten / welcher durch Seine ausnehmende Sapienz höchst würdig geworden / in dem herrlichen Musen = Chor dem Apollini gleich zu stehen. Diese Abgab solle über dis billichist **Demjenigen** zukommen / welcher nicht nur allein die edle Music - Kunst in vollkommener Erkänntnis selbst besitzet / sondern auch Krafft Seiner hohen Amts = Obliegenheit / dieselbe in Seinem prächtigen Tempel / um das ewige Lob Gottes mit so lieblich = als auferbaulicher Melodey Tag und Nacht abzusingen / in höchsten Aufnahm zu bringen / beflissen ist.

Es geruhen demnach **Sw. Hochwürden und Gnaden** / dieses Musicalische Werck mit solcher Großmuth an = und
)(
auf=

DEDICATIO.

aufzunehmen / derer sich derjenige zu getrösten hat / welchen der allgütige Gott in solchen Ort beruffen / der mit **Sw. Hochwürden** und **Gnaden** / und **Der** **Hoch-Löbl. Reichs-Stift** in so vollständiger Zusammenstimmung und Harmonia verbunden ist / daß von hier = und daraus ein unaufhörlicher Echo, durch Hin- und Gegen-Huf uralter wahrer Freundschaft / beständig erschallet / und gleichsam eine ewige Musique in annehmlichster Ergöcklichkeit unterhaltet.

Ich lege sodann dieses Buch mit tieffer Ehrfurcht in **Der** gnädige Hände / so viele hohe Ersprießlichkeiten zärtlichst anwünschend / als Puncten und Noten in diesen Blättern enthalten. Im übrigen wird es mir die größte Gnad seyn / wann würdig seyn sollte / Zeit Lebens genennet zu werden /

Iuer Hochwürden und Gnaden / 2c. 2c.

Druck den 18. Octobr.
Anno 1745.

Demüthigst-gehorsamster
P. Meinradus Spiels,
Author.

Vorrede



Vorrede

An den günstigen Leser.



Ausz gewiß werden nicht Wenige aus jener Zahl / so alles / auch was gut ist / zu tadlen / und nach ihrem sehr verjüngten Maß = Stab abzumessen gewohnt seynd / bey erstem Anblick dieses Titul = Blats mir entgegen setzen / ich hätte diese meine grosse Mühe / und kostbare Zeit / in Erwägung so vieler neuerdings von der *Componir - Kunst* herausgegebenen Schriften / wohl zu etwas nützlicheres / auch dem gemeinen Wesen erspriesslicheres können anlegen / und mich mit einer so schlecht = unwürdig = und uneinträglichen Sach / wie die Music, und Musicalische Setz = Arbeit ist / um so weniger schleppen sollen / als man ja jezo aller Orten einen Ueberfluß an solchen Componisten hat / so die schönste und lustigste Musicalische Stuck nicht ohne sattsames Vergnügen vieler Music - Liebhabern wissen zu componiren und aufzuführen.

Um diese von der edlen Music - Kunst überhaupt ungünstig = urtheilende Beschnarher eines besseren zu berichten / diene in geziemender Antwort: Das / gleichwie in gegenwärtigem Jahr = Hundert alle gut = und schöne Künsten insgemein in solchen Glor gerathen / die uns die best = und köstlichste Früchten einzuheimbsen versprechen machen / man zwar auch sonderheitlich die edle Music nach ihrem innerlichen Wesen genauer zu untersuchen / und in allen anderen Stücken zu verbessern angefangen habe: Massen in dieser Arbeit sich vor vielen anderen hervorgethan haben / R. P. Mauritius Vogt, Ord. Cist. durch seine Schrift: *Conclave Thesauri magnæ Artis*,

betitult / An. 1719. in Lateinischer Sprach. Joh. Georg Neidhardt: *Gänzlich erschöpfte Mathematische Abtheilungen des Diatonischen Chromatischen Temperirten Canonis Monochordi, &c.* Leonardus Euler, &c. &c. Franc. Xaverius Ant. Murschauser: *Unterschiedliche Musicalische Werk.* Joh. Henr. Buttstet: *Ut, mi, sol, re, fa, la. Et Harmonia Aeterna.* Joh. Adolph Scheibe, Königl. Dänischer Capellmeister: *Abhandlung von den Musicalischen Intervallen.* Item desselben *Critischer Musicus* An. 1739. (*) Joh. David Heinichen: *General-Bass in der Composition, &c.* An. 1728. Joh. Joseph Fux, &c *Gradus ad Parnassum, &c.* An. 1725. in lateinischer Sprach / und An. 1742. von M. L. Mizlern verdeutschet. Joh. Mattheson: *Unterschiedliche vortreffliche Werk / sonderbar / Vollkommener Capellmeister /* An. 1731. Und M. L. Mizler, von welchem unten. Alle diese verdienen ihrer Schriften wegen belobet zu werden. Allein da etwelche von diesen Verfassern nur Theoreticè lehren / einige das Haupt-Besen kaum obenhin berühren; ein anderer meistens von Theatralischen Sachen schreibt; wiederum ein anderer seine Lehr zwar gut Practisch und gründlich gibt / beynebens aber auch vieles ausgelassen / was ein tüchtiger Componist wissen soll; die mehrere aber die alte *Modos Musicos Ecclesiasticos* schlechterdings verwerffen / woraus jedoch / und wornach / als einer Richt-Schnur / eine gute / Contrapunctische / Gravität- und Majestätische Kirchen-Music (von welcher hauptsächlich zu schreiben meine mehreste Absicht und gänglicher Endzweck ist) muß eingerichtet seyn: zu deme noch kommt / daß etwelche Schriften dieser Autorum vielen dieser Orten entweder unbekannt / oder zu theur seynd: Als habe bey diesen Umständen desto vernünftiger schliessen sollen / durch Verfassung gegenwärtigen Tractats die Zeit nützlich angewandt zu haben; je gewisser dieselbige Mühe und Arbeit ja höchst ersprießlich angelegt zu seyn muß erkannt werden / wodurch die Ehr und Lob des Allerhöchstens / nach dem Beyspil der himmlischen (*incessabili voce proclamantium*) Musicanten / (**) aus Göttlichem Befehl sonderbar vermehret und nachdrucklich beför-

*) M. L. Mizler Bibl. Mus. Tom. 2. part. 1. pag. 147. Will zwar dafür halten, Scheibe seye der Verfasser dieses Critischen Musicus nicht, sondern er habe nur seinen Namen darzu hergelehnet. In der neuen, vermehrt und verbesserten Auflage aber Leipzig An. 1745. durch Bernh. Christ. Breitkopf, bekennet Scheibe nur gar zu offenherzig, daß er selbst, und kein anderer, der Verfasser dieses Critischen Musicus sey.

(**) M. L. Mizler T. 1. Bibl. Mus. p. 2. pag. 29. & seqq. vermennt, es seye wider alle Wahrscheinlichkeit, daß im Himmel Music sey. Man müsse zuvor / sagt er, darthun / daß im ewigen Leben Luft ist. Des Luftes Bräuffen und Eigenschaften müsse man vorher unterucht / und bewiesen haben / daß die Beschaffenheit des Orts sich durch die Verklärung der Leiber nicht verändere. Er verspricht auch, diese seine Meinung bey andern Gelegenheiten ausführlich zu behaupten. Dieser des Mizleri Meinung hat sich entgegen gesetzt M. Joh. Christoph Amon, &c. in einer An. 1745. heraus gegebener Schrift, unter dem Titel: *Gründlicher Beweis / daß im ewigen Leben würdlich eine vortreffliche Music sey.* Contra Mizlern, &c.

Vorrede.

befördert wird: Da nun aber dieses meistens mittelst der Music geschieht/ so muß ja auch das embsige Bestreben/ um sie immer mehr und mehr empor zu bringen/ eine nützlich/ löblich/ und heilige Arbeit seyn. Dann wer ist in Göttlicher heiliger Schrift so gar ein Fremdling/ so nicht wisse/ wie der Allmächtige Schöpffer selbst im Alt- und Neuen Testament zu grösserer Vermehrung seiner Göttlichen Ehr durch seinen Propheten die Music gebotten/ und die Leviten im Hauß des HErrn mit Cymbaln und Psaltern/ und Harpffen gestellet nach der Ordnung des Königs David - - - Dann es wäre der Befehl des HErrn. ^{Paralip. 2.} Hat nicht der mit dem Geist Gottes erfüllt- und gecrönte Harpffenist fast durchaus in seinen Liedern/ und sonderlich/ so zu sagen/ in seinen 3. letzten Cantaten durch sein Exempel alle Menschen und Geschöpf zum Gesang und Lob Gottes aufgemuntert/ und wollen: Alles/ was Athem hat/ solle Gott ^{Psal. 148.} loben mit dem Schall der Posaunen/ mit Psalter- Spihl/ ^{Psal. 149.} und Harpffen/ mit Trummeln und Pfeiffen/ mit Saiten- ^{Psal. 150.} Spihl und Orgeln/ mit wohlklingend- und Freuden- Cymbaln? jedoch solle sich dabei Lieblichkeit/ und Zierlichkeit einfinden. ^{Psal. 146.} *Jucunda, decoraque sit laudatio.*

Erschallet nicht aus gleicher Ton- Art auch die Welt- Posaunen/ und Lehrer der Völkern? Redet unter euch selbst mit einander ^{Ephes. 5. v. 19.} von Psalmen/ und Lob- Gesängen/ singet und spihlet dem HErrn in eurem Herzen. Item: Lehret und ermahnet euch ^{Coloff. 3. v. 16.} selbst in aller Weisheit mit Psalmen und Lob- Gesängen/ und geistlichen Liedern/ und singet Gott mit Danksagung in eurem Herzen.

Wer will es läugnen/ daß schon vor- bey- und nach Christi und der Apostlen Zeiten das Singen und Psalliren allezeit in beständiger Andacht unterhalten/ von denen heiligen Vätern hochgepriesen/ und die Schönheit und Vortrefflichkeit der Music allen anderen Wissenschaften seye vorgezogen worden? Andere Wissenschaften/ schreibt S. Greg. von Nazianz. seynd nur stumme Prediger der Herrlichkeit Gottes/ die Music aber allein preiset durch Ton und Stimm die Wort und Thaten Gottes. Was hat dem heiligen Augustino, so ein treflich Buch von der Music geschrieben/ nach seiner eigenen Bekänntnus/ vor innerlichem Herzens-Trost

Vorrede.

seine Augen öftters unter Wasser gesetzt? Waren es nicht die geistliche Kirchen-Lieder / so das andächtige Volk absunge?

Wer weiß nicht / wie mein heiligster Vatter Benedict die Zeit vor der Zeit / d. i. annoch im mütterlichen Leib verschlossen / so heilig angewandt habe / daß er vor seiner Geburt mit seiner heiligen Schwester Scholastica psallirt / und durch solches Psalliren habe zuvor ankündigen wollen / was sehr eyfferiges Verlangen Er habe / daß in Zukunft die Ehr / Lob und Werck Gottes Tag und Nacht durch seine geistliche Söhne mit psalliren sollte forgepflanzt werden?

In vita.

Wem kan unbekannt seyn / wie nachgehends seine Lehrling / oder Benedictiner sich jederzeit um dis Kleinod der Music bemühet haben?

Ist es nicht S. Gregorius der Grosse / Pabst und Benedictiner gewesen / der aus Göttlichem Antrieß den Majestätischen Kirchen-Gesang / oder sogenannten Choral so / wie er noch heut üblich / wo nicht neuerdings erfunden / doch in guten Stand gesetzt / eingerichtet / und in die bekannte 8. Kirchen-Tonos eingetheilet / daher der Choral-Gesang auch allenthalben von diesem ohnvergleichlichen Mann Gregorio seinen Namen *Cantus Gregorianus* beybehaltet?

Martyrol. Benedict. 27. Junii.

Hat nicht der Benedictinische Erz-Martyrer S. Placidus erster Discipel S. Benedicti, S. Leonem II. Pabst in der Jugend in Griechisch- und Lateinischer Sprach / in Mensch- und Göttlichen Wissenschaften / sonderbahr auch in der Music so gründlich unterwiesen / daß dieser Schuler / und nachgehends Pabst / die Noten / Melodien / Kirchen-Gesang und Psalmen verbessert hat?

In vita.

Wie viel schönes und nützliches unser Venerabilis Beda von der Music geschrieben / wissen diejenige Music-Verständige am besten / so mittelst eines von diesem Eruditesten Mann heraus gegebenen Buchs / *de Musica mensurata* / betittelt / in das innerliche Wesen der Music eine gründliche Einsicht zu erlangen / sich angelegen seyn lassen. Er ist gestorben An. Christi 762.

So grosse Mühe sich Beda gegeben in Engelland / so sauren Schweiß hat sich kosten lassen Guido Aretinus ein Benedictiner-Mönch in Besschland / welcher wie M. L. Mizler T. I. p. 3. pag. 21. Bibl. Mus. schreibt / um die Music höher zu bringen / nicht allein in Italien alle Städt / und Märckt durchlauffen / sondern auch

auch zerschiedene Länder durchreiset; wie dann auch in unserem Teutschen Vaterland dessen guten Raths / und Hülff in der Music sich sonderlich der Erz-Bischoff zu Hamburg Hermann, und Bischoff zu Oßnabrüg Elvericus im 11. Jahr-Hundert bedienet. Seine neu-erfundene Solmisation: Ut, re, mi, fa, sol, la, ist standhaft / und einem / der die Music in ihrem gangen Umfang verstehen will / unentbehrlich. Erstgedachte Solmisationem, oder 6. Sylben hat Guido entlehnet aus der ersten Strophä des Hymni ad Vesp. in Festo S. Joan. Baptistæ, nemlich:

*Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum*

*Famuli tuorum,
Solve polluti
Labbii reatum
Sancte Joannes.*

1000. andere meines H. Ordens wollen wir da mit Stillschweigen übergehen / welche weder Mühe / noch Zeit gespahret / theils den Musicalischen Gottesdienst mehr und mehr zu verbessern / und zu befördern: theils auch durch ausgesuchte Verhältnissen derer Tönen / nach Verlangen in denen Zuhörern entweder die böse Leidenschafft des Zorns / Traurigkeit / Verzweiflung / 2c. zu stillen; oder die guten Affecten der Liebe Gottes / der Demuth / Gelassenheit / Andacht / Mitleyden 2c. zu erregen / um dadurch den wahren Endzweck der Music desto gewisser zu erhalten / welcher ist: Durch zerschiedene Klang die Menschen zu allen guten Tugenden zu bewegen / damit Gottes Ehr befördert werde.

Und wahrhaftig! was oft Feur und Schwerd nicht kan / will sagen: was auch die beredteste und eysrigste Prediger mit äußersten Droh- und Versprechungen nicht können hinweg bringen / daß vermag öftters eine wohl-eingerichtete Music, eine einzele in einer sogenannten Meditation, Oratorio, &c. lieblich-abgesungene Aria, bey welcher / wann der Affect E. g. der Göttlichen Liebe / Demuth / 2c. wohl und künstlich nach dem Inhalt des Textes ausgedruckt wird / nicht selten eiskalte Herzen schmelzen / harte erweichen / und endlich in der Stille die Zäher mit Gewalt hervordringen.

Ist schon genug! die Zeit auf solche Art / d. i. nach dem Befehl Gottes / nach dem Beyspiel Christi / der Apostlen / der heiligen Vätern angewandt haben / ist nuzlich / lobwürdig / heilig.

Vorrede.

Daß aber bißhero die edle Music von so vielen / (nicht von allen) für schlecht und verächtlich gehalten worden / ware es ein Unglück für sie ; und müste eine solche Geringschätzung nur von denen Halb-Menschen / (*) oder von denenjenigen allein erdulden / so die Musicam nicht verstanden / (**) auch nicht im Stand waren / dieselbe zu erlernen. Ganz anderes / und weit rühmlicher urtheilten von der Music die alte Welt-Weisen. Socra-tes schätzte die Music so hoch / daß er sich nicht entbrechen konnte / dieselbe in seinem mannlichen Alter unter denen Knaben zu ergreifen. Die *Laconier*, sagt Plutarchus, hatten grössere Sorg für die Music / als für ihren leiblichen Unterhalt. Der Themistocles, schreibt Cicero, ist deswegen für ungelehrter gehalten worden / weil er nicht auf der Harpffen aufzuspielen gewußt. Eben dieser Cicero bekräftiget: Die Griechen hielten davor / daß in der Music die größte Gelehrsamkeit stecke. Ich setze nur dieses noch allein hinzu: Wer keine Einsicht in die Music hat / solle auch nicht so unbedachtsam von ihr urtheilen / und sich wie der Schuster / den der Mahler Apelles abfertigt / aufführen.

In den
Tul-
scul. Gra-
gen.

Mizleri
Dissertio
quod
Musica
sit scien-
tia, &
pars Eru-
ditionis
Philoso-
phiz.

Indessen ist doch ohnstreitig wahr / daß die Music einer der edelsten Theilen der Welt-Weisheit sey ; wer diese nicht weißt / muß sich auch einen vollkommenen Welt-Weisen nicht veneriren lassen / als welchem zusteht / alle in die Philosophie einschlagende Kunst- und Wissenschaften genau und gründlich zu untersuchen. Ist die Music von etlichen Jahr-Hundert her negligirt worden / so scheinen nunmehr für sie glückseligere Zeiten angekommen zu seyn. Manche Wissenschaften seynd auf eine Zeit verborgen gelegen / man hat sie aber wiederum hervorgesucht. Dieses Glück hat auch die Music zu hoffen. Der vortreffliche Herr Lorenz Mizler der Welt-Weisheit / und der freyen Künsten Lehrer auf der Löbl. Academie zu Leipzig ꝛc. hat aus edlem Antriebe / und mit unermüdetem Fleiß würcklich nicht allein angefangen nach dem Berspihl anderer Nationen (***) in unserem lieben Teutschland zu Leipzig von der Musi-câ Theoreticâ öffentliche und ordentliche Prælectiones zu geben : Eine correspondirende Societät musicalischer Wissenschaften auf-
zurich-

(*) Oder gar - - Quem non pia Musica mulcet,
Est Adamas, saxum, bestia, nullus homo.
Wenn die Music nicht rührt, der muß ja wohl ein Stein,
Ein Diemant, ein Vieh, und gar kein Mensch nicht seyn.

(**) Ars non habet osorem, nisi ignorantem.

(***) In Engelland werden noch heut auf Universitäten, wie aus andern Facultäten, also auch aus der Musica Baccalauri und Doctores creirt.

zurichten / um dieselbe bestmöglichst zu verbessern: die bessere im Druck herausgekommene musicalische Schriften gründlich zu untersuchen / die untersuchte unpartheyisch zu censuriren / die censurirte zu allgemeinem Nutzen der Musicalischen Republic zusammen zu tragen / und in seiner so genannten musicalischen Bibliothec wiederum an den Mann kommen zu lassen ic. sondern hat sich auch der fast unendlichen Mühe unterzogen / mit der Zeit ein *Universale Systema Musicum* in lateinischer Sprach / ein / dem innerlichen Werck nach / unschätzbares Werck heraus zu geben / wodurch er die gelehrte Welt sich ungemein verbinden wird; wiewohlen ein solche Mühe und Arbeit mehrertheils schlecht vergolten wird / und es ja zu bedauern ist / daß / da unsere teutsche Fürsten jährlich so viel 100000. Thaler zu ihrem Vergnügen auf die Opern verwenden / die größte Summa davon fremden Ländern zu Theil werde. Solten nur etliche 1000 fl. als eine Foundation zum Unterhalt derjenigen / so die *Musica* auf unsern teutschen Universitäten *Theoreticè* und *Practicè* lehren solten / angelegt werden / so wurde man in unserem L. Teutschland / so ohnedem eine sehr fruchtbare Mutter gutgearteter Kindern ist / bald an außerordentlichen Sängern und Sängerinnen / wie auch vielen andern virtuosen *Musici* einen Ueberfluß haben / und in der That erfahren / daß man nicht mehr nöthig habe / unsere Leut mit so unglaublichen Spesen in Italien zu schicken / oder die *Welschen* heraus zu beruffen. Wahr ist es / man hat zwar dermahlen schon gute musicalische Schriften / aus welchen man vieles erlernen kan; allein *littera non replicat*, da man selten eine Sach so deutlich geben kan / daß nicht einige Zweifel amoch übrig bleiben / die der todte Buchstaben aufzulösen nicht vermag / so wären freylich öffentliche Lehrer hierzu nöthig. Und wie viel vortreffliche *Subiecta* stecken nicht zwischen 4. Mäuern in denen Clöstern! Wie viel findet man nicht aller Orten in Stätt und Märckten studirt- und unstudirte / beynebens doch ungemein fähige Pürsch / so wegen ihrem außerordentlichen musicalischen Naturel, so fern die *Musica Theoreticè* und *Practicè* öffentlich solte gelehret werden / sich in Stand setzen wurden / nicht allein die Composition gut practisch zu begreifen / sondern auch die *Musique* überhaupt mittelst *Matthematiscen Wissenschaften* (*) auf das Höchste zu bringen / da sie anjezo ihre kostbare Talenta müssen unterm Mezen verbergen / und vergraben liegen lassen.

X X X

Un

(*) Dann durch die *Mathematische Demonstrationes*, als den höchsten Grad Menschlicher Weisheit, müssen wir von denen musicalischen Wahrheiten überzogen werden. Und es ist wohl sehr zu bedauern, daß bey uns *Catholiken* die *Mathematische*, und andere gut- und edle *Studia* (*belles lettres*) so doch die Gränsen des Verstandes ungemein erweitern, hithero so sehr negligirt worden, da doch bekannt, wie durch sie, sonderbar durch die *Philosophia* und *Mathematic* so viele Städt, Gemeinden, Länder und Königreich in floranten Stand gesetzt worden. Dessen seynd Zeugen Frankreich Moscau ic. Dresden, Hamburg, Leipzig,

Vorrede.

Ansonsten haben wir freylich jetziger Zeit eine Menge an Componisten; alles will dermahlen componiren / und alles ist componirt. Allein wie der Meister / so die Arbeit. Dann weil die selbst gewachsene / oder vom Himmel gefallene Componisten den größten Theil derjenigen ausmachen / welche ohne der Natur nachzuahmen; ohne gründliche Einsicht in das innerliche Wesen; ohne genugsame practische / standhaffte Compositions - Regeln zu haben; ohne gewissen Grund zu setzen / wornach die musicalische Zierden und Schönheiten gleichwohl müssen (nicht vom rohen Pöbel) von wahren Kennern / und Music - Verständigen beurtheilet werden ic. Als halb Blinde im finstern herum tappen; so folgt / daß auch dermahlen weder an tüchtigen Meistern / noch weniger an guter Arbeit ein Überfluß / au contraire, ein grosser Mangel derselben sich äußere.

In Betrachtung nun eines solchen Abgangs: und um denen Lehrbegierigen Music - Liebhabern in etwas aufzuhelffen / ware mein mehrestes Nachsinnen / Sorg / Fleiß / Mühe und Arbeit dahin gericht / wie ich nicht allein denen / so in der Rechen - Kunst wohl bewandert seynd / in denen ersten Bogen ein kleines Licht könte beybringen / womit sie durch eignen Fleiß auch andere theoretische Bücher verstehen / und folgsam in das innerliche musicalische Wesen eine gründliche Einsicht möchten erhalten können / sondern auch überhaupt alle gut - und sichere Compositions - Regeln dermassen klar und deutlich geben / und mit untersehten Exempeln vollends so erläutern / daß jedwedes zur Musique geschicktes Subjectum oder angehender Componist durch Hilff gegenwärtigen Tractats / ohne mündliche Unterweisung / von sich selbst / die Compositions - Kunst gut practisch / und gründlich könne erlernen / begreifen / und würcklich ausüben.

Zu diesem Ende dann habe mich mit Fleiß in der Schreib - Art der gemeinen Redens - Art bedienet. (*) Und da in der Musique sehr viele Griechische / Lateinische Kunst - und andere fremde Wörter / welche denen Unerfahrenen lauter Böhmische Dörffer seynd / vorkommen / so habe auch diesen zu Behuf einen ganz besondern

Anhang

Lübeck, Gotha, Berlin, Weimar, Wolfenbütel, Nordhausen, ic. lauter Protestantische Städte, unterhalten solche geschickte und gelehrte Männer, die mit allen Orten in Europa um den Vorzug streitten. Was thun wir? Bey denen meisten (nicht bey allen) heißt es halt noch immer: Patres nostri narraverunt nobis, & nos narramus &c. Allein schöne Pferdte zieren den Stall; und fromme, demüthige, gelehrte Religiosen das Closter. Nicht aber vicissim

- (*) Alles in allen Künsten und Wissenschaften nach der Vorschrift und Wunsch der Lobw. Leipziger teutschen Sprach - Societät mit eignen teutschen Wörtern vorzutragen, wäre es zwar ein lobwürdiger Brauch, der aber bey uns an vielen Orten dermahlen noch nicht eingeführt ist. Ich habe deswegen dergleichen Kunst- und andere Wörter mehrentheils teutsch und lateinisch gegeben. Es wurde nemlich weder der Lateiner, noch der Deutsche errathen, was e. g. eine Ruckung in der Music solte heißen, wann man nicht auch hinzusetzte, daß Syncopatio dieses wäre. u. s. f.

Anhang.

In welchem fast alle gewöhnliche musicalische Termini Technici erkläret werden / zu Ende dieses Wercks beysetzen wollen / damit ein Anfänger bey Lesung sowohl dieses Tractats / als vielmehr auch anderer Autorum / welche zuweilen gleichsam Profession machen / ihre Schriften mit vielen duncklen / und fremden Wörtern anzufüllen / sich desselben mit seinem grossen Vortheil bedienen möge. Zu diesem hat Joh. Gottfried Walter das mehreste beygetragen. Also habe auch bey allen entlehnten Schrift = Stellen den eigentlichen Verfasser derselben beygesetzt. Mit fremden Federn gedенcke nicht zu prangen; Suche auch (neben dem Lob Gottes) nichts anderes / als durch diese mit vieler Mühe zusammen getragene Fundamenta die Lehrlinge der musicalischen Composition in so weit zu unterweisen / wie sie nach denen Contrapuncts = Regeln eine Solide, ferme, gründlich / gravitatisch und Majestätische Kirchen = Music gut practisch solle setzen lernen.

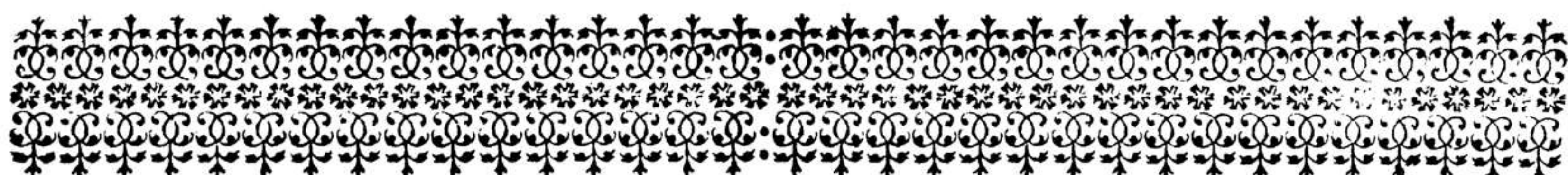
Diesen Endzweck aber werden sie gewiß / und leichtlich alsdann erhalten / wann sie diese Schrift mit solcher Lieb / und Aufrichtigkeit / wie sie von mir ist verfaßt worden / öffters / bedachtsam / und nach der Ordnung werden durchlesen / die beygesetzte Exempla wohl betrachten / und anatomiren. Und wer weiß? Ob nicht auch etwa einer / so in der Kunst ein Meister zu seyn / sich einbildet / in diesem Tractat möchte was finden / welches er zuvor nicht gewußt / und für welches er mir (in der Stille) vielleicht wird danken?

Wem jedoch diese meine Compositions = Lehr nicht gefallen will / der hat nichts destoweniger einen doppelten Vortheil dabey. Erstlich zwar / daß er alles mit meiner Begünstigung (dann fehlen ist menschlich) könne nach seinem Vermögen und Belieben besser machen / ohne mich deswegen in einen unnöthigen Noten = oder Wort = Streit / so mehrentheils in Kleinigkeiten / oder falschen Meynungen bestehet / einzulassen oder dafür responsabl zu seyn.

Der andere Vortheil ist / daß er das Geld / so er für diese ihm müßfällige Schrift sollte ausgeben / könne im Beutel behalten.

Die sowohl am Ende annotirte / als auch da und dort eingeschlichene Druck = und andere kleine Fehler wolle der günstige Leser / an statt dieselbe mit außerordentlichen Vergrößerungs = Gläsern in die Augen und Gemüth zu fassen / gütig nachsehen / und selbst verbessern.

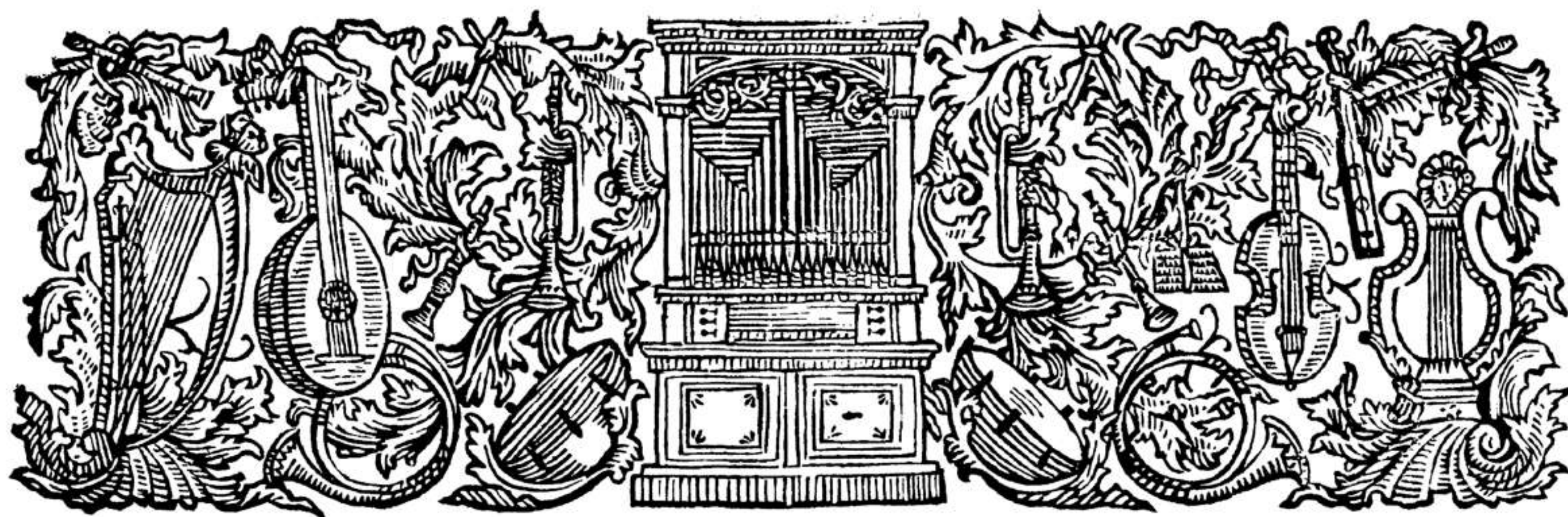
Vale!



Index Capitem.

Caput I. Von der Music überhaupt.	pag. I.
2. Von der wesentlichen Beschreibung, und zweyfacher Eintheilung der Music.	1.
3. Woraus die Musica ihre Principia ziehe.	3.
4. Von dem Sono, oder Tono Musico.	4.
5. Von den musicalischen Intervallen.	5.
6. Vom Matthematischen Verhalt aller Intervallen.	8.
7. Wie die Intervalla auf dem Monochord gezeuget werden.	12.
8. Von denen Con- und Dissonanzen.	18.
9. Von denen Bewegungen, und Sprüngen.	21.
10. Von unterschiedenen Gattungen der Ton-Arten.	29.
11. Von denen versetzten Ton-Arten.	30.
12. Von den alten und neuen Ton-Arten.	34.
13. Wie viel Modi Musici zu bestimmen.	39.
14. Von den 12. Tonis, oder 6. Haupt-Modis M.	42.
15. Vom Choral-Gesang, und desselben 8. Tönen.	67.
16. Von denen Werel- und durchgehenden Noten.	72.
17. Von der Syncopation.	82.
18. Von den Bündung- und Auflösungen.	83.
19. Von den Cadenzen, und Clausulen.	94.
20. Von denen Contra-Notisten, und Contrapunctisten.	100.
21. Vom Contrapunct in genere.	107.
22. Vom einfachen Contrapunct.	107.
23. Vom Doppelp-Contrapunct.	112.
24. Von denen Ein- und Abschnitten.	131.
25. Von der Invention, Disposition, und Elaboration.	133.
26. Von den Fugen.	135.
27. Von denen Musicalischen Figuren.	155.
28. Von denen Musicalischen Compositions-Arten.	161.
29. Von der Rhythmopæia.	164.
30. Vom Unharmonischen Querstand, oder Relatione non Harmo- nicâ.	166.
31. Es werden die gar zu gresle Ausweichungen aus den angenom- menen Ton-Arten untersucht.	182.
32. Es werden etwelche theils verdächtig und verworffene, theils zu- läßige Gång, Sprung, und Satz examiniret.	187.
33. Das wichtigste des Syli Theatralis wird erkläret.	203.
34. Von den 3. wesentlichen Stücken, so einen Componisten gut machen.	214.

Caput I.



Caput I. Von der Music überhaupt.

Wortfor-
schung.

Als Wort, *Musica* Substantivè, von *Musa* hergeleitet, bedeutete bey den alten Welt-Weisen im weiteren Verstand einen Inbegriff aller Wissenschaften und freyen Künsten.

Einthei-
lung.

Nach der Zeit wurde dieses Wort in etwas eingeschränket, und hiesse eine Zusammenstim-
mung, Zusammenfügung zc. und dadurch ver-
standen sie auch *Musica Caelestem*, *Terrestrem*,
Naturalem, oder was fast eins ist, *Mundanam*,
Humanam &c. durch die himmlische, irrdi-
sche, natürliche, oder Welt-Music wolten sie
vorstellen *hoc Totum Universum*, das ganze
Welt-Gebäu, oder Zusammenfügung aller sicht-
barlichen Körpern, Sonn, Mond, Stern zc.
und Vermischung der Elementen; weil nichts
ohne die Symetria oder Ubereinstimmung und
proportionirliche Gleichheit aller Theilen ge-
funden wird.

Von dieser Welt-Music handeln wir in ge-
genwärtigem Tractat nicht. Auch haben wir
da nichts zu thun von der Mensch-Music, so
die Vereinigung menschlicher Seelen und Lei-
ber, die Verhältnuß eines Glieds mit dem an-
dern, die Ordnung aller Wissenschaften und
Künsten, aller Reichen, Ständen und Staaten
u. s. w. bedeutet. Wiederum werden wir diese
Blätter nicht vermehren mit Beschreibung des
Ursprungs, Fortgangs und Wachstums
der Music, so *Musica Historialis* genennet wird;

Endzweck
dieser
Schrift.

Sondern unser Vorhaben ist, allein von
der Music in abstracto, so heut mit ihrem Kunst-
Namen Ton-Kunst heisset, und von den

neueren Scribenten gemeiniglich *Musica Arti-
ficialis* benamset wird, in gegenwärtigem Tra-
ctat klar und ausführlich genug zu handeln,
und vor Augen zu legen.

Sintemahl aber auch diese *Musica Artifi-
cialis* sich hauptsächlich, so zu sagen, in zwey
Aest ausbreitet, und in *Musica Artificialem*
Organicam oder *Pneumaticam*, so ihr Object und
Zweck nur auf Musicalische Instrumenten hat,
und in *Musica Artificialem Harmonicam* einge-
theilet wird, welche mit *Raison*, Vernunft,
Urtheil und Sinnen den Unterscheid der Ra-
tionen, Proportionen der Tönen, Consonan-
tien, Dissonantien zc. nicht allein untersucht,
sondern auch zur Würcklichkeit bringet und
aufführet; Als haben wir gegenwärtig zu
unserem Propos von dieser letzten, sc. *Musica*
Artificiali Harmonicâ allein zu schreiben uns
vorgenommen.

Es wird zwar diese harmonische Kunst-Mu-
sic nach Mannigfaltigkeit der unterstreuten
Materie annoch von verschiedenen Autoribus
mit unterschiedlichen Beywörtern beleet, welche
sich aber meistens selbst erklären, als: *Musica*
Activa, *Choralis*, *Colorata*, *Combinatoria*,
Dramatica, *Ecclesiastica*, *Figuralis*, *Harmonica*,
Hyporchematica, *Instrumentalis*, *Manierosa*,
Mathematica, *Melismatica*, *Melodica*, *Melo-
poëtica*, *Mensurata*, *Metabolica*, *Metrica*, *Mi-
mica*, *Mixta*, *Modulatoria*, *Muta Occidentaria*,
Odica, *Organica*, *Pathetica*, *Plana*, *Poëtica*, *Po-
litica*, *Pythagorica*, *Recitativa*, *Rhythmica*, *Sce-
nica*, *Signatoria*, *Speculativa*, *Symphonialis*,
Theatralis, *Tragica*, *Vocalis*, *Usualis*, &c. &c.

Caput II.

Von der wesentlichen Beschreibung, und zweyfacher Eintheilung der Music.

Amit wir in unserem Vorhaben auf
sicherem Weg fortschreiten, müssen
wir zuvor auf den Grund einer allge-
meinen Essential-Definition bedacht seyn, welche
auf diese oder dergleichen Art möchte können
eingerichtet werden:

Beschrei-
bung.

Die *Musica artificialis Harmonica* ist eine
Wissenschaft und Kunst, die Klänge in ei-
nen eindringenden Wohl laut zu bringen.

R. P. Spieß's Tract. Mus. Compositorio-Practicus.

Oder, wie es andere geben: Die *Music* ist eine
Wissenschaft und Kunst, geschickte und
angenehme Klang flüchtig zu stellen, rich-
tig an einander zu fügen, und lieblich her-
aus zu bringen, damit durch ihren Wohl-
laut die Seel der Menschen gerühret, die
Ihr Göttes, und alle Tugenden beför-
dert werden.

Caput II. Von der wesentlichen Beschreibung.

Aus dieser wesentlichen Beschreibung der Music wird ein Summulist die Essentialia Requisite, als materiam, formam, genus, differentiam &c. leichtlich heraus zu ziehen wissen, denjenigen, so es nicht verstehet, nuget ein längere Erklärung auch nichts.

Eintheilung.

Die jetzt generaliter beschriebene Music wird hauptsächlich in zwey Glieder eingetheilet, nemlich in *Musicam Speculativam*, oder *Theoreticam*, und *Practicam*.

Die beschauliche.

Die erste bestehet in lauter innerlichen Betrachtungen, Erwegungen und Untersuchungen der Klängen, ihren Rationen, Proportionen, und deren Unterschied, so sie gegen einander führen, ohne ein Musicalisches Stuck zu Papier, oder auch zur Execution zu bringen. In solcher Speculation oder Theoria seynd meistens die Herren Mathematici beschäftigt, und in diesem Fall ist freylich Musica eine Scientia speculativa, oder beschauliche Wissenschaft, wie wir bald weiters ersehen werden.

Die wirkende.

Musica Practica, oder die wirkende Musicalische Kunst hingegen ist, da eben diß, so vorher nach Maaßgab der Theoria auf das Papier gebracht: oder auch solcher gestalten aufgeführt wird, daß es dem Sinn des Gehörs, so in der Seel wohnet, durch die Werkzeuge der Ohren gefalle, und das Gemüth tüchtig bewege und rühre. Und daher ist die Musica zweiffelsfrey eine Kunst, eine grosse Kunst, und zwar im Mathematischen Verstand eine unendliche Kunst; und ihre Veränderungen seynd unzählich, so, daß wann alle Componisten in der Welt ewig leben könnten, und alle Secunden ein jeder ein Concert setzen, doch ein jeder ganz was anders heraus bringen wurde. Den Beweis von dieser Wahrheit zu machen verspricht Herr Lorenz Mislter, Bibl. Mus. T. 1. part. 1. pag. 43. in notis.

Seh: Music, und Ausübende.

Aus den Worten, aufs Papier gebracht, oder auch aufgeführt ic. erhellet, daß die Practische Music wiederum subdividiret werde in *Musicam Practicam, Poëticam* d. i. *Compositoriam*: und in *Musicam Executoriam*. Die letztere sc. *Executoriam*, die auswirkende, ausübende übergeben wir als eigen denen Herren Musicanten, Spielern, Sängern, Geigern, Pfeiffern ic. Von der ersteren aber, sc. *Compositoria*, als dem Haupt-Zweck gegenwärtigen Musicalischen Wercks, werden wir das mehrere zu schreiben haben, nachdem wir vorher in 3. oder 4. Capiteln kürzlich nur das nöthigste von der Theoretischen oder Mathematischen Music werden berührt haben.

Heinrichs höhnische Schrift wider die Theorie.

Joh. David Heinichen, Königl. Pöhlisch- und Churfürstl. Sächsischer Capell-Meister, schreibt zwar in seiner neuen gründlichen Anweisung ic. von der Theoria, Theoreticis, Monochordo, Contrapunct, und Contrapunctisten sehr scoptisch. Die Theoriam nennet er hæceitates Metaphysicas, Metaphysicas Contemplationes, Barbarische Benennungen, Grillificationes, so meistens auf ein Enrationabilibus cujuscunq; hinaus lauffen, Sanzeren, tiff, taff, Musicalische Sophistery, so

sonderbar von allem Kohler-Glauben solle gereinigt werden, da man bis dato viele Reglen nur deswegen vor wahr und gut hält, weil sie die alte Musicalische Christliche Kirche vor wahr gehalten hat. Das Dominium und Judicium über die Music wird *Rationi* als der *Super-klugen* Frau ab- und dem Gehör allein zuerkennet ic.

Das Monochordon heisset er einen *Mathematischen Kasten*, hölzerne *Machine* &c. die Compositeurs aber Theoreticos, *Antiquarios*, *Pedanten*, *Ohren-Seind*, *Contrapuncts-Potentaten*, *Archi-Contrapunctisten*, *Kerls*, *Laborios* wie Bauren, so s. v. Mist ausführen ic. Die Kunst-Compositiones, Canones, Doppel-Contrapunct seynd ihm papierne Künsteleyen, papierne Hererenen, auf dem Papier ausgebratene Grillen, alte musicalische Quacksalbereren u. s. f. Auf dieses des Heinichens Liedl tanken heut sehr viele, und alle diejenige, so in Theoria nichts verstehen, und auch nicht im Stand seynd in der Theoria etwas zu erlernen. Allein, Componiren auf das Gehör allein ohne alle Theorie ist gefährlich; Non enim omne judicium sensibus concedendum est. Boeth. l. 1. c. 9. de Musica. Hergegen auch eine mit lauter alten, verschimmelten, pedantischen Reglen beschmückte Composition der heutigen delicaten Music-Welt obtrudiren und aufführen wollen, ist beschwerlich, ja unerträglich.

Componiren auf das Gehör allein ist gefährlich.

Es thut derowegen freylich derjenige am allerbesten, welcher ein mit Tendresse, Brillant und Gout angefülltes musicalisches Stuck, die Ohren zu fesseln, und folgsam die Gemüther zu den intendirten Leidenschaften kräftig entweder zu erregen, oder zu stillen trachtet, welches er alsdann bestens bewürcken wird, wann er dabey die erforderliche Wissenschaften, Kunst- und Haupt-Reglen nicht ausschließet, sondern die Theorie mit der Praxi, und diese mit der Theorie wohl und unzertrennlich zu vergesellschafteten sich beleißiget.

Damit aber ein der musicalischen *Seh: Kunst* begieriger Anfänger und qualificirtes Subjectum wenigstens wisse, was er wissen und verstehen solte, und in häßlicher Finsternus schändlicher Ignorance nicht gar verlassen werde, sondern sowohl die Lehre dieses Tractats recht begreifen, als auch die alte und neue Bücher gründlich verstehen möge, so wollen wir nicht ermanglen, ihm doch ein kleines Licht von der Theorie mitzutheilen, und zeigen

1. Woraus die Musica Artificialis Harm. Compositoria ihre Principia hernehme.

2. Was ein Sonus oder Tonus Musicus sey.

3. Was ein Intervallum Musicum sey, und was für eine Verhältnissen die musicalische Intervallen unter einander haben. Auch

4. Wie man diese Verhältnissen auf dem Monochord durch Hülf der Ziffern beweisen möge?

Caput

Caput III.

Zeiget, woraus die Musica Artificialis ihre Principia, Gründ- und Lehr-
Satz ziehe.

Die Musica ist eine Wissenschaft, welche, wie alle andere Wissenschaften, das Wesen einer Sach gründlich untersuchet. Da nun aber das ganze Wesen der Music nichts anders ist, als eine Verbindung verschiedener klingenden Grössen, so anderst nicht als durch die Arithmetica und Geometrie können bestimmt werden; als folget von selbst, daß die Music ihre Principia oder Haupt-Grund-Satz aus der Rechnungs- und Ausmessungs-Kunst herleiten müsse, und folgsam als eine Scientia Mathematica zu consideriren sey.

Hiervon schreibt sehr gründ- und nachdrücklich D. A. Stephani, Abbt zu Lepsing, S. Sedis Apost. Protonotarius. Seine Wort seynd diese: Wir wollen mit wenigem hinzu thun, wie die Musica ihre Principia aus der Arithmetica und Mathematica habe, und wodurch sie grosse Kräften und Bewegungen nehme. Mathematica ist entweder *Pura*, oder *Mixta*: Mathematica *Pura* ist, die die Quantität oder Grösse abstractè ohne Materi betrachtet, die wird auch *Subalternans* genennet: und wird wiederum in Arithmetica und Geometria getheilet, da diese in quantitate continua, d. i. in Abmessung der Linien, Flächen und körperlichen Dingen beschäftigt ist: jene aber die Arithmetica handelt nur von den Zahlen, oder de quantitate discretâ. Sonsten werden sie auch wohl Scientiæ Mathematicæ Superiores genennet, weil sie aus ihren eignen Principiis und Grund-Sätzen die Principia der Inferiorum Scientiarum darthun und beweisen. Mathematica *Mixta* ist, welche die Quantität in einem gewissen Subjecto und einer vernehmlichen Materi betrachtet, entweder in Sono, daher die *Musica*, oder im Licht oder Gesicht, daher die *Optica*, oder in Bewegung der himmlischen Körper, daher die *Astronomia*, oder in Abmessung der Erden, daher die *Geographia*, entsteht, u. s. f. Diese alle werden Disciplinæ Mathematicæ Inferiores genennet, weil sie ohne Hülff der Rechnung und Abmessung nicht bestehen können. Wann dann die musicalische Intervalla nichts anders seyn können, als gewisse Zahlen, Proportiones und Quantitäten, so kan dahero der Sonus allein das Subjectum Musicæ nicht seyn, sondern weil die Numeri dem Sono die Form geben müssen, so müssen gewiß nach des gelehrten J. C. Scaligeri Ex. 322. Erzeugung zwey Ding, oder mehr genommen werden, woraus ein Subjectum entsteht. Er nimt in der Music Numerum, Quantitates, und Materiam, welche ist der Sonus, und sezet, es könnte auch wohl der Motus hinzu gethan werden; weil aber die Quantitates schon in den Numeris, und der Motus in operatione ent-

halten, so wollen wir nun sagen, daß das Subjectum Musicæ sey Numerus in Sono, welches mit dem gelehrten Zarlino überein kömmt, wann er sagt: Musicæ Subjectum est Numerus Sonorus: Wann dann der Numerus denen Musicalischen Intervallis die Form gibt, oder selbst die Form ist, und der Sonus als ein Subjectum Physicæ, die Materia, so sehen wir kein geschickteres Subjectum, als Numerum in Sono. Doch lassen wir auch andere rechtschaffene Leut hierinn in ihren Würden und Meinung. Es ist aber dasjenige, so die Form eines Dings gibt, allemal herrlicher und höher, als die Materia, so in die Form gebracht wird nach aller Philosophorum Meinung. Derowegen schliessen wir, weil à potiori fit denominatio, daß das Subjectum Musicæ möge genennet werden Numerus Sonorus, oder Numerus in Sono, als Sonus Numeratus.

Es könnte demnach die Definition der Musica Theoreticæ etwa also eingerichtet werden: *Musica est Scientia Mathematica circa Numerum in Sono, ad efficiendam Cantilenam.* (Melodiam.) So ist demnach die Musica eine Scientia, weil die Ursachen der musicalischen Intervallen durch die Zahlen, Proportiones und Quantitäten auf dem Monochordo als Corpore Sonoro gezeuget werden; scire enim est rem per causas cognoscere. Und dieserwegen ist die Musica eine Scientiâ Mathematica Subalternata: quia principia ex Mathematica simplici tam quoad Numerum ex Arithmetica, quam quoad Magnitudinem in Monochordo mensurabilem ex Geometria mutuatur, eaque ad rem Physicam, sc. Sonum applicat: imò sine harum Scientiarum alternantium auxilio Musica nec constare, nec addisci potest. Musica etiam latè Metaphysicæ Subalternatur: quia hæc regina dicitur omnium Disciplinarum, dans ipsis Subjecta, Species Entis, Principium, & affectiones, suumque tractandi Subjectum præscribit &c. So weit Herrn Steffani Wort.

Hieraus hat man zu ersehen, theils was ein absoluter, ausbündiger, tüchtiger Music-Verständiger oder Componist verstehen und wissen solle; theils auch, da alle Wirkung der Music in der verschiedenen Verhältnis der Tönen ihren Grund hat, Verhältnis aber aus verschiedenen Grössen bestehet, welche nicht anderst gegen einander können verglichen werden, als wann sie mit einerley Maas beyderseits ausgemessen werden, die Kunst zu messen aber die Geometrie, so ein Theil der Mathematic ist, lehret, daß un widersprechlich wahr sey, daß die Music nichts anders sey, als lauter deutliche thönende Zahlen, und ein klingende Mathematic.

Die Musica ist ein klingende Mathematica.

Caput IV.

Vom Sono, oder Tono Musico.

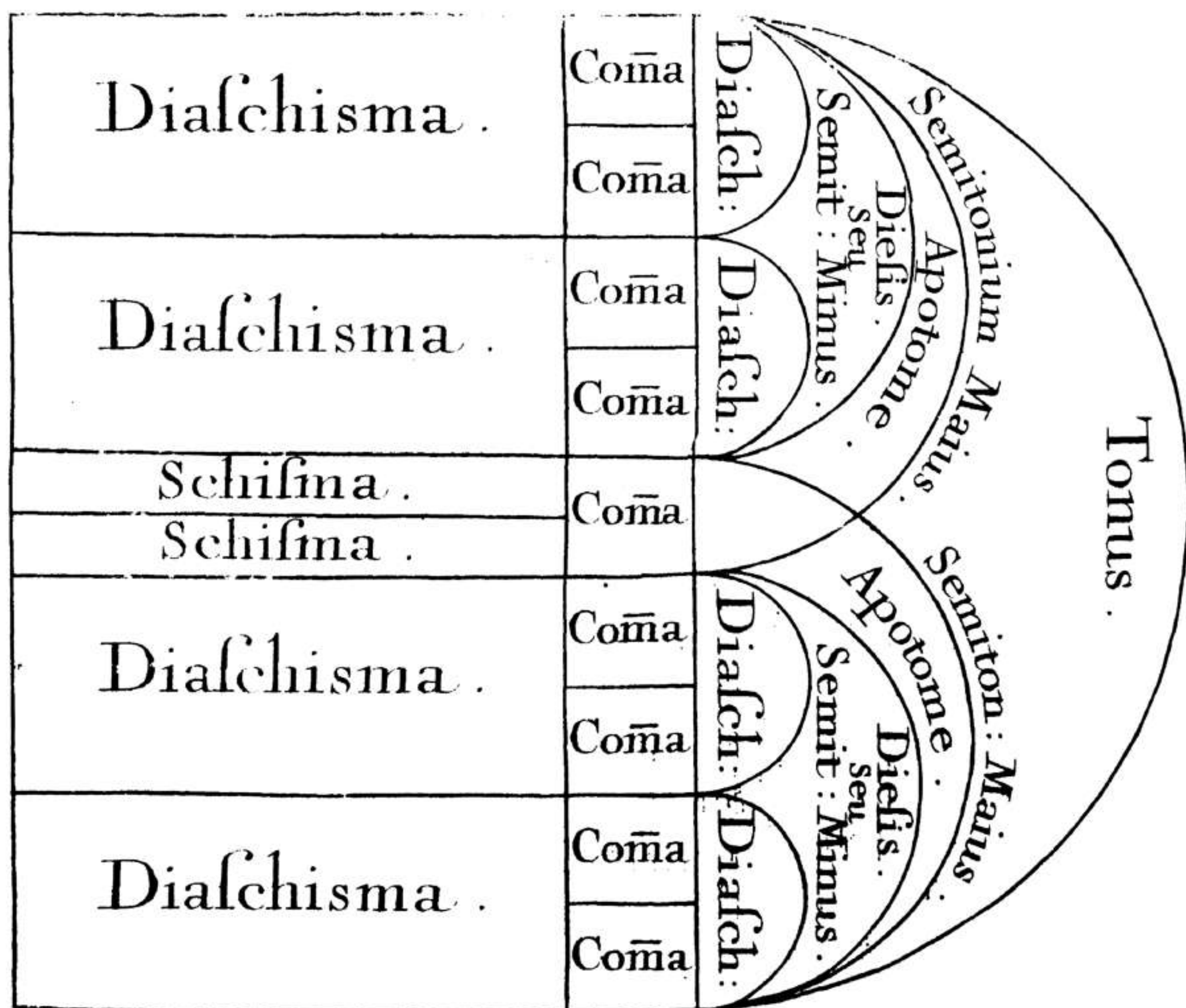
Sonus hat
viererley
Bedeutungen.

Als Wort Tonus hat viererley Bedeutungen. 1. Heisset es so viel, als Sonus, ein Klang, Schall. 2. Heisset es ein gewisses abgemessenes Intervall, so einen ganzen Ton ausmachet, welcher entweder Major, oder Minor ist. 3. Bedeutet es ein musicalisches Intervall, durch welches eine Stim sich beweget von einer Note in die unmittelbar darauf ab- oder aufsteigende Note im chromatischen Geschlecht, und in so weit ein Klang, in Ansehung anderer Klänge, von dem andern der Höhe und Tiefe nach unterschieden ist; in welcher Signification auch die Secunda Diminuta, Minor, Major und Superflua zu stehen kommen: Ex progressionem enim Soni in Sonum fit Tonus. 4. Wird auch Tonus Musicus für ein ganze Music-Laiter, oder Ton-Art genommen, und alsdann heisset ein solcher Tonus vielmehr Modus Musicus.

Der Tonus in erster Bedeutung wird denen Natur-Lehrern zu erforschen überlassen. Von vierter Bedeutung des Toni ist das Caput X. nachzuschlagen. Der Tonus im dritten Verstand genommen, wird in folgendem Cap. genau untersucht werden, da wir vorher den Tonum in der anderten Bedeutung nicht nur zur innerlichen Betrachtung beschreiben, sondern vielmehr nach seiner äußerlichen Structur und Zergliederung denen Augen von darum wollen vorstellen, damit ein Anfänger aus dessen oculari inspectione sich sowohl von dem musicalischen grossen Ton, als auch von vielen darin einschlagenden Kunst-Wörtern, so in allen Büchern häufig vorkommen, einen deutlichen Begriff machen könne. Er präsentiret sich in folgender Figur.

Vorstellung der Theilung eines Toni Musici.

Aus Athanasio Kircheri.



Aus dieser Figur ersieht man:

1. Wie ein ganzer Ton durch die Schismata könne in 2. gleiche Theile getheilet werden.
2. Daß ein halber Theil eines Toni 9. Schismata: 1. Coma 2. Schismata: 1. Diafchisma 2. Comata: 1. Diefis oder Semitonium minus 2. Diafchismata: Semitonium majus aber 2. Diafchismata, samt einem Comate enthalte.

3. Ligt vor Augen, wie viel Schismata, Comata, Diafchismata, Dieses ein jeder Tonus, und auch andere Intervalla Musica haben. Damit aber all dieses gleichsam auf einmal in das Gesicht falle, habe nicht ermangelt wollen, aus oben angezogenem Kircheri gegenwärtiges Pinatium oder Tabell heraus- und hieher zu setzen.

Tabella

Tabella

stellet vor, wie viel Commata und Schismata ein jedes Musicalisches Intervall enthalte.

Schismata. Commata.		
Schisma	1	0
Comma	2	1
Diaschisma	4	2
Semit. Minus	8	4
Semit. Majus	10	5
Continet Tonus	18	9
Semiditonus	26	13
Ditonus	36	18
Diateffaron	44	22
Diapente	62	31
Tritonus	54	27
Diapason	106	53

Da seynd einige Termini Græci zu expliciren.
 Schisma. - - Ist der wenigste und 18te Theil eines Toni.
 Comma. - - Ist der 9te Theil eines Toni.
 Diaschisma. - gibt 4. Schismata, oder 2. Commata.
 Semi- oder Hemitonium Minus. Der kleinere halbe Ton.
 Semitonium Majus. - - - Der grössere halbe Ton.
 Semiditonus. Trisemitonium. Tertia Minor.
 Ditonus. - - - - - Tertia Major.
 Diateffaron. - - - - - Quarta.
 Diapente. - - - - - Quinta.
 Tritonus. - - - - - Grosse Quart, oder 3. ganze Toni.
 Diapason. - - - - - Octava.
 Disdiapason. - - - - - Die 2te Octava.
 Diesis. - - - - - Ein \times Creuzlein, enthaltet 4. Commata.
 Apotome. Der 9te Theil eines Toni, zeigt, um wie viel das Semitonium Majus das Semitonium Minus übertreffe.
 Limma. Reliquia. Überbleibsel. Ist dasjenige, welches, da 2. Ding gegen einander gehalten und abgemessen werden, von dem einten Theil überbleibet, oder zuviel ist.

Caput V.

Von denen Musicalischen Intervallen und ihrer Figur.

In Musicalisches Intervallum, auch Diastema genannt, ist nichts anderes, als die Distanz, Spatium, oder Zwischenraum von einem Ton zu einem andern Ton, so an der Stimm höher oder tieffer ist. Diese Intervallen seynd unendlich. Das Intervall der Octavæ ist das grösste, und aus dem Intervall der Octav entstehen alle übrige nur erdenckliche Intervalla. Alle andere Intervalla, so über die Octav stehen, als die Nona, Decima u. s. f. werden Intervalla Composita, d. i. Zusammen gesetzte genennet. E. g. die Nona ist zusammen gesetzt aus der Octava und Secund. Die Decima aus der Octav und Terz u. s. w.

Von den kleinsten, oder von unsern lieben Alten drey- und viermal gestrichenen Diesibus

R. P. Spieß Tract. Mus. Compositorio-Practicus.

oder $\sharp \sharp$ Creuzlen und Sub-Semitoniis ist hier nichts mehr zu thun.

Das kleinste Intervall im Diatonischen Geschlecht ist Hemi- oder Semitonium, so zwischen E und F, und zwischen \natural mi oder si und c ligt. Und dieses heisset gemeiniglich *Hemitonium Majus Naturale*. Alle andere heut gebräuchliche Hemitonia werden *Chromatica* genennet, und werden in *Majora* und *Minora* eingetheilet.

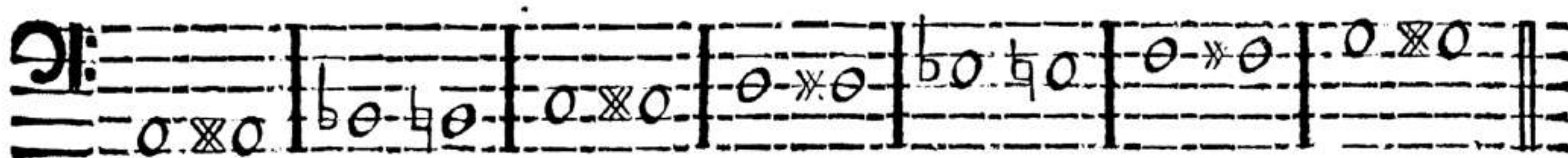
Die Semi- oder Hemitonia Chromatica sollen nach einiger Autorum Meynung diejenige *Chromatica Majora* genennet werden, welche nicht auf einer Linie liegen bleiben, sondern auf- oder absteigen.

B

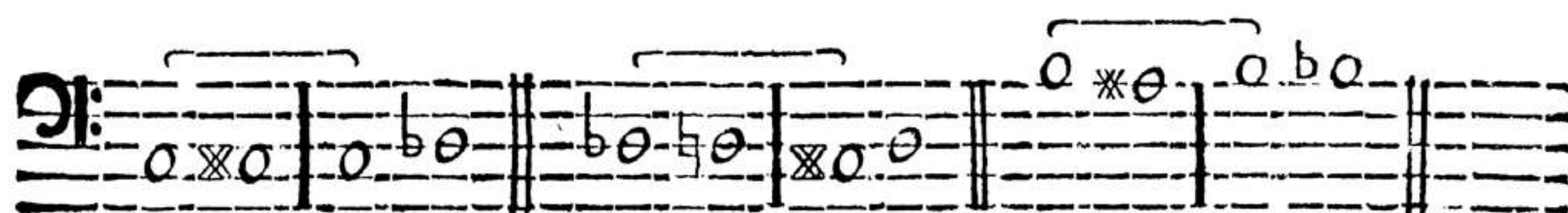
E. g.

Caput V. Von denen Musicalischen Intervallen in ihrer Figur.

E. g. Intervalla Chromatica Majora.

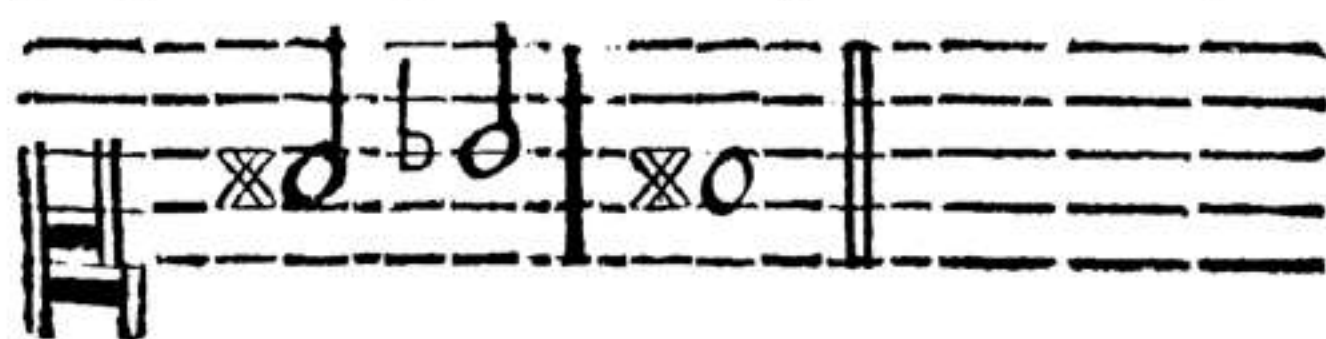
Chroma-
tica Minora.Semitonia Chromatica *Minora* hergegen sollen sie von darum seyn, weil sie auf dem Papier und im Gesicht auf ihrer alten Lage zu verbleiben haben. E. g. *Minora*.

Habe aber notanter gesagt: auf dem Papier, und im Gesicht: massen auf heutigem Clavier gar nicht der geringste Unterschied kan angezeigt werden zwischen beyden Sätzen. E. g.



Aus eben diesem Principio, daß nemlich das Auf- oder Absteigen der Noten einen grossen halben Ton ausmachen sollte, folgt, daß öftters aus einer Secunda ein Terz, wie Num. 1. unten zu erschen: aus einer Terz ein Quart, Num. 2. aus einer Sext ein Septima werde, wie Num. 3. Ja was fast unmöglich zu seyn scheint, daß hergegen eine Sexta sc. superflua, auf dem Clavier ein grösseres Intervall bekomme, als ein Septima sc. Septima Minor. Num. 4. Oder auch einer Octav (wann mans doch als eine

Octav will gelten lassen) ein kleines Intervall zu theil werde, als einer Septimæ. Num. 5.



Ist dieses ein grosser halber Ton? oder ist es ein kleiner halber Ton? oder ist es nur ein papierenes Intervall?

Num. 1. 2. 3. 4. 4. 5.

Secunda. Terz. Terz. Quart. Sext. Septima. Sext. Septima. Octava. Septima. def. superfl.

Aus letztern 2. Exempeln sub Num. 4. und 5. ersiehet man, daß die Sexta superflua um einen halben kleinen Ton, nemlich um *cis*, ein grösseres Intervall habe, als die Sept, welche zwar weiter, oder entfernter stehet auf dem Papier, die Sexta superflua aber weiter auf dem Clavier. Also machet auch die Septima superflua eine vollkommene Octav aus. Num. 5

Nun ist die Frag, worinnen dann alle diese in gleicher, ja noch weiterer Distanz ligende Intervalla ihrer Natur und Wesen nach von einander unterschieden seynd? Heinichen pag. 104. sagt, es komme freylich die Sach überhaupt auf die Veränderung der (seiner) Modorum Musicorum an: den Special-Unterscheid aber besagter gleichscheinenden Interval-

len zu bemerken, bestche selber vornehmlich in 3. Stücken:

1. Ratione causæ efficientis, in der ungleichen Zusammensetzung oder Ordnung der halben und ganzen Tönen, wie oben Num. 1. zu sehen.

2. Ratione formæ externæ, & accidentalis, in der ungleichen Anzahl der Graduum, wie Num. 4.

3. Ratione formæ essentialis, in der unterschiedenen Natur und Tractament der Harmoniæ, wie Num. 2 und 3.

Wir wollen nun die Intervalla zweyer Octaven, d. i. die Intervalla Simplicia, einfache, und primò Composita, d. i. einmahl zusammen gesetzte, samt ihren gebührenden Kunst-Nahmen hies

hieherv sehen. Die Intervalla Secundo Composita, d.i. so sich bis in die dritte und vierte Octav weiter erstrecken, thun ihre Beyleg-Wörter

Diminuta, Defectuosa, Superflua &c. nach besag der Ziffern durchaus beybehalten, wie in dem Intervall der Nonæ die Anzeig geschieht.

Intervalla Simplicia.

Unifonus. Minima. Diminuta. Minor. Major. Superflua. Diminuta. Minor. Major. Superflua.

Secunda. Tertia.

1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

Quarta. Quinta.

1. 2. 3. 1. 2. 3.

Sexta. Septima.

1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

Octava.

NB. Die Octava ordinaria allein ist ein wahre Octava. Alle andere seynd nur papierene Octaven; Entia rationis &c.

Intervalla primò Composita, oder einmahl zusammen gesezte.

Diminuta. Minor. Major. Superflua. Diminuta. Minor. Major. Superflua.

Nona. Decima.

1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

B z

Minor.

Minor. Ordinaria. Superflua. Falsa. Vera. Superflua. Diminuta. Minor. Major. Superflua.

Undecima. Duodecima. Decima Tertia.

I. 2. 3. I. 2. 3. I. 2. 3. 4.

Diminuta. Minor. Major. Superflua. Diminuta. Vera. Superflua.

Decima Quarta. Duplex Octava, oder Disdiapason.

I. 2. 3. 4. I. 2. 3.

Und diese seynd die gebräuchliche Intervallen samt ihren gewöhnlichen Benennungen, nemlich: *Intervalla Minima*, die wenigste. *Diminuta*, verkleinerte. *Deficientia*, oder *Defectuosa*, mangelhafte. *Minora*, kleinere. *Majora*, grössere. *Vera*, *Ordinaria*, rechte, wahre, ordentliche. Und *Superflua*, vergrößerte, überflüssige.

Viele Autores wollen von denen verkleinerten, und vergrößerten Octaven nichts wissen von darum: das Intervall der Octava ist die erste und reineste Einstimmung oder Consonanz; was derowegen eine reine Einstimmung nicht ist, ist auch kein Octava. Da nun

aber das verkleinerte Intervall die Octavam nicht gar erreicht, das vergrößerte Intervall hergegen die Octavam überschreitet, mithin keines eine reine Einstimmung machen kan; so können dererley *Defectuosa*, oder *Superflua* Intervalla unter dem Namen einer Octava nicht gezählet, sondern das erste als eine vergrößerte Septima, das andere Intervall aber als eine mangelhafte, oder verkleinerte Nona mit besserem Recht genennet werden.

Wie viel Schismata, Commata &c. &c. jenes Intervall enthalte, ist aus obiger Tabella Cap. 4. p. 5. zu ersehen.

Caput VI.

Von dem Mathematischen Verhalt aller Musicalischen Intervallen.

Um mit man dieses Capitel wohl und gründlich verstehen möge, ist vor allem zu wissen, was *Ration*, und *Proportion* heisse, und wie sie von einander unterschieden werden. Vorhero aber ist aus vorhergehendem Capitel zu erinnern:

1. Der Raum oder *Spatium*, so sich zwischen 2. abgemessenen Grössen (*Quantitäten*) oder Tönen befindet, heisset *Intervallum*, oder *Zwischen-Raum*. Es erfordert demnach ein jedes Intervall zwey Grössen, oder zwey *Terminos*.

2. Ist wohl zu unterscheiden *Pars aliquota*, ein vervielfältigender Theil, und *Pars aliquanta*, ein zusetzender Theil. Ein vervielfältigender Theil ist, welcher, so er genommen wird, allzeit sein Ganzes wieder hervor bringt. E. g. 3. ist der vervielfältigender Theil der Zahlen 6. 9. 12. 15. 18. weil 3. zweymahl genommen, 6. seinem Ganzem ähnlich ist. Eben so entsteht aus der Zahl 3. in sich selbst multiplicirt, 9. sein Ganzes. So auch von den übrigen.

Ein zusetzender Theil ist, welcher seinem *Pars aliquanta* Ganzem nicht ähnlich, man mag ihn so oft nehmen als man will, sondern nothwendig grösser oder kleiner ist. E. g. 3. ist ein zusetzender Theil der Zahl 5. weil 5. in sich halt 3. einmahl, und über diß noch 2. Theil davon, das ist 2. Welche Zahl einmahl genommen nicht zureicht die Zahl 3. herzustellen; nimt man sie aber zweymahl, so überschreitet sie solche, welches zum Wesen eines zusetzenden Theils erfordert wird.

3. Obwohlen sonst das Wörtlein *Sesqui*, *Sesqui quid?* das Mittel, medietatem, oder die Helffte des Ganzes bedeutet, so pfleget jedoch dieses Wort aus Mißbrauch auch allen andern Gattungen der *Rationen* vorgesetzt zu werden.

Ratio heist eine *Verhältnus*, und *Pro. Ratio* heist auch eine *Verhältnus*, aber auf *quid?* eine andere Weis, und Vergleichung.

Ratio, oder eine *Verhältnus* ist die Beschaffenheit, oder die Vergleichung zweyer Grössen unter einander, wann man sie zuvor mit einerley Maas ausgemessen, um sich einen deut-

deutlichen Begriff von ihnen zu machen. Ein Exempel wird die Sach erläutern: Man be-
sehe auf dem Monochord die Saite ihrer gan-
zen Länge nach, welche mit 1. bedeutet wird.
Man theile sie ferner in 2. gleiche Theil ab. Die
also abgetheilte Saite bemercket man mit der
Zahl 2. Wann man nun diese 2. Grössen oder
2. Tonos gegē einander betrachtet, und anschla-
get, so lassen sich die Klänge einer Octavæ hö-
ren, und sagt man: Diese 2. Klänge verhal-
ten sich gegen einander wie 1. zu 2. Oder die
Octav bestehet nach ihrer Form und Verhält-
nuß in 1 gegen 2. Und dieses ist *Ratio*, wel-
ches man also schreibt 1 : 2.

**Propor-
tio quid?** Wann man aber ein Intervall mit dem an-
dern vergleicht, und man spricht: wie sich
verhältet 1 gegen 2, so verhalten sich 2 gegen 4.
u. s. f. Und dieses heisset man *Proportion*. Aus
2. Rationen oder Intervallen entsteht eine
Proportion; da hingegen sich *Ratio* von den
beyden Enden oder Terminis eines einzelnen In-
tervalls sagen läßt. Man schreibt die Pro-
portion E. g. also: 6 : 8 :: 9 : 12 und spricht
es aus: die Proportion 6 zu 8 ist wie die Pro-
portion 9 zu 12, da nemlich der Divisor 6 in 8
einmahl und noch $\frac{2}{3}$ oder $\frac{2}{3}$ steckt, und der Di-
visor 9 in 12 gleichfalls einmahl, und $\frac{3}{3}$ oder $\frac{3}{3}$
steckt.

**Ratio
Arithm.** Ein Arithmetische Verhältnuß ist, wann
man auf den Unterschied oder Differenz sieht,
um wie viel eine Grösse grösser ist, als die
andere. E. g. Der Unterschied von 4 und 5
ist 1, oder von 7 und 11 ist der Unterschied 4.
Man schreibt die Arithmetische Verhältnuß
oder Ration also: 4 -- 5 und 7 -- 11, oder
auch 4. 5 und 7. 11.

**Ratio
Geom.** Eine Geometrische Verhältnuß ist, wann
man betrachtet, wie oft die kleinere Grösse in
der andern enthalten ist. Die Zahl, so anzei-
get, wie oft eine Grösse in der andern ent-
halten, heisset der Name oder der *Exponent*
der Ration. E. g. 3 ist in 9 dreymahl, und in
12 viermahl enthalten. Man schreibt die
Geometrische Ration also: 3 : 9 und 3 : 12.
Der Name oder der Exponent von der Geo-
metrischen Ration 3 : 9 ist 3, und von 3 : 12 ist
der Exponent 4.

Wann der Unterschied in 2. Arithmetischen
Rationen oder Verhältnüssen einerley ist, so
heisset solches eine Arithmetische Proportion.
So stehet 6 zu 8, und 10 zu 12 in einer Arith-
metischen Proportion, d. i. um wie viel 8
grösser ist als 6, um so viel ist auch 12. grösser
als 10. Oder, um wie viel 6 kleiner ist als
8, um so viel ist auch 10 kleiner als 12. Man
schreibt die Arithmetische Proportion also:
6 -- 8 = 10 -- 12, oder 6 . 8 = 10 -- 12,
und spricht es aus: Der Unterschied von 6
und 8 ist gleich dem Unterschied von 10
und 12.

Wann der Exponent von 2. Geometrischen
Rationen oder Verhältnüssen einerley ist, so
heisset solches eine Geometrische Proportion.
So stehet 3 zu 6 und 4 zu 8 in einer Geometri-
schen Proportion, und der Exponent bey den
R. P. Spießs Tract. Mus. Compositorio- Practicus.

Geometrischen Rationen ist einerley. Es ste-
cket nemlich 3 in 6 so oft, als 4 in 8 steckt.

Man schreibt die Geometrische Proportion
also: 3 : 6 = 4 : 8, und spricht es aus: der
Exponent von 3 zu 6 ist gleich dem Exponenten
von 4 zu 8.

Eine Harmonische Verhältnuß bey den
Mathematic-Gelehrten ist, wann 3. Grössen
oder 3. Toni sich so verhalten, daß der Unter-
scheid des ersten und andern Tons zu dem Un-
terscheid des andern und dritten Tons sich wie
der erste zum dritten Ton verhält, als
20 : 8 : 5 = C : e : c. Dann 20 - 8 = 12,
und 8 - 5 = 3, und 12 : 3 = 20 : 5. Wie
nun in dieser Rechnung die Differenz des erst-
und andern Tons 12, des andern und drit-
ten Tons 3 ist, 3 aber in 12 viermahl gehet;
also gehet auch 5 in 20 viermahl, und folgsam
20 : 8 : 5 = C : e : c. Oder vier Grössen
heissen harmonisch proportional, wann sich
der Unterschied der ersten und andern zum Un-
terscheid der dritten und vierten verhalten, wie
die erste zur vierten. Allein in der Music heis-
set alles harmonisch im eigentlichen Ver-
stand, was die Verhältnuß des harmonischen
Drey-Klangs hat, d. i. eine Octav, Quint,
oder Terz ist, oder eine Ähnlichkeit mit ihnen
hat. Im uneigentlichen Verstand wird un-
ter dem Wort Harmonia, da die Toni solche
Verhältnuß unter einander haben, daß man
mit den Zahlen 1, 2, 3, 4, 5, 6. oder ihnen
ähnlichen Zahlen ausdrücken kan: auch die
Disharmonia, da die Toni solche Verhältnüs-
sen unter einander haben, daß man sie nicht
mit den Zahlen 1, 2, 3, 4, 5, 6. oder ihnen ähn-
lichen Zahlen ausdrücken kan, und also alle
nach der eingeführten Theilung möglichen
Musicalischen Verhältnüssen, so verschiedene
Toni, die man zugleich höret, gegen einander
haben können, begriffen.

Da wir nun das Wesen der Rationen und
Proportionen verstehen, sollen wir auch deren
Eintheilungen wissen.

Ratio, oder die Verhältnuß ist entweder
gleich (*aequalitatis*) wie 1 zu 1. 2 zu 2. 3 zu 3.
u. s. f. oder sie ist ungleich, (*inaequalitatis*) wie
2 zu 3. 4 zu 5. u. s. f.

Ist sie gleich, so braucht sie keine Einthei-
lung, und haben wir hier nichts damit zu
thun.

Ist sie aber ungleich, so thun sich unzählige
Gattungen der Ungleichheit hervor. Wir
brauchen aber deren nur 3. nemlich:

1. Die erste heisset *Ratio Multiplex*, die viel-
fache, oder auch die reine Verhältnuß, heisset
deswegen rein, weil, wann man eine Zahl
durch die andere theilet, nichts übrig bleibt,
sondern alles rein aufgehet. E. g. 3 : 12 gehet
4 mahl, 4 : 12 3 mahl 2c.

2. *Ratio Superparticularis*, oder der über-
theilige Verhalt. Wird deswegen so genen-
net, weil nach angestellter Theilung ein Theil
überbleibet.

3. *Ratio Superpartiens*, oder der über-
theilende Verhalt. Hat den Namen von
darum,

Propor-
tio Har-
monica
quid?

Harmo-
nia, wor-
aus sie
entsteht?

Dishar-
monia,
woraus
sie entste-
het?

Einthei-
lung der
Ration.
Aequalita-
tis.
Inaquali-
tatis.

Ratio
multi-
plex.

Ratio su-
perparti-
cularis.

Ratio su-
perpar-
tiens.

Caput VI. Von dem Mathematischen Verhalt.

darum, weil nach der Theilung mehr, als ein Theil übrig bleibt.

Bei der ungleichen Verhältniß betrachtet man entweder die grössere Zahl, oder Grösse, gegen die Kleinere, oder die Kleinere gegen die

Grössere. Im ersten Fall heisset sie alsdann *Ratio majoris inæqualitatis*. Im anderen *Ratio minoris inæqualitatis*.

Betrachtet man nun die grössere gegen die kleinere Zahl oder Grösse,

Ratio majoris, & minoris inæqualitatis.

als $\left| \begin{smallmatrix} 10 \\ 12 \\ 2 \end{smallmatrix} \right|$ gegen $\left| \begin{smallmatrix} 5 \\ 6 \\ 1 \end{smallmatrix} \right|$ so heisset sie Proportio oder Ratio majoris inæqualitatis *Dupla*.

oder $\left| \begin{smallmatrix} 9 \\ 18 \\ 3 \end{smallmatrix} \right|$ gegen $\left| \begin{smallmatrix} 3 \\ 6 \\ 1 \end{smallmatrix} \right|$ so heisset sie *Tripla*, und so weiter.

Betrachtet man aber die kleinere Zahl gegen die grössere,

als $\left| \begin{smallmatrix} 5 \\ 6 \\ 1 \end{smallmatrix} \right|$ gegen $\left| \begin{smallmatrix} 10 \\ 12 \\ 2 \end{smallmatrix} \right|$ so heisset sie Proportio, oder Ratio minoris inæqualitatis *Subdupla*.

oder $\left| \begin{smallmatrix} 3 \\ 6 \\ 1 \end{smallmatrix} \right|$ gegen $\left| \begin{smallmatrix} 9 \\ 18 \\ 3 \end{smallmatrix} \right|$ so heisset sie *Subtripla*, und so weiter.

Bei der ungleichen Ration bleibt ferner entweder eins, oder mehr übrig. Bleibt nur eins übrig, so heisset man sie, wie oben gedacht, Proportionem Superparticularem, oder den übertheiligen Verhalt. Bleibt mehr übrig, so wird sie Proportio Superpartiensi: oder der übertheilende Verhalt genennet.

In Proportionem Superparticulari wird allezeit der Zehler *Sesqui*, der Nenner aber nach seiner Zahl genennet, als E. g. die Verhältniß 6 zu 5 heisset propositio *Sesquiquinta*, weil 5 in 6 einmahl steckt, und noch $\frac{1}{5}$ übrig bleibt,

als $\left| \begin{smallmatrix} 6 \\ 7 \\ 8 \\ 3 \end{smallmatrix} \right|$ gegen $\left| \begin{smallmatrix} 5 \\ 6 \\ 7 \\ 2 \end{smallmatrix} \right|$ so ist es Proportio Superparticularis.

$\left| \begin{smallmatrix} 1 \\ 6 \\ 5 \end{smallmatrix} \right|$ $1\frac{1}{5}$ *Sesquiquinta*, scilicet pars.

In Proportionem Superpartiente oder übertheilenden Verhältniß, E. g. 8 zu 5 spricht man entweder es sey propositio Superpartiensi tresquintas, i. e. partes, oder man sagt auch Supertripartiensi quintas.

Betrachtet man bei der ungleichen Proportion, da nur eins überbleibt, die grössere Zahl gegen die kleinere,

Sesqui quinta.
Sesqui sexta.
Sesqui septima.
Sesqui altera.

Betrachtet man die kleinere gegen die grössere,

als $\left| \begin{smallmatrix} 5 \\ 6 \\ 7 \\ 2 \end{smallmatrix} \right|$ gegen $\left| \begin{smallmatrix} 6 \\ 7 \\ 8 \\ 3 \end{smallmatrix} \right|$ so ist es Proportio Subsuperparticularis.

Subsesqui quinta.
Subsesqui sexta.
Subsesqui septima.
Subsesqui altera.

Die übertheilige Proportion ist wieder entweder einfach, wovon die letzte Exempel gewesen, oder vielfach. Betrachtet man bei selbiger die grössere Zahl gegen die kleinere,

als $\left| \begin{smallmatrix} 25 \\ 26 \\ 33 \end{smallmatrix} \right|$ gegen $\left| \begin{smallmatrix} 4 \\ 5 \\ 8 \end{smallmatrix} \right|$ so ist es Proportio Superparticularis.

Sextupla sesqui quarta.
Quintupla sesqui quinta.
Quadrupla sesqui octava.

Betrachtet man die kleinere Zahl gegen die grössere,

als $\left| \begin{smallmatrix} 4 \\ 5 \\ 8 \end{smallmatrix} \right|$ gegen $\left| \begin{smallmatrix} 25 \\ 26 \\ 33 \end{smallmatrix} \right|$ so ist es Proportio Subsuperparticularis

Subsextupla subsesqui quarta.
Subquintupla subsesqui quinta.
Subquadrupla subsesqui octava.

Betrachtet man bei der ungleichen Proportion, da mehr, als eins überbleibt, die grössere Zahl gegen die kleinere,

als $\left| \begin{smallmatrix} 6 \\ 7 \\ 8 \end{smallmatrix} \right|$ gegen $\left| \begin{smallmatrix} 4 \\ 4 \\ 5 \end{smallmatrix} \right|$ so ist es Proportio Superpartiensi

Duas Quartas.
Tres Quartas.
Tres Quintas.

oder *Superbipartiensi Quartas.*
Supertripartiensi Quartas.
Supertripartiensi Quintas.

Betrachtet man die kleinere Zahl gegen die grössere,

als $\left| \begin{smallmatrix} 4 \\ 4 \\ 5 \end{smallmatrix} \right|$ gegen $\left| \begin{smallmatrix} 6 \\ 7 \\ 8 \end{smallmatrix} \right|$ so ist es Proportio Subsuperpartiensi

Duas Quartas.
Tres Quartas.
Tres Quintas.

oder *Subsuperbipartiensi Quartas.*
Subsupertripartiensi Quartas.
Subsupertripartiensi Quintas.

Die

Die übertheilende Proportion ist wieder entweder einfach, wovon die letztere Exempel gewesen, oder vielfach.

Betrachtet man nun in selbiger die grössere Zahl gegen die kleinere,

als $\left| \begin{smallmatrix} 45 \\ 37 \end{smallmatrix} \right|$ gegen $\left| \begin{smallmatrix} 8 \\ 5 \end{smallmatrix} \right|$ so ist es Proportio Superpartiensi Quintupla quinque Octavas.
 oder $\left| \begin{smallmatrix} 45 \\ 37 \end{smallmatrix} \right|$ gegen $\left| \begin{smallmatrix} 8 \\ 5 \end{smallmatrix} \right|$ so ist es Proportio Superpartiensi Septupla duas Quintas.
 oder $\left| \begin{smallmatrix} 45 \\ 37 \end{smallmatrix} \right|$ gegen $\left| \begin{smallmatrix} 8 \\ 5 \end{smallmatrix} \right|$ so ist es Proportio Superpartiensi Quintupla super quinque partiens Octavas.
 oder $\left| \begin{smallmatrix} 45 \\ 37 \end{smallmatrix} \right|$ gegen $\left| \begin{smallmatrix} 8 \\ 5 \end{smallmatrix} \right|$ so ist es Proportio Superpartiensi Septupla superbipartiens Quintas.

Betrachtet man die kleinere gegen die grössere,

als $\left| \begin{smallmatrix} 8 \\ 5 \end{smallmatrix} \right|$ gegen $\left| \begin{smallmatrix} 45 \\ 37 \end{smallmatrix} \right|$ so ist es Proportio Subquintupla quinque Octavas.
 oder $\left| \begin{smallmatrix} 8 \\ 5 \end{smallmatrix} \right|$ gegen $\left| \begin{smallmatrix} 45 \\ 37 \end{smallmatrix} \right|$ so ist es Proportio Subseptupla duas Quintas.
 oder $\left| \begin{smallmatrix} 8 \\ 5 \end{smallmatrix} \right|$ gegen $\left| \begin{smallmatrix} 45 \\ 37 \end{smallmatrix} \right|$ so ist es Proportio Subquintupla subsuper quinque partiens Octavas.
 oder $\left| \begin{smallmatrix} 8 \\ 5 \end{smallmatrix} \right|$ gegen $\left| \begin{smallmatrix} 45 \\ 37 \end{smallmatrix} \right|$ so ist es Proportio Subseptupla subsuperpartiensi Quintas.

Damit ein Anfänger wenigstens von denjenigen Ton-Verhältnissen, so aus den kleineren und weniger Zahlen entstehen, einen geschwind- und leichteren Begriff haben möge, hat es beliebt, die Rationen einer Octava samt ihren Benennungen oder Kunstwörter (wann mans doch da sagen darff) hier zu setzen.

Die Verhältnissen einer ganzen Octava seynd folgende.

C : Cis = 25 : 24	In Ratione	Superparticulari sesqui vigesima quarta.
C : D = 9 : 8		Superparticulari sesqui octava.
D : Dis = 16 : 15		Superparticulari sesqui decima quinta.
D : E = 10 : 9		Superparticulari sesqui nona.
C : Dis = 6 : 5		Superparticulari sesqui sexta.
C : E = 5 : 4		Superparticulari sesqui quinta.
C : F = 4 : 3		Superparticulari sesqui tertia.
C : Fis = 45 : 32		Supertredecim partiente trigesimas secundas.
E : B = 64 : 45		Supernovendecim partiente quadragesimas quintas.
C : G = 3 : 2		Superparticulari sesqui altera.
E : c = 8 : 5		Supertripartiente quintas.
C : A = 5 : 3		Superbipartiente tertias.
C : B = 9 : 5		Superquadrupartiente quintas.
C : H = 15 : 8		Superseptupartiente octavas.
C : c = 2 : 1		Multiplici. wie 4 : 2. 8 : 4. &c.
C : C = 1 : 1		Æqualitatis. wie 2 : 2. 6 : 6. &c.

Da eine Octava auf dem Clavier wie die andere eingetheilet ist, so haben auch die Toni in einer jeden Octav einerley Verhältnuß unter einander. Nämlich, C : Cis = 25 : 24 Eben so ist auch c : cis = 25 : 24, und $\bar{c} : \bar{cis} = 25 : 24$.

Ferner.

Ein Coma verhältet sich wie	81 : 80.
Diaeschisma	160 : 162.
Diesis Enharmonica	128 : 125.
Diesis Lima Pythagoricum	243 : 256.
Apotome Pythagorica	2048 : 1187.

Mit denen Verhältnissen der verkleinerten, mangelhaften, vergrößerten, oder überflüssigen Secunden, Terzen, Quarten, Quinten, Sexten, Septimen, und Octaven, als einem ganz nichts werthen Zeug hat man diß Orts nichts zu thun haben wollen. Der curieuse Leser wird selbe finden in Matthesons Capellmeister.

NB. Alle übrige Musicalische Intervalla, so denen in obiger Reihe vorgestellten Intervallen

ähnlich sind, haben und beybehalten gleiche Verhältnissen und Proportionen, sie mögen auf einem Clave stehen, wo sie wollen. E. g. C : Dis, eine kleine Terz, verhält sich wie 6 : 5. also auch D : F. E : G. A : c. und H : d = 6 : 5. Oder, gleichwie C : B sich verhält wie 9 : 5. also auch G : f. D : c. E : d. A : g = 9 : 5. Ein gleiches ist auch von allen übrigen Intervallen respectiv zu verstehen. So viel in möglichster Kürze von denen Intervallen, und ihren Verhältnissen so sie gegen einander aufweisen. Nun erfordert es ferner die Ordnung, daß wir auch obige Rationes und Proportiones solcher Gestalten practicè denen Sinnen vorlegen, daß sie von den Augen gesehen, von den Ohren gehört, und von den Händen mögen gefühlet werden. Es geschieht aber dieses meistens durch das Hilfsmittel eines Instruments, so die Griechen Monochordon nennen.



Caput VII.

Wie die Musicalische Intervallen auf dem Monochord gezeuget werden.

Als Monochordon, Einseiter, auch Canon, ein Regul, beyde Griechische Wörter. Und Gallicè Sonometre, ein Klang-Messer. Wird darum also genennet, weil es nur eine Saite hat, und womit die Musicalischen Klang oder Toni regulariter abgemessen werden. Auf diesem mysteriosen Instrument werden in der That recht verwunderliche, ja erstaunliche Experimenta gemacht.

In der Länge hat es etwa 3. oder 4. Fuß, $\frac{1}{2}$ breit, $\frac{1}{2}$ Fuß hoch, gedeckt, mit 2. Löchern des Resonanz halber. Auf diese Machine nun ziehet man eine Saite auf, und stimmt sie ins C. Diese Saite bedeutet, und ist in denen Klängen die Einheit, Unität, wovon die andere alle ihren Ursprung haben. Sehr wohl wird gethan, wann man 2. Saiten von gleicher Dicke und Länge neben einander zu dem Ende aufziehet, damit man die abgetheilte Saite zu der andern, so uneingetheilet verbleiben muß, jedesmal anschlagen, und die aus der Sectione Canonis oder Abtheilung des Monochords entsprungene Tonos wohl vernehmlich hören kan.

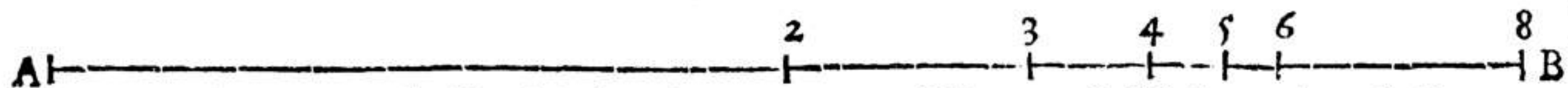
Die Abtheilung aber geschiehet auf folgende Art: Man theilet nemlich eine dieser 2. Saiten mittelst eines Untersägels, Sattels, Stegleins, sonst mit seinem Kunst-Namen Magas genannt, in 2. gleiche Theil; da dann die in der Mitte abgetheilten Helfften gegen einander *Unisonè*, und gegen die andere unabgetheilte Saite *Aequisonè*. und um eine ganze Octav höher klingen. Und dieses ist die Ration 1 : 2. c : C. Auch ist dieses die erste und vollkommene Consonanz, weil sie der Unität am nächsten ist, ja selbst daraus entstehet: dann nichts ist vollkommener, als das, so ein Wesen von sich selbst hat. Daher ist sie nicht allein vollkommener, als die andere Zahlen, sondern sie ist das Vollkommene selbst, und der Anfang aller Zahlen; wie sie dann auch von etlichen Mathematicis keine Zahl, sondern Principium Numerorum genennet wird; Numerus aber ist Collectio Unitatum. Was nun von Natur eher, das ist vollkommener, als das, so von seinem Ursprung entsprossen.

Hierauf folget weiter der Grund-Satz: Je näher ein Ding von seinem Ursprung ist, je vollkommener ist es; und je mehr ein Sach einfach ist, je vollkommener ist sie, hergegen, je mehr eine Sach zusammen gesetzt ist, je unvollkommener ist sie. Derowegen je weiter die Musicalischen Verhältnissen von der Unität als ihrem Principio abweichen, je unvollkommener seynd sie. Also seynd die Musicalische Rationes und Proportiones lauter vollkommene Ding, die auch der Verstand leicht begreifen kan, und deswegen seynd sie uns angenehm. Was aber der Verstand hart, oder gar nicht begreifen kan, und in die Vielheit, und endlich in eine Verwirrung hinein laufft, darvor hat der Mensch ein Abscheu. Je weiter nun die Numeri in die Vielheit hinein lauffen, und von der Unität abweichen, je unvollkommener, verwirrter und verdrießlicher sie seynd.

Weiter! Die anderre, dritte, vierte, fünfte, und sechste Abtheilung wird gemacht, da man die eben vorher in 2. Theil abgetheilte Saite jetzt in 3. gleiche, nachgehends in 4. item in 5. wiederum in 6. und endlich in 8. Theil eintheilet, und jedesmal mit dem Untersägel nachrucket, dasselbe bey dem äußersten Theil unterseket; und auf solche Art wird sich zu der vorigen abgetheilten Saite bey dem dritten Theil eine Quint in der Verhältnuß 3 : 2. bey dem vierten Theil eine Quart, in der Verhältnuß 4 : 3. bey dem fünften Theil die grössere Terz in der Ration 5 : 4. bey dem sechsten Theil die kleinere Terz in der Verhältnuß 6 : 5. und endlich bey dem achten Theil wiederum eine Quart in der wiederholten Ratione Sesqui altera 8 : 6 | 4 : 3 | und zugleich in der Verhältnuß 8 : 1 die 3te Octav hören lassen, und wird die ganze Harmonia hiemit erfüllet, also, daß wir alle Consonantias Simples, und auch Compositas haben, welche aus den Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6. und 8. entspringen, nemlich C. c. g. c. e. g. c. Nota. Die siebende Zahl (Numerus Septenarius) tauget zur Music nichts. Wird eine Ruhe-Zahl 1c. genennet.

Erzeugung der Quint. Quart. Tertia Major. Tertia Minor.

Die Harmonische Abtheilung stehet also:

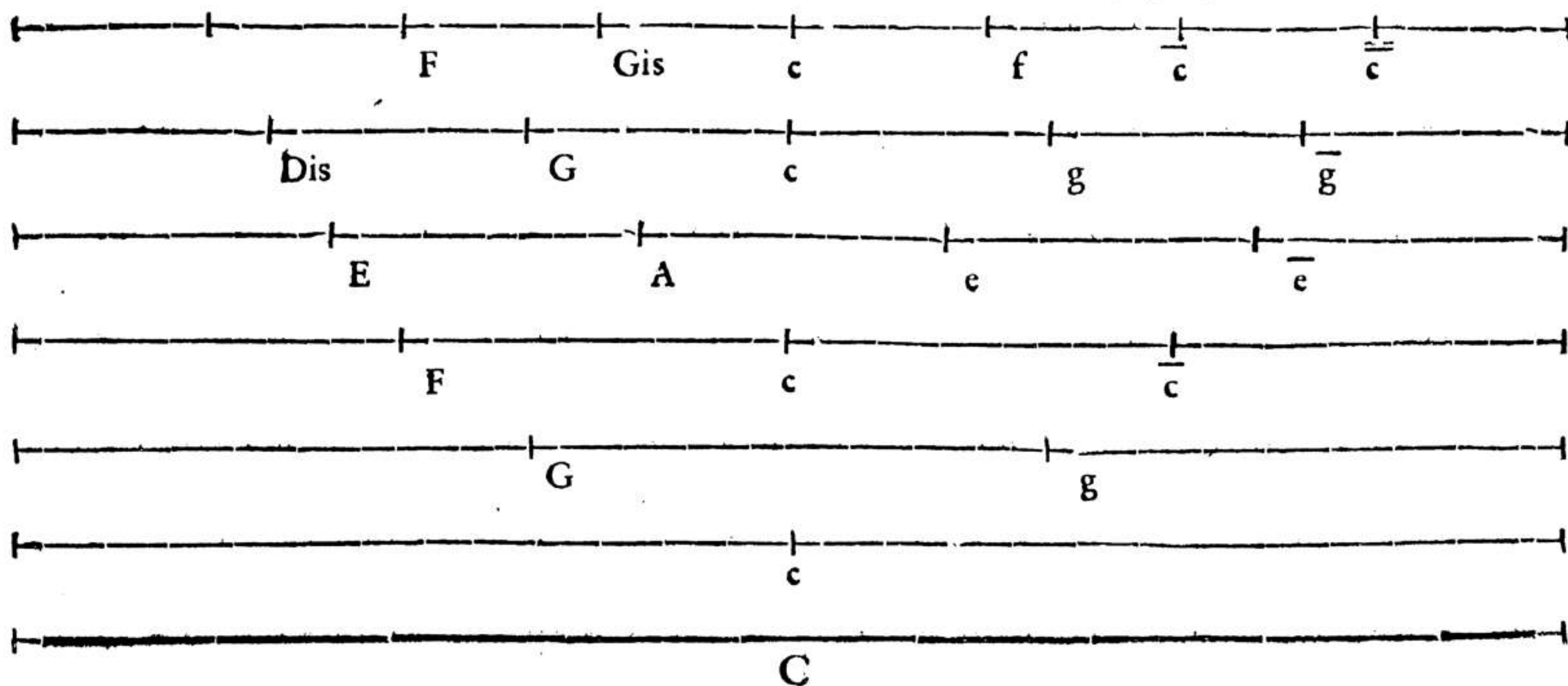


Nota. Die 2. grosse Buchstaben bedeuten die ganze uneingetheilte Saite, Grösse, Unitatem, oder Fundamental-Ton.

Dieses noch klarer und begreiflicher zu machen, setzen wir 7. Linien, ihr aber ziehet 7. Saiten auf, und lasset

1. Die unterste Saite uneingetheilet.
2. Die andere theilet in 2. Theil.
3. Die dritte in 3. Theil.
4. Die vierte in 4. Theil.
5. Die fünfte in 5. Theil.
6. Die sechste in 6. Theil, und
7. Die siebende in 8. Theil, auf folgende Weiß.

Harmonische Abtheilung.



Erklärung.

Die unterste, ungetheilte Saite ist die größte Größe, Grund-Ton, Unität. Die andere Saite steht zu der ersten Saite in der Octav, in der Verhältnuß 2 : 1. d. i. die unterste Saite haltet in sich 2. Theil, da die andere Saite gleichsam nur 1. Theil noch hat, weil die andere Hälfte nicht mehr zu rechnen. Bey der dritten Saite, so in 3. Theil getheilet ist, wird nach der harmonischen Theilung das Stegele bey dem dritten Theil, rechter Hand, untersezt. Wo sodann der eine Theil gegen die 2. andere Theil eine Octav, und zu der anderen Saite eine Quint klinget in ratione lesqui altera 3 : 2. und endlichen zum Grund-Ton eine Duodez 3 : 1 resoniret.

Auf gleiche Weiß fahret ihr fort mit den 4. übrigen Saiten, so, daß ihr allezeit bey dem äußersten Theil den Magadem sezt, und jedesmal alle schon harmonice abgetheilte Saiten anschlaget, so werden sich auch alle obige Klang auf ein Haar vernehmen lassen, sc. C. c. g. c. e. g. c. Welches wann es geschehen, so machet auch das Experiment mit allen übrigen Consonanten, so aus diesen Eintheilungen entstehen. Für ein Exempel diene die obere in 8. gleiche Theil getheilte Saite.

Das zweymal gestrichene c gibt zur Unität die dritte Octavam an. Und weil der Numerus 7, wie erst gemeldet, zur Music nichts nuhet, so rucket man mit dem Untersäkel zum 6ten Theil c. und von da gibt diese siebende Saite in die übrige 6. Theil eine Duodez $\frac{c}{F}$ und zum Grund-Ton eine Quart an, welches das große F anzeigt.

Nach diesem rucket mit dem Sattel zum 5ten Theil, wo das kleine f steht, so höret ihr in 5. Theil das Gis als eine kleine Sext zum Grund-Ton, in 4. Theil c. in 3. Theil f. in 2. Theil c. und in 1. Theil c. Auf gleiche Weiß gibt die 6te Saite in 5. Dis. als ein kleine Terz zum Grund-Ton. in 4. Theil G. in 3. c. in 2. Theil g. und in 1. g. Die

fünfte Saite gibt in 4. Theil E. als ein größere Terz zum Fundamental-Ton in 3. Theil A. in 2. e. und in 1. e. Die vierte Saite gibt in 3. Theil F. in 2. c. in 1. c. Die dritte Saite gibt in 2. Theil G. und in 1. g. Die andere Saite in 1. c.

Nachdem wir durch die Eintheilungen dieser 7. Linien alle einfache und zusammen gesetzte Consonantien deutlich genug vorgestellt haben, als benantlich zwey Triades Harmonicas Majores, sc. C. E. G. und F. A c Item zwey Triades Harmonicas Minores, sc. C. D. s G. und F. Gis. c. Wiederum Sextas Majores und Minores. Tertias Majores und Minores. Quartas und Octavas so viel man nur will 2c.

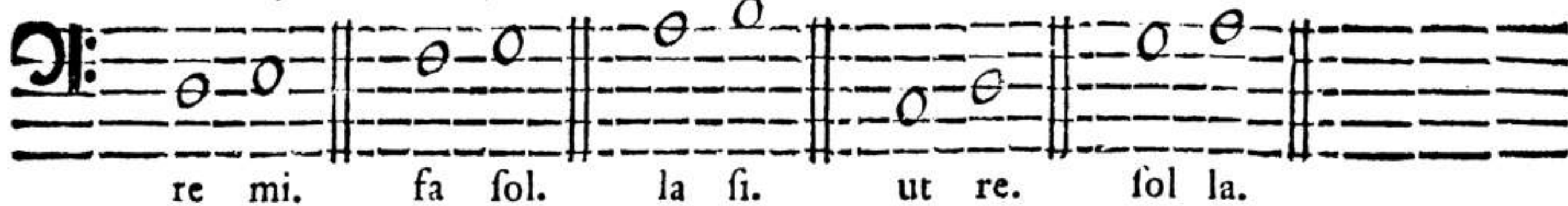
Als erfordert es die Ordnung, daß wir auch die *Dissonantien*, nemlich die kleine und große Secund, den Tritonum, die kleine und große Septimam, und einige kleinere Intervalla auf das Monochord auftragen, und untersuchen. Und weil wir vorher in der Abtheilung das Ende bey der Zahl 8 gemacht haben, so wollen wir wiederum da wieder anfangen, und weiter formessen.

Wann wir nun 8 gegen 9. und 9 gegen 10 abtheilen, so haben wir schon den größten ganzen Ton, und den kleinern ganzen Ton, als die erste Dissonanzen, nemlich c : d = 8 : 9. und d : e = 9 : 10. ut : re. und re : mi. Der viel renomirte Purchotius, scheint, mag sich gewiß versehen haben, da er Tom. 2. Inst. Phil. pag. 372. also schreibt: Inner der Octav seynd 3 Toni Majores, 1c zwischen re und mi, zwischen fa und sol, und zwischen la und si. Item 2. Toni Minores, welche seynd : ut, re, und sol, la. Und endlich 2. Hemitonia Majora, 1c zwischen mi und fa, und zwischen si und ut. Nota Die Frankmänner sagen und singen an statt des re mi, welches nach dem a zu stehen komt, allzeit si, und anstatt des b ta, la. Durch die Noten wird des Purchotii Lehr also ausgedruckt :

Tonus
Major &
Minor.

Caput VII. Wie die Intervalla auf dem Monochord gezeuget werden.

Tonus Major. T. Major. T. Major. Tonus Minor. T. Minor.



Der klare Beweis aber zeigt es nur gar zu gewiß, daß nicht das *re mi*, sondern das *ut re* den grösseren ganzen Tonum ausmache, und den kleineren Tonum um ein Comma übertreffe.

ut re 9 X 8 Tonus Major
re mi 10 X 9 Tonus Minor

Erzeugung des Comma's.

81 80

Differ. Comma.

Die ächte Toni Majores, Minores, und Hemitonia Majora naturalia einer Octav seynd diese:

Tonus Maj. T. Maj. T. Maj. Tonus Min. T. Min. Semit. Semit.



Erzeugung des grössern halben Tons.

Gleichwie das Comma die Differenz oder Unterscheid des grössern ganzen Tons ist, also ist der grosse halbe Ton auch der Unterscheid, oder dasjenige Intervall, um welches die Sesqui Tertia die Sesqui Quartam überschreitet, und wird durch die Abziehung der einen Ration von der andern auf diese Art übers Creuz gefunden:

4 X 3 Sesqui Tertia.
5 X 4 Sesqui Quarta.

16 15 Die Differenz, oder grosse halbe Ton.

Des kleinern halben Tons.

Dann diese Ration 15, und ein übriger Theil machet den grossen halben Ton aus: der kleine halbe Ton aber ist die gefundene Differenz zwischen der Sesqui-Quarta, und Sesqui-Quinta. E. g.

5 X 4
6 X 5

25 24 Differenz vier und zwanzig, und ein übriger Theil.

Die übrige Intervalla, sowohl die einfache, als die zusammen gesetzte, E. g. der Tritonus, die kleine und grosse Sext, die kleine und grosse Sept, die kleine und grosse Nona, Duodecima &c. betreffend, werden ihre Verhältnissen gefunden aus der Zusammensetzung zweyer oder mehrern Intervallen. Um denen Anfangern von dieser Materie einen vollkommenen Begriff beyzubringen, soll durch folgende Exempla alles klar vor Augen gelegt werden.

Tritonus.

Des Tritoni.

Fuxischer Ansatz aus 2. grossen, und 1. kleinen Ton.

9 : 8 grosser Ton.
9 : 8 grosser Ton.
10 : 9 kleiner Ton.

(9)
810 : 576
(2)
90 : 64
45 : 32

Eben dieses Tritoni.

Eine andere und kürzere Berechnung, zusammen gesetzt aus der grossen Terz, und 1. ganzen grossen Ton.

5 : 4 grosse Terz.
9 : 8 grosser Ton.

45 : 32 = F : h in Ratione Supertridecim partiente trigessimis secundas, sc. partes. oder, dreyzehn übertheilende zwey und dreyßig Theil.

Grosse Sext.

Sexta Major.

Zusammen gesetzt aus der Quart, und grossen Terz.

4 : 3
5 : 4
(4)
20 : 12

5 : 3 = C : A. oder G : e in ratione Superpartiente duas tertias.

Kleine Sext.

Sexta Minor.

Aus der Quart, und kleinen Terz zusammen gesetzt.

4 : 3
6 : 5
(3)
24 : 15

8 : 5 = A : F. oder E : c in ratione Superpartiente tres quintas.

Grosse Septima.

Septima Major.

Aus der Quint, und grossen Terz.

3 : 2
5 : 4

15 : 8 = C : h in ratione superseptupartiente octavas.

Kleine Septima.

Septima Minor.

Aus der Quint, und kleinen Terz.

3 : 2
6 : 5
(18 : 10)

9 : 5 = G : f in ratione superquadrupartiente quintas. Noch ein paar Exempel.

Grosse

Nona Major.

Grosse Nona.

Aus der Octav, und ein ganzen Ton zusammen gesetzt.

$$\begin{array}{r} 2 : 1 \\ 9 : 8 \\ \hline 18 : 8 \end{array}$$

9 : 4 = C : d in ratione dupla sesqui quarta.

Duodez.

Duodecima.

Composita aus der Octav, und Quinta.

$$\begin{array}{r} 2 : 1 \\ 3 : 2 \\ \hline 6 : 2 \end{array}$$

3 : 1 = C : g, ist die Duodez, und stehet in ratione majoris inæqualitatis tripla.

Auf gleiche Art ist allen übrigen, auch kleinsten Intervallen zu verfahren. Besiehe und betrachte nur wohl die Verhältnissen aller Intervallen von pag. 10. & seqq.

Wer in der Rechen-Kunst nur mittelmäßig bewandert, wird die vollkommene Wissenschaft von denen Tönen, und ihrer Verhältnissen, so sie sowohl gegen den Fundamental-Ton, als auch unter und gegen sich selbst aufweisen, mit leichter Mühe in seine Gewalt bringen, und mehrmalen in der That mit Freuden erfahren, daß die Götter um Mühe und Arbeit alles verkaufen.

Damir nun diese aus der Theoria durch eine exakte Berechnung erfundene Intervalla denen Augen auf dem Papier vorgelegt haben, sollen wir auch nicht ermangeln, dieselbe auf das Monochord aufzutragen, und dem unpartheyischen Gehör zur Approbation vorzuspielen.

Es kan aber dieses, wie schon oben Erwähnung geschehen, auf zweyerley Art vollzogen werden, nemlich, mit einer, oder mit zwey Saiten. Will man den Beweis aller Con- und Dissonanten nur auf

Einer Saite

Ton-Prob.

machen, so addire man die Zahlen der Ration zusammen. E. g. Will man versuchen, wie die kleine aus der Quint und kleinen Terz zusammen gesetzte Septima in dem übertheilenden verhält 9 : 5 = G : f auf dem Monochord gezeuget werde, addiret man diese 2. Ziffern, und sagt: 9 und 5 ist 14. Alsdann theilet man die Saite in 14. gleiche Theil, und sticht durch ein Untersägel 5. Theil davon ab, so höret man gegen einander die kleine Septimiam. Item: will man ein Experiment machen von dem grössern halben Ton in dem übertheiligen Verhält 16 : 15 = E : F so addiret man diese 2. Zahlen, und sagt: 16 und 15. ist 31. theilet sie in 31. gleiche Theil, und sticht durch den Untersägel oder Sattel 15. Theil hinweg, so höret man wiederum den verlangten halben grossen Ton gegen und neben einander. Und auf diese Art kan mit allen übrigen nur erdenklichen Intervallen verfahren werden. will man aber die Versuchung

Mit zwey Saiten

machen, so können den Beweis davon nicht

allein die Music-Verständigen, sondern auch alle jene Künstler, so mit Ausmessung der Klängen zu thun haben, benantlich die Herren Orgel-Bauer, Glockengiesser 2c. und welcher Handwercksmann oder Künstler ist es, der sich nicht um die Proportion und Maas bekümmert? Wahrhaftig diß thut der Schneider und Tischler sowohl, als der Bildhauer und Mahler 2c. 2c. auf folgende Art machen. Und zwar in specie die Glockengiesser betreffend, wollen wir ihnen zu ihrem Behuf pro praxi eine leichte u. deutliche Instruction an-Handen geben, wie sie nemlich einer Glocke den anverlangte höhern oder tieffern Ton, od' Klang geben können.

Es hat etwann ein Glockengiesser in Commission, eine neue oder alte Glocke umzugießen, die zu einer grössern oder tieffern Glocken sollte entweder um einen kleinen oder grossen halben Ton, ein ganzen Ton, um ein kleinere oder grössere Terz, Quart, Quint, klein oder grosse Sext, klein oder grosse Sept. oder auch um ein ganze Octav höher klingen, und folgsam mit der andern Glocken harmonice mit einstimmen.

Wie muß er die Sach angreifen:

Antwort: Erstlich solle er die grössere Glocke nach ihrer Proportion, Höhe und Dicke wohl betrachten. Daß ein Glockengiesser ein solches verstehe, will ich es als eine gewisse Sach zum voraus gesetzt haben. Alsdann

Andertens solle er unten am Ende der Glocke Diametricè, d. ist. gerad durch den Glocken-Schwengel, so auf die Seite muß gelenket werden, auf das genaueste das Maas der Glocken Breite, oder Weite (dann von dem Maas allein reden wir da) nehmen. Es muß aber das Maas von solcher Materi seyn, so nicht kan eingehen, oder durch stärkeres Anziehen vergrösseret werden, als Spagen 2c. Und dieses Maas, Maas-Stab oder Grösse behalte er als ein unbetrüglliche gewisse Mensur, womit er alle Glocken, welche neu sollen gegossen werden, durch eine ganze Octav, auf oder abwärts, nach dem anverlangten Ton od' Klang auf folgende Art kan abmessen. Und zwar

1. Wann die neue Glocke nur einen kleinen halben Ton höher thönen solle, so lasse er diesen Maas-Stab für 25. Theil gelten. 1. Theil steche er davon ab, so, daß die neue Mensur nur 24. Theil in sich halte. Alsdann hat er schon das rechte Maas in Händen.

2. Solle die neue Glocke um einen grössern halben Ton höher klingen, so theile er voriges Maas in 16. gleiche Theil. 1. Theil davon steche er hinweg, und nach dem Maas der 15. Theilen giesse er die Glocke, so wird sie den anverlangten halben grössern Ton von sich hören lassen.

3. Verlangt man die neue Glocke um einen ganzen Ton höher, so halte er das erste Maas für 9. Theil. Einen Theil davon. Die übrige 8. Theil geben die rechte Mensur.

4. Für ein kleine Terz lasse er das Maas für 16. Theil gelten, $\frac{1}{2}$ oder 1. Theil steche er davon ab, so hat er wiederum die gewisse Mensur.

Eine Glocke nach verlangtem Ton höher zu gießen.

5. Will man die neue Glocke in ein grosse Terz richten, so theile er den Maaß-Stab in 5. Theil. 1. Theil davon steche er ab, so, daß nur 4. Theil übrig bleiben, so hat er mehrmahlen die gesuchte Mensur.

6. Das Maaß für eine Quart zu suchen, halte er den grossen Maaß-Stab für 4. gleiche Theil. 1. Theil muß hinweg. Die übrige Theil seynd die Mensur.

7. Für ein Quint muß er die Mensur von der grössern Glocke (von dieser Mensur ist es allezeit zu verstehen) für 3. Theil achten, 1. Theil darvon, mit 2. Theil hat er das wahre Maaß.

8. Für eine kleine Sext, $\frac{f}{A}$, wird das Maaß in 3. kleine Theil getheilet. 3. Theil müssen davon abgestochen werden. Die übrige 5. Theil geben die Mensur.

9. Für die grosse Sext gilt der Maaß-Stab 5. Theil, 2. Theil müssen hinweg, die übrige 3. Theil geben die grosse Sext $\frac{a}{C}$.

10. Für die kleine Sept $\frac{f}{G}$, theile das Maaß in 9. Theil, 4. Theil hinweg etc.

11. Für die grosse Sept $\frac{h}{C}$, theile das Maaß in 15. Theil, 7. Theil hinweg etc.

12. Solle endlichen die neue Glocke eine ganze Octav (diese muß rein seyn) höher klingen, so theilet man das Maaß der grosse Glocke in 2. gleiche Theil, 1. Theil stechet man davon ab, der andere Theil verbleibet die Octav-Mensur.

Eine Glocke nach verlangtem Ton tieffer zu gießen.

Was ist aber zu thun, da eine neue Glocke dem Ton nach solle tieffer klingen?

Antwort: Man nimt das Maaß aufs genaueste, wie oben Erwähnung geschehen, von jener Glocke, nach welcher die neue Glocke im Ton tieffer solle gegossen werden. Und nach diesem Maaß oder Maaß-Stab wird der Glockengiesser alle anverlangte Tonos auf folgende Art ohnfehlbar zurecht bringen. Nota. Neben diesem Maaß muß er annoch einen andern Maaß-Stab, auf welchem nichts bezeichnet ist, bey Handen haben, damit man die Mensur der neuen Glocke könne darauf zeichnen. Alsdann

1. Wann die neue Glocke nur einen kleinen halben Ton $\left| \begin{smallmatrix} \text{cis} \\ C \end{smallmatrix} \right|$ sollte tieffer thönen, so lasse man das von der Glocke genommene Maaß für 24. Theil gelten. Und $\frac{1}{24}$, das ist, 1. solchen Theil setze man dem neuen Maaß-Stab annoch hinzu, so, daß die neue Mensur 25. Theil in sich halte, so hat man schon wiederum das rechte Maaß. Es ist nemlich die Messcrey jetzt völlig umgekehrt, dann da man vorher von dem genommenen Maaß einige Theil hat müssen hinweg nehmen; also muß man jetzt hergegen allemal einige Theil hinzu setzen, wodurch die neue Maaß immer müssen vergrößert werden. E. g.

2. Will man die neue Glocke um einen grossen halben Ton $\left| \begin{smallmatrix} f \\ E \end{smallmatrix} \right|$ tieffer haben, so halte man das erste Maaß für 15. Theil, alsdann setzet man dem neuen Maaß annoch ein fünfzehnten Theil hinzu, so, daß er nunmehr 16. Theil habe, so hat man hiemit die wahre Mensur.

3. Für ein ganzen Ton läßt man das Maaß für 8. Theil gelten. Dem neuen Maaß legt man annoch einen solchen Theil bey, und dieses ist die Mensur.

4. Für die kleine Terz gilt das Maaß 5. Theil, das neue Maaß wird weiter mit einem solchen Fünftel vergrößert.

5. Für die grosse Terz haltet man das Maaß für 4. Theil, noch ein Theil darzu etc.

6. Für ein Quart läßt man das Maaß für 3. Theil gelten, noch ein Theil darzu etc.

7. Für ein Quint haltet man das Maaß für 2. Theil, noch ein Theil darzu etc.

8. Für ein kleine Sext achret man das Maaß für 5. Theil, dem neuen Maaß gibt man annoch 3. solche Theil zu.

9. Für ein grosse Sext haltet man das Maaß für 3. Theil, und mit noch 2. solchen Theilen muß man das neue Maaß vergrößern.

10. Für die kleine Sept läßt man das Maaß für 5. Theil gelten, und macht ferner dem neuen Maaß eine Zugab von 4. solchen Theilen.

11. Für die grosse Sept haltet man das Maaß für 8. Theil. Diesen 8. Theilen leget man ferner 7. solche Theil bey, so, daß das neue Maaß 15. Theil enthalte.

12. Will man endlichen, daß die neue Glocke ein ganze reine Octav sollte tieffer retoniren, so verdopple man das Maaß.

Wie man hier mit der Weite verfähret, also macht man es auch mit der Höhe, und Dicke. Und auf diese Art hat erst verwichenes Jahr Herr Johann Melchior Ernst, wohl-erfahrener Stuck- und Glockengiesser Löbl. Reichs-Stadt Memmingen, auf diesen meinen Unterricht, allein in unser Reichs Gottes-Haus's Territorio, an 8. neuen Glocken die Prob mit erwünschtem Effect und vielem seinem Lob gemacht.

Specification der Schwehre, oder Gewichts, eines Kirchen-Geläuts von 9. Glocken.

Chor-Ton.

		Cent.	Pfund.
1.	C.	42	—
2.	D. Secunda	29	30
3.	E. Terz Major.	21	35
4.	F. Quart.	17	60
5.	G. Quint	12	44
6.	A. Sexta	9	7
7.	H. Septima	6	37
8.	c. Octava	5	25
9.	e. Obere Terz	2	68
Summa		146	6

Dieses

Dieses wäre nun ein schönes, annehmliches und gravitatisches Geläut. Gleichwie man aber der ersten, grossen, oder Fundamental-Glocke, um grösserer Majestät willen, annoch könnte 10. 20. oder 30. Centner zugeben; Item auch diese 9. Glocken ferner die obere Secund, obere Quart, und obere Quint beigesellen; also könnte man hergegen von obigen 9. Glocken auch die untere Secund D. und Septimam H. gar wohl hinweg lassen. Hac de his per parenthesis. Nunmehr auf das vorige, und zum Ende dieses Capitels zu kommen.

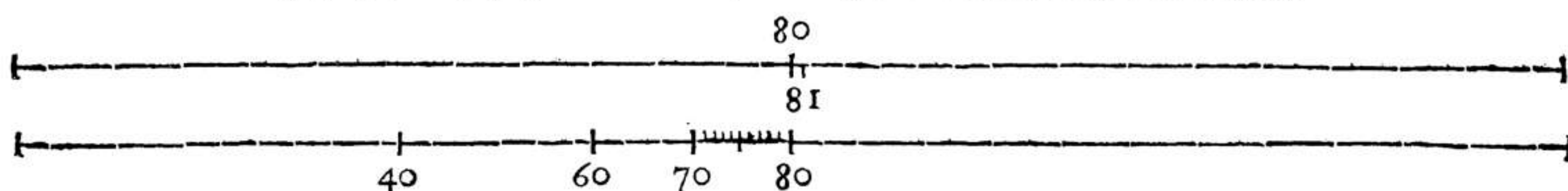
Beweis
eines
Comatis
auf dem
Monochord.

Wolte man endlichen, Fürwitz halber, die Verhältnuß eines Commatis Musici 81 : 80. erfahren, so lasse man beyde Saiten für 160. Theil, jede Helffte aber für 80. Theil gelten. Demnach setze man in der Mitte dieser Helfften ein Untersägel, so läßt sich eine Octava hö-

ren in den Zahlen 40 : 80. oder welches eins ist, 4 : 8. oder in den Wurzel-Zahlen 2 : 4. Nach diesem theile man diese Helffte wiederum in 2. gleiche Theil, und diese abermal in 2. gleiche Theil, so, daß nunmehr einer dieser 2. Theilen 10. Theil von 80. Theil enthalte. Diese 10. Theil setze man aus, thue der andern ungetheilten Saite einen solchen kleinen Theil weiters beylegen, so, daß sie 81. Theil habe, alsdann wird bey Anschlagung dieser 2. Saiten das kleine Intervall eines Commatis sehr wohl vernehmlich zu hören seyn.

Oder, man lasse beyder Saiten Helffte für 81. Theil gelten, und steche von einer dieser beyder Saiten $\frac{1}{80}$ davon ab, so hat es damit sein obiges Verbleiben.

Diese zwey Linien, so 2. Saiten bedeuten, legen die Sach klar vor Augen.



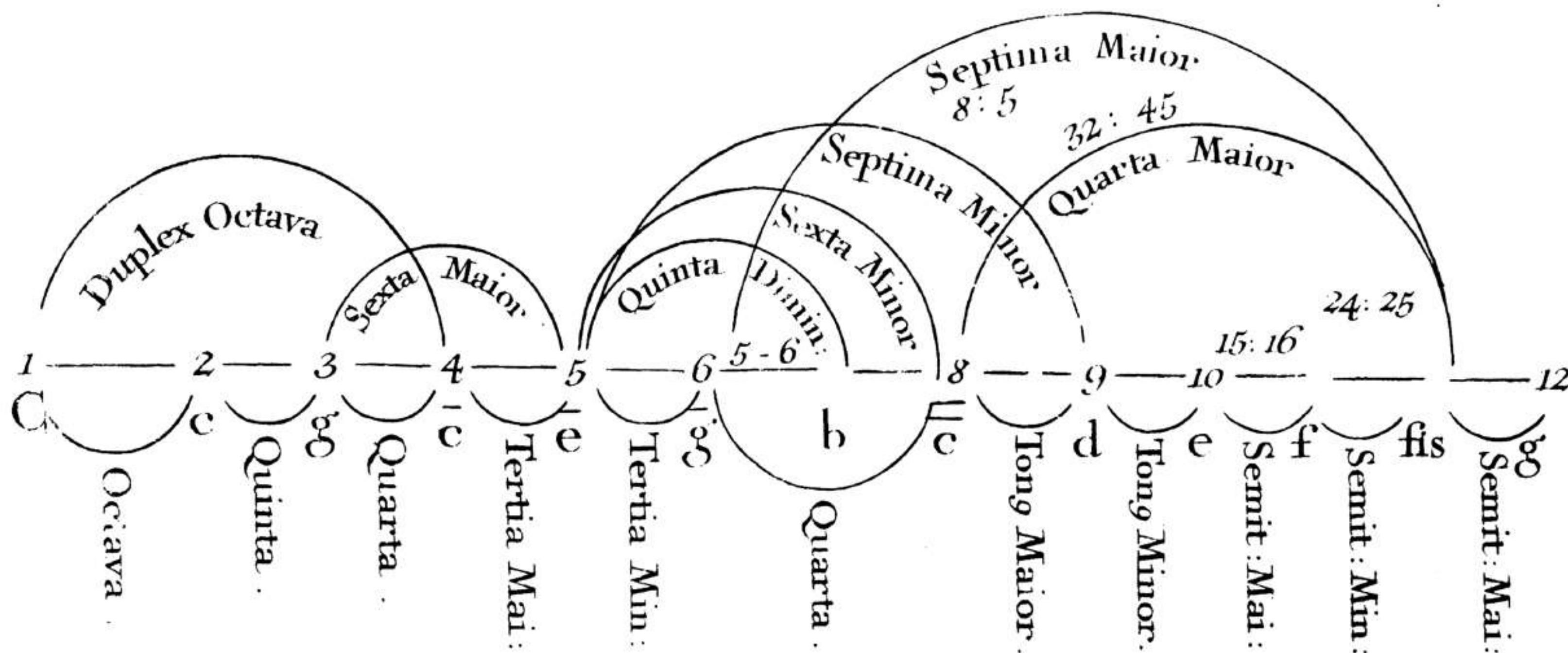
Aus diesem Muster eines so kleinen Intervalls, sc. Commatis, erhellet, wie leicht es sey, andere viel grössere Intervallen, als E. g. des kleinen halben Tons, des grossen halben Tons, des Tritoni, falschen Quint &c. zu finden.

Die ferner weitige Untersuchung, Berechnung, und Eintheilung eines Commatis in 12. Theil wollen wir dormalen denen Theoreticis, so sich dem Geschäft der Temperatur unterziehen: und denen Orgel-Bauern, so bey Stimmung des Orgel-Wercks der stärckern oder geringern Schwebungen, Bombilationen

(ob die Pfeiffen nemlich um $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, oder $\frac{1}{6}$ Comma V, aufwärts, oder Δ , abwärts schweben sollen) sich zu bekümmern haben, lediglich überlassen. Bey den ersten wird eine genaue Wissenschaft in der Rechen-Kunst und Algebra, bey den andern aber ein subtils Gehör erfordert.

Zum geschwind- und leichten Begriff der gewöhnlichen Intervallen wird folgender Entwurff aus Mattheson und Mizlerin vor allen andern dienlich seyn.

Augenscheinlicher Entwurff der vornehmsten Intervallen, wie sie gegen einander in der Verhältnuß stehen.



Verhältnuß der Töne durch das Gewicht.

Einige seynd zwar, welche die Prob der Ton-Verhältnüssen durch das Gewicht machen, da sie nemlich 2. an der Dicke, Länge, und Materi ganz gleiche Saiten aufziehen, und die verlangte Tonos mittelst der

Zahlen, durch welche die Schwere der Gewichten bestimmt und abgezogen wird, richtig suchen, und unfehlbar finden. Allein obige Art durch die Untersägel ist ohnstrittig leichter und richtiger.

Caput VIII.

Von denen Consonanten, und Dissonanten.

Conso-
nantz ist
zweyfach.
Unter-
scheid der
Conso-
nantzen.

Consonantia heißt ein Wohl laut, Dissonantia ein Ubellaut. Consonantia oder Wohl laut ist zweyfach, die vollkommene, und unvollkommene. Eine vollkommene Consonanz ist, die wegen ihren Eigenschaften keine Auflösung vonnöthen hat, und daher das Gehör völlig zufrieden stellet. Eine unvollkommene Consonanz wird genennet, die wegen ihren Eigenschaften eine Auflösung nöthig hat, und daher noch mehr erwartet.

Alle Intervalla, so von sich selbst wohl in die Sinnen fallen, und wohl lauten, werden Consonanten: Dissonanten aber werden diejenige Intervalla genennet, so zur reinen Harmoni untauglich seynd. Nun fragt es sich, ob der sogenannte Unifonus auch unter die Consonanten zu zählen sey? Nota. Der Unifonus

Unifonus
hat 2 erley
Significa-
tiones.

scheinet habe ein doppelte Bedeutung. Erstlich heiß Unifonus ein Einklang, oder ein einfacher Klang. Und andertens ein Gleichklang. Dahin ziele auch Prinz, da er den Unifonum in *Desolatum*, in den einfachen *Acutum* Doppel-Klang, d. i. in 2. Klänge einer Größe, oder gleicher Verhältnuß eintheilet; und heißet da Unifonus so viel, als *quasi unus Sonus*, 2. zertheilte Klang, als wann es nur ein Klang wäre. Und in diesem letztern Verstand wird der Unifonus beschrieben: Unifonus, oder der einstimmige Klang ist ein Ubreinstimmung zweyer Tönen, deren Verhältnuß ist, wie 1 zu 1. Von andern Unifonis *Acutis*, so in den höhern Stimmen sich ereignen, oder da die Instrumenten mit denen Sing-Stimmen in Gleichstimmigkeit fortlaufen, ist hier die Red nicht. Gleichwie aber, wie oben erwähnt worden, *Unitas*, die Einheit (*Numerus 1*) von vielen Mathematicis nicht als eine Zahl, sondern nur als ein Principium oder Anfang der Zahlen will erkannt werden; also wollen auch einige Music-Verständige behaupten, daß der Unifonus kein Concordanz, oder Ubreinstimmung, sondern nur als ein einfacher Klang und Grund aller übereinstimmigen Klängen sey, weil alle Ubreinstimmungen und Zwischen-Stand nach Beschaffenheit der Verhältnüssen von verschiedenen einfachen Tönen gezeuget werden. Allein man betrachte den Unifonum als *Desolatum*, d. i. als einen Einklang, einfache Grund-Stimm; oder als *Acutum*, d. i. als einen einstimmigen Klang, so vermeyne doch, man könne ihm als dem Grund-Herrn einen Gemeins-Theil um so mehr zukommen lassen, als ja der Unifonus der erste, beste, vollkommenste Consonanz, ja die Vollkommenheit selbst und der Grund aller übrigen vollkommenen und unvollkommenen Consonanzen ist.

Wie viel?
und

Statuire demnach als Consonanten, *Unifonum*, *Tertiam Majorem*, *Tertiam Minorem*,

Quintam, *Sextam*, und *Octavam*. Unter diesen Consonantien seynd einige perfectæ, vollkommene, und einige imperfectæ, unvollkommene. Vollkommene seynd *Unifonus*, oder das Fundament. Die grössere Terz, *Quint*, und *Octav*. Ein unvollkommener Consonant ist die *Sext*. Nota. Die alten Musici haben die Terz für einen vollkommenen Consonanten nicht erkennen wollen. M. L. Mizler aber, deme gänzlich beystimme, beweiset das Gegentheil erstlich durch Geständnuß unserer eigenen Experienz, andertens durch richtige Abtheilung einer Saite.

welche
Conso-
nanten?

Die Terz
ist ein voll-
kommene
Conso-
nanz.

Ich setze, seynd seine Wort, die bekante Erklärung des Vergnügens voraus, dasselbige bestehet aus dem Anschauen und Genuß der Vollkommenheiten.

Wann wir nun wohl auf uns Achtung geben, und nachforschen, welche Toni vor andern unser Gehör vergnügen, so werden wir finden, daß es der übereinstimmige Drey-Klang (*Trias harmonica*) oder die Octav, Quint und Terz ist. Da nun diese Toni vor andern das Gehör vergnügen, so müssen sie auch vor andern vollkommen seyn. Und da die Octav, Quint und Terz beständig in Gesellschaft mit einander seynd, so, daß bey dem Schluß alle andere Toni ausgeschlossen, und dem Gehör das größte Vergnügen geben; so ist es Consonenklar, daß diese Toni allein vollkommene Consonanten seynd.

Die andere, aus richtiger Abtheilung einer Saite hergezogene Prob will man den begierigen Leser bey dem Autor der Musicalischen Biblioth. T. 1. part. 3. pag. 38. einsehen lassen.

Es muß aber vermuthlich alles dieses nur allein von der grössern Terz, und nicht zugleich auch von der kleinern Terz zu verstehen seyn, darum, weil die kleinere als respective unvollkommene Terz, um das Gehör völlig zufrieden zu stellen, bey dem Beschluß eines jeden Musicalischen Stücks muß aufgelöst, und in die grössere Terz resolviret werden.

Die kleine
Terz ist
mar-
schir-
licher eine
unvoll-
kommene
Conso-
nanz.

Eben mentionirter Mizler aber haltet dar für, man könne den aus der weichen Ton-Art componirten Gesang auch gar wohl, und ohne Beleidigung des Gehörs, mit der kleinen Terz beschließen. Fux hergegen rathet seinem Discipul ein, er solle in diesem Fall die kleine Terz gar auslassen, und, wann es thunlich, lieber in die Octav einfallen, dieweilen, wie er sagt, das Gehör, so durch die beständig vorkommende kleine Terz zu viel eingenommen ist, am End, statt eines Vergnügens, vielmehr eine Unlust empfinden würde.

Dissonantia seynd, *Secunda Major*, *Minor*, und *Superflua*. *Quarta perfectæ*, und *Superflua*. oder *Tritonus*. *Quinta fallæ*, und *Superflua*. *Sexta Superflua*. *Septima Major*, und *Minor*. Und endlichen alles, was entweder ein

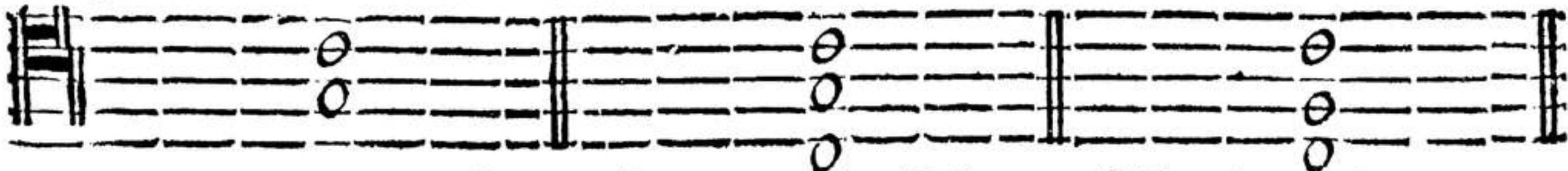
ein Uebermaaß hat, oder einen Defect, Abgang 2c. leidet.

Natürliche und zufällige Dissonanzen.

Die Dissonanzen werden wiederum subdividirt in Dissonantias *Naturales*, und *Accidentales*, natürliche, und zufällige. Natürliche heißen sie, sagt Heinichen, wann sich ihre Intervalla schon in dem natürlichen Ambitu des vorher gezeichneten Sylltematis (es sey in einer specie Octava, wo es will) befinden, sie mögen nun an sich selbst Majores, Minores, oder Superfluae seyn. Zufällige heißen sie, wann ihre Intervalla zufälliger Weis wider den natürlichen Ambitum des vorher gezeichneten Sy-

stematis durch ein \times oder b, oder a in Con- & Dissonantias Majores, Minores, und Superfluas verändert werden.

Ob die ordinairi Quart ein Consonant, oder Dissonant sey? ist hier die Frag. Die Antwort aber ist mit Unterschied: Wann die Quart entspringet aus der Harmonischen Abtheilung einer Octava, so ist sie Zweifels-frey eine Consonanz. Wann sie aber aus der Arithmetischen Division entspringet, und folgsam ihren Sitz unten hat, so ist sie eine Dissonanz. E. g.



Auf diese Art ist das Gehör nicht befriediget, verlangt eine Quint unter sich.

In diesem Satz ist sie eine Quarta, und eine Octava.

Also gesetzt ist sie ein Dissonanz, verlangt eine Auflösung.

Der Contra-Punct leidet nichts mangelhaftes, auch nichts überflüssiges.

Demnach die *Secunda Diminuta* und *Superflua*, die *Quarta Superflua*, *Quinta Deficiens* und *Superflua*, *Sexta Superflua*, und *Diminuta*, *Septima Diminuta* und *Superflua* &c. aus dem guten Contrapunct, und andächtigen Kirchen-Musiquen, welche in genere Diatonico, auch sehr rein, und, so viel es möglich, ohne \times und b solle componiret werden, von unsern lieben Alten, nach vorhero abgeschworne Urphed, sich nicht mehr in Zukunft blicken zu lassen, seynd mit Ruthen ausgestrichen worden; Als hat es mit diesen muthwilligen Usurpateurs, und greulichen Ohren-Tyrannen auch hiemit sein ungeändertes Urtheil, und werden auf ewig zu denen Herren Theatralisten verwiesen, wo sie durch ihre vortreffliche und unvergleichliche Dienst in der Music (bey verwöhnten Ohren sonderlich) öfters das allerbeste ausmachen. Von dieser Materi besiehe das 32. und 33. Cap. Noch eins!

Bei Gelegenheit einer Instruction fragte ich dereinst den Discipul, ob er wohl dafür hielte, daß, da eine Tertia Major, Tertia Minor, Quarta, Quinta, Sexta Major, und Sexta Minor, und Decima Major, alle zugleich resoniren, und zusammen klingen wurden, eine gute, reine, und angenehme Harmonia dadurch entstehen könnte? Die Antwort ware: Es könnte ja dieses nicht anders, als eine höllische Music seyn. Ich zeigte ihm aber handgreifflich das Gegentheil mit folgendem, aus denen ersten 6. harmonischen Zahlen 1, 2, 3, 4, 5, und 6 entsprungene Satz:



Erklärung dieser Verhältnissen.

- C : c = 2 : 1 Octava.
- C : E = 5 : 4 Tertia Major.
- E : G = 6 : 5 Tertia Minor.
- G : c = 4 : 3 Quarta.
- c : E = 8 : 5 Sexta Minor.
- e : G = 3 : 5 Sexta Major.
- e : C = 5 : 2 Decima Major.
- C : G = 3 : 2 Quinta.

Nonne Discors concordia, & concordia Discors?

Freylieh bey so gestalter Vergleichung dieser dem Schein nach dissonirenden Intervallen kommen unterschiedliche Verhältnissen heraus, so sie unter und gegen einander aufweisen, allein in Ansehung der Radical- und Fundamental-Note, auf welche sich alle andere Intervalla gründen, und in der Sach selbst ist es nichts anders, als Trias harmonica, die Octava und Tertia Composita, als die vollkommenste Consonanzen.

Und dieses ist, was man in denen bisherigen Capiteln in möglichster Kürze von den Musicalischen Principis, Mathematischen Verhältnissen aller Intervallen, vom Monochord &c. und von der Theoria überhaupt hat berühren, und eine wenige Information geben sollen, auch es allerdings nöthig zu seyn erachtet hat: Dannes müssen auch die Practische Componisten die Verhältnissen der Intervallen allerdings verstehen, und deutlich begreifen, damit sie bey vorkommender Gelegenheit die Beweis von Musicalischen Wahrheiten fassen, oder auch wohl selbst solche ihren fragenden Schülern zu geben wissen: Massen alles, was in der Music vorgehet, gründet sich auf die Verhältnissen der Intervallen.

Und, ein Wunder-Ding! so bald man die Nuß kaum halb aufgebissen, und die Süsse des verborgenen Kerns nur ein wenig rücht, will sagen, so bald man anfangt, in der Music alles begreiflich zu machen, die Sach demonstrative einzusehen, und Ursachen anzugeben, warum es so, und nicht anders seyn müsse, so bald fangt man an, mit größter Freud, mit mehrerer Mühe, Fleiß und Eifer die Quantitäten oder Grösse der Tönen zu betrachten, selbige unter einander zu vergleichen, und unumstößliche Wahrheiten heraus zu ziehen, und so bald merckt man auch, daß dergleichen Lehren auch einem Practico allerdings nützlich und nöthig seynd.

**Ob ein tüchtiger Musicus die Mathematic ver-
stehen müsse?
und** Bey solcher der Sachen Beschaffenheit, und zuzumahlen da die Herren Mathematici zu behaupten suchen, daß die Mathematica das Herz und die Seel der Music sey, stellet Mathematicon in seinem vollkommenen Capell-Meister ein Dilemma, oder eine doppelte Frag; Erstlich: Ob dann einer, so ein tüchtiger Musicus seyn will, durch die Mathematic darzu gelangen müsse?

Ob man ohne die Geometrie nichts vortreffliches componiren könne? Zum andern: Ob man ohne gründliche Wissenschaft der Meß-Kunst nichts vortreffliches componiren könne?

Auf diese zwey Fragen antwortet M. L. Mizler mit Unterscheid: Man kan weder schlechter Dings, Ja, noch schlechter Dings, Nein, sagen.

Auf die erste Frag dienet dieses zur Erläuterung: Ein Musicus, der mit der Zeit vollkommen werden will, kan nicht durch die Mathematic allein darzu gelangen; Er muß die Philosophiam, und noch viel andere Ding mit zu Hülff nehmen, ob er gleich durch die Mathematic einen grossen Vortheil in Erkantnuß der Tönen erhält, als aus welchen die ganze Music bestehet. Diese Erkantnuß ist zwar einem Componisten höchst nöthig, sie macht ihn aber nicht allein zum Componisten. Der Mensch bestehet ja nicht nur aus Herz und Seel, er hat auch Augen, Ohren, Nase, Zunge, Hand, Füsse zc. und alles gehöret zu einem vollkommenen Menschen zusammen. Es ist also auf die erste Frag die Antwort, Ja, zum Theil. Fragt man aber: Ob er allein durch die Mathematic darzu gelangen müsse, so ist die Antwort: Nein, es gehöret noch mehr darzu: Uberhaupt ist einem, der die Welt-Weisheit gründlich lehren will, die Mathematic unentbehrlich, und ich bin vollkommen von dem Satz des Plato bey dem Theone Smyrneo c. 1. Bl. 20. überzeugt, welcher behauptet, daß die Mathematischen Wissenschaften unsern Verstand reinigen, zubereiten, und zu Erlernung der Philosophiæ geschickter machen, weßwegen er zu seinen Schülern zu sagen pflegte: Niemand sey in der Geometrie unerfahren. Xenocrates hielte auch einem, der ohne Mathematic die Welt-Weisheit lernen wolte, vor geschickter in der Woll zu arbeiten, als ein Philosophus zu werden. Drum sagte er auch denen, die bey ihm die Philosophie erlernen wolten, und doch keine Mathematic verstunden: sie solten nur fortgehen, weil ihnen die Handheben und Stützen der Philosophie fehlten. Bey ihm würde keine Woll zubereitet, Laert. L. 4. c. 10. Da nun die Welt-Weisheit grosse Dienst in der Music thut, so wäre auch nur um deßwillen die Mathematic von den Componisten zu erlernen; gesetzt, wann auch die Music selbst nicht aus klingenden Grössen bestünde, da doch solches also würcklich ist.

Die andere Frag muß auch erst erläutert werden. Meines Wissens hat gar niemand geleugnet, daß man ohne gründliche Wissenschaft der Meß-Kunst nichts vortreffliches

componiren könne. Man hat ja Exempel. Ungemeine natürliche Gaben, eine vortreffliche Anführung, lange und viele mit Verstand untersuchte Erfahrungen können es sehr hoch bringen. Es fragt sich nur, wann zu diesem allem noch eine gründliche Wissenschaft der Meß-Künste hinzu kommen wäre, ob man es nicht hätte noch höher bringen können? Da ist wohl kein Zweifel, und die Antwort ist Ja. Man hat Mahler, die von den Reglen der Optic nichts verstehen auf eine Systematische Art, und doch wissen sie solche anzubringen, und mahlen gut. Man hat Uhrmacher, die Zeit ihres Lebens niemahls gelernet haben, wie man eine Uhr verfertigen solle, noch haben sie viel weniger die Geseß der Mechanic begriffen, und doch machen sie gute Uhren. Hätten aber auch dabey jene die Lehr vom Licht und Schatten, von der Brechung der Strahlen in Farben, vom Perspectiv, und diese die Geseß der Mechanic aus dem Grund begriffen, sie würden es gewiß höher, als nur allein bey ihren Erfahrungen bringen können. Es bleibt deßwegen doch dabey, daß die Lehr vom Licht und Schatten, vom Perspectiv, von den Farben zc. das Herz und Seel der Mahleren sey, ob man gleich Mahler hat, die gut mahlen, und solches nicht demonstrativ verstehen. Es ist deßwegen doch wahr, daß die Geseß der Mechanic die Seelen der Uhren ausmachen, ob man gleich Uhrmacher hat, die gute Uhren verfertigen, ohne daß sie die Geseß derselben gründlich wissen. Es ist deßwegen doch unumstößlich, daß die harmonischen Quantitäten das Herz und die Seel der Music seynd, ob es gleich gute Componisten gibt, die derselben Zusammenhang und Wahrheiten nicht einsehen.

Es ist und bleibet eine ewige Wahrheit: Die Musica hat ihren zureichenden Grund. Alles was in der Welt ist, hat seinen zureichenden Grund, folglich muß auch in der Music alles seinen zureichenden Grund haben, d. i. es müssen verschiedene Ursachen vorhanden seyn, warum man eben so, und nicht anders componire oder spiele. Ein anderes ist, nur obenhin von einer Sache gute, gewisse und unbetrüglige Reglen wissen, und ein anderes ist, wissen aus gänglicher Einsicht des Haupt-Grunds Reglen heraus zu ziehen, und seines Sciti nicht nur Rationem zu geben, sondern auch klare Demonstrationem davon zu machen. Da nun solches ohne Hülff der Mathematischen Wissenschaften nicht geschehen kan, ein purer Practicus aber von der Mathesi keine Wissenschaft hat, so folgt von selbst, daß auch ein purer Practicus keine Demonstrationes machen könne, welches doch von einem ausbündig seyn wollenden Componisten allerdings will erfordert werden. Aber genug! damit wir den Feinden dieses Studi so wohl, als auch aller Mathematischen Wissenschaften überhaupt die Galle nicht rühren, die doch wissen sollen, quod ars non habeat olorem nisi ignorantem. Wer sich in Musica Theoretica gänglich will informiret machen, der erwähle

erwähle sich den vortreflichen Sethum Calvium, Zarlinum, Harsdörffers Mathematische Erquickungs-Stunden, Athan. Kircheri Musurug. J. M. Bononcini, Jos. Fux, J. G. Neidhart, Eulerum, Maur. Vogt, und vor allen andern des ohnvergleichlichen L. Mizleri Bibliothecam Musicam, so von Zeit zu Zeit vermehret wird, und aus welcher ein und anderes bißhero von darum heraus gezogen worden, weil die Lehren, Beweis und Exempel dieses Studii in keinem andern Autore so klar, deutlich und gründlich, wie in diesem, werden zu finden seyn.

Indessen thun die Herren Mathematici von dem Monochord, von den Tönen, Intervallen, Rationen, Proportionen, und von der Music in genere & in specie viel disputiren, Zahlen

über Zahlen addiren, multipliciren, subtrahiren, reduciren, mensuriren, definiren, dividiren, subdividiren, argumentiren, eruiren, inferiren, distinguiren, subtilisiren, critisiren, die Practicos dociren, corrigiren, inculpiren, 2c. 2c. vermeynen in der Musicalischen Sechß Schul Magistri in arte zu seyn, komts außs Treffen an, will sagen, sollen sie ihrer Musicalischen Wissenschaft halber practicè und executivè eine Prob machen, so wissen sie nicht einmahl (excipio paucos excipiendos) den so genannten Leyer-Blasel auf das Papier zu bringen, und es ergeth ihnen, wie den jungen Buben, die einen Igel wollen schinden, und wissen nicht, wo sie ihn sollen angreifen, und die Haut abstreiffen.

Caput IX. De Motu, & Saltu.

oder

Von den Musicalischen Bewegungen und Sprüngen.

Nachdem wir bißhero was wenigens von der Theoria beygebracht, erfordert es die Ordnung, daß wir auch Schritt für Schritt der Ausübung uns nähern. Hiehero gehöret zu erst die Wissenschaft von denen Bewegungen und Sprüngen. Ehe und bevor wir de Motu und Saltu handeln, muß man nothwendig Information haben von dem heutigen Systemate, oder Eintheilung der Music-Laiter.

Das heutige System Musicum.

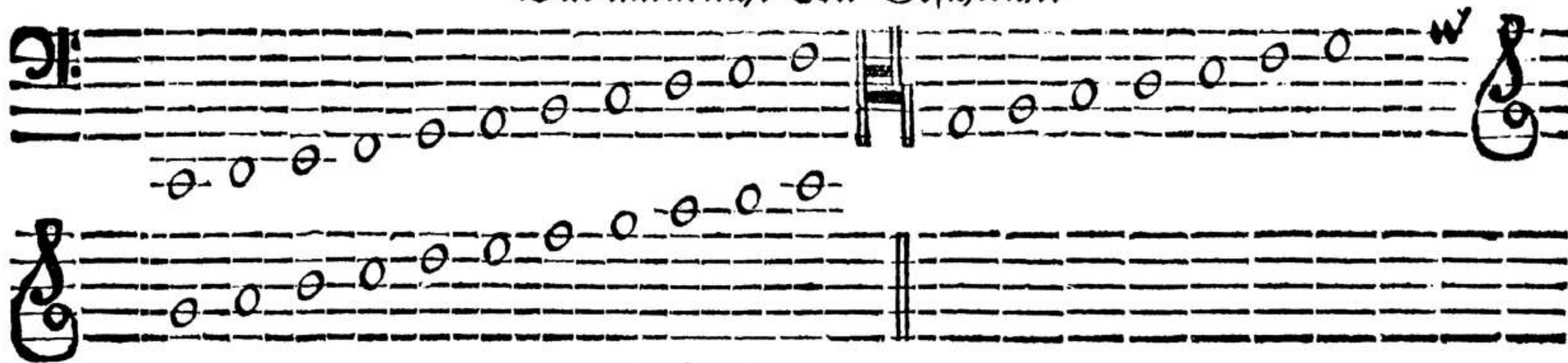
Es ist dieses heut übliche Genus Musicum, oder eintheilung zweyfach, nemlich das so genannte Diatonische, und Chromatische Geschlecht. Das Diatonische, so auch das natürliche Geschlecht genennet wird, leidet in

ihren Octaven keine \sharp \sharp und keine \flat \flat , außser per accidens, oder zufälliger Weiß. Dieses Geschlechts bedienet sich der Choral-Gesang, und der Contrapunct. Des andern Generis aber 1c. Chromatici Gebrauch ist in Cantu figurati, cum & sine Instrumentis Das Diatonische Geschlecht hat 7. Tonos, nemlich, 5. ganze und 2. halbe. C, D, E, f, g, a, h, c. Das Chromatische hat 12. halbe Tonos, als, C, cis, D, dis, e, f, fis, g, gis, a, b, h, c. Im Enharmonischen Geschlecht wurden diese 12. halbe Tona ferner in sub-semitonia eingetheilet. Wir wollen beyde Genera oder Eintheilungen vor Augen stellen. Die erste heißt Scala Diatonica, die andere Chromatica.

Scala Diatonica, seu Genus Diatonicum Modernum.

Oder

Das natürliche Ton-Geschlecht.



Scala Chromatica.

Oder

die mit \sharp und \flat vermischte Ton-Laiter.



Lehr-
Punct für
di. Cho-
ralisten.

Es haben zwar die alte Griechen, auch einige neuere Lateinische Musici von den 3. Musicalischen Eintheilungen, sc. von dem genere Diatonico, Chromatico, und Enharmonico vieles geschrieben, zumahlen aber das letztere Geschlecht heut nicht mehr üblich, als wollen wir uns auch weiter nicht mehr damit aufhalten. Vorhero muß noch was wenigens einschalten von Choral-Sängern. Oben ist gemeldet worden, das Genus Diatonicum, so sein eigentliches Dominium im Choral führet, leide kein \sharp oder \flat , ausser nur zufälliger Weiß, welches ein Lehr-Punct denjenigen Choralisten seyn solle, welche gar irrig und hartnäckig behaupten, man solle nirgendwo ein \flat fa, oder \sharp mi singen, es stehe dann ausdrücklich ein \flat oder \sharp bey und neben der Note. Dahero dringen und drucken sie den Gesang hinaus nicht ohne grossen Torto der Oh-

ren. Der Fehler ist ihre Einfältigkeit, und daß sie nicht wissen, daß einige Progressus oder Gänge aus ihrer Natur ein \sharp oder \flat erfordern: daß der Tritonus von selbst verworfen: daß jede Cadentia finalis und intermedia in der vorletzten Note von unten auf ein \sharp verlange: daß auch Evphonia (ratio bene cantandi) statt und Platz sowohl im Choral, als auch in all andern Gesängen habe: daß es mit der uralten durchaus approbirten Haupt-Regel sein Verbleiben habe: *Unica Nota ascendente super la, semper canendum est fa &c.* da es doch gewiß ist, daß auch unsere lieben Alten Exaltatione vel remissione vocis die Dieses \sharp \sharp und \flat \flat ohne deren vorgesezte Bezeichnung gar wohl auszudrücken gewußt, und auch exprimiret haben, wie es dann in jenen Elbschern annoch geschieht, wo der Choral-Gesang floriret. E. g.



Der Choral-
Gesang leidet
kein Dis.

Es bleibt also darbey: Der Cantus Choralis hat auch das *Fis*, *Gis*, und *Cis* per accidens, aber NB. niemahl das *Dis*, als welches der Tonus Tertius und Quartus lediglich ausschließt, wie an seinem Ort mit mehrern solle erwehnet werden.

Maß der
Motus
sey? Ist
dreyfach.

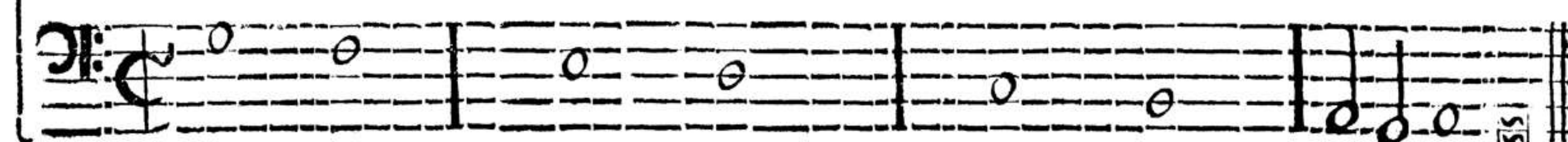
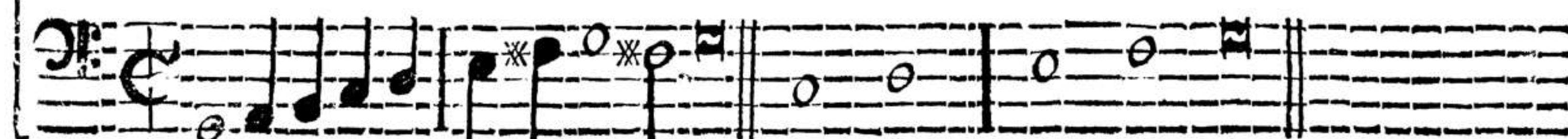
Der *Motus*, in Musica, ist die Bewegung von einem *Intervallo Musico* zu einem andern *Intervall*. Da aber eine Bewegung auf 2. Arten geschieht, sc. *Motu Gradativo*, Stufenweis, und *Saltativo*, Sprungweis, so wollen wir von diesen beyden ins besondere das nöthige geben, und zwar

§. I.

De Motu Gradativo.

Dieser *Motus* oder Bewegung ist dreyfach. Der erste heist *Motus Rectus*, der gerade, wann nemlich 2. oder mehrere Stimmen zugleich auf- oder absteigen. Der andere *Obliquus*, der zwerche, oder Seiten-Bewegung, wann eine Stimme still stehet, die andere aber auf- oder absteiget. Der dritte heist *Motus Contrarius*, der widrige, wann die einte Stimme auf- die andere aber zugleich absteiget. E. g.





Damit man aber in würcklicher Composition sowohl die verdeckte, als offenbare Quinten und Octaven bester Massen verhüten möge, müssen folgende 4. Haupt-Regeln der Bewegungen genau in acht genommen werden.

1. Regula. Von einer vollkommenen Consonanz zu einer andern vollkommenen Consonanz gehet man entweder durch die widrige, oder seiten Bewegung. Num. 1. und 2.

2. Von einer vollkommenen Consonanz zu einer unvollkommenen durch alle 3. Bewegungen. Num. 3. 4. und 5.

3. Von einer unvollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen durch die widrige, oder Seiten-Bewegung. Num. 6. und 7.

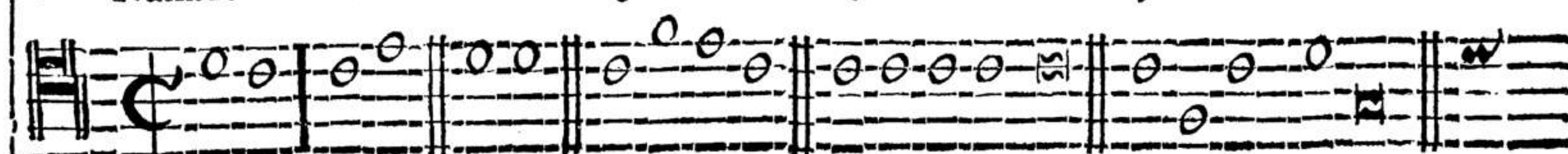
4. Von einer unvollkommenen Consonanz zur andern unvollkommenen Consonanz gehet man durch alle 3. Bewegungen. Num. 8. 9. und 10.

Motus Contr.

Obliq. Rectus.

Obliq.

Contr.



Contr.	Obliq.	Rectus.	Contr.	Obliq.
--------	--------	---------	--------	--------

Da die Tertien (wenigstens Major) von jeztigen Musicis auch für Consonanzen gehalten werden, so leiden diese Regeln eine zimliche ausnahm. Folgende Erinnerungen samt den untersehten Exempeln dörrften demnach einem Anfänger besser einleuchten, und zur Ausübung nützlicher seyn.

5. Lehr-
Puncten
von der
Bewe-
gung.

1. In Bicinio, oder Gesang von 2. Stimmen, kan man nach Beliben durch alle 3. Bewegungen gehen.

2. In Tricinio, oder Gesang à 3. Voc. kan mit dem gradatim auf- oder absteigenden Bass eine Stimm in der Terz per Motum Rectum gehen; die dritte Stimm muß schon per Motum Contrarium fortgehen, oder durch die Syncopation anticipiren. Vide Num. 1. & 2.

3. In Quatricinio, oder Gesang à 4. Voc. kan man mit 2. Stimmen auf- und mit 2. Stimmen absteigend per Motum Contrarium gehen. Num. 4. Oder auch mit 2. Stimmen in obliquo stehen bleiben. Num. 5.

4. In einem vollstimmigen Concertu ist zu Verhütung aller verbotenen Octaven und Quinten wohl nichts besseres und sicherers, als durch die widrige Bewegung zu gehen. Und ist die Num. 6. ausgesetzte Progression auf dem Clavier und Orglen gar nicht verboten.

Die Quinten und Octaven können dem Gehör verborren bleiben.

Ja es kan auf gleiche Art das Gehör auch in wenigen Stimmen sehr betrüglich und dermassen hintergangen werden, daß auch die fast offenbare Octaven und Quinten auf dem Clavier dem Gehör vertuschet und verborgen bleiben, welches in andern Instrumental- und Sing-Stimmen nicht geschehen kan. Man sehe und höre nur das hier beygesetzte Exempel N. 7. und 8. Habe aber notanter gesagt: auf dem Clavier und Orglen: Dann weil alle diese Toni oder Soni von gleicher Art seynd, und nicht anderst, als nur Ratione acuminis und gravitatis unterschieden werden können, mithin das Gehör wegen deren in der Mitte ausfüllenden Stimmen von den verborgenen Quinten nicht beleidiget wird, auch folgsam von dergleichen vitiosen Progressionen nicht urtheilen kan; als können auch sothane vollstimmige Fortgänger gar wohl nachgesehen, und solcher Gestalten bedeckter entschuldiget werden nach dem Ausspruch des Königl. Französichen Cammer-Componistens Lamberti, so also lautet: Comme la Musique n'est taite que pour l'oreille, une faute, qui ne l'offense pas, n'est pas une faute. Die Music ist allein für die Ohren gemacht, also

ist derjenige Fehler vor kein Fehler zu rechnen, welcher die Ohren nicht beleidiget. Oder, wie Mizler sagt: Wann die Ursach, um welcher die Quinten verboten seynd, wegfallet, so fallet auch die Regel und das Verbott weg. Dieses geschieht in den Mittel-Stimmen, allwo 2. Quinten, die die Mittel-Stimmen gegen einander machen, von den übrigen Stimmen so bedeckt werden, daß sie das Gehör nicht mercket, und also bey diesen Umständen erlaubt seynd. T. 1. 4. Th. Bl. 26.

Es ist aber dieses letztere mit Bescheidenheit, und nicht anderst, als im Geräusch vieler und verschiedener Stimmen zu verstehen, welches auch gar selten geschehen muß. Es solle demnach ein anfangender Componist an dieser gnädigen Lizenz des sonst sehr strengen Herrn Mizlers sich nicht stoßen, oder solche Connivenz mißbrauchen, noch weniger die häufig in seiner Composition einschleichende grobe Fehler mit dem straffmäßigen Vorwand zu bemänteln suchen: Man höret es nicht: man mercket es nicht ic. Dann entweder seynd die 2. Extrem-Stimmen solcher Gestalt übersetzt, daß die andere 2. Mittel- oder Ausfüll-Stimmen nicht mögen gehöret werden: oder ist die Composition doch so eingerichtet, daß alle 4. ordinaire Stimmen distinctim, deutlich, können vernommen werden. Im ersten Fall ist ein solche Composition eben darum schon vitios, weil diese oder jene Stimm ohne Railon vor andern Stimmen zu viel, oder doppel-drey- und vierfach wider alle Vernunft und Regeln übersetzt wird, daß die andere Stimmen nicht können gehöret werden. Geschiehet aber das andere, da nemlich die Mittel-Stimmen gegen einander vernehmliche Quinten machen, so ist es klar, daß derley vorragende Quinten dem Gehör nicht anderst, als unerträglich fallen müssen. Dannenhero können die Num. 9 in der Menge so treuherzig niedergesetzte Quinten in keinem Fall gebilliget werden. Warum aber 2. oder mehrere unmittelbar auf einander folgende Quinten und Octaven in der geraden Bewegung nicht wohl ins Gehör fallen? da doch solches in den Orglen, wo Quinten und Octaven durchgehends in den Mixturen von den Orgelmachern angebracht worden, nicht geschieht, hierüber beliebe der curieuse Leser neben den siben in der Musical Bibliotheca T. 2. Th. 4. befindliche Schrifften, denen bald mehrere folgen werden, aufmercksam nachzulesen.

Wann
dieses ge-
schehen
könne?

Num. I.

2.

56 56 56 56

2. 3. 4.

4. 4.

765 987 765 987 56 56 56 56 56 98 98 765

56 56 56 76 765

Caput IX. Von den Bewegungen und Sprüngen.

Diesen Exemplis sub Num. 4. hat es beliebet, mit Fleiß noch mehrere dergleichen Muster à Quattro zu dem Ende hiehero beizusetzen, damit ein Incipient, neben der Lehr von den Bewegungen, auch schöne Ligaturen,

und deren reguläre Auflösungen: Item etwelche hübsche Cadentien, und vieles anderes zu seiner Instruction und Behuff möge daraus zu ersehen haben.

4.

56 76 76

4.

56 5 34 43

4.

987 98 56 98 56 98 56 76 5 6 5 43 43 43

First system of musical notation. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music features various notes, rests, and accidentals. There are several 'x' marks above notes, likely indicating fingerings. Below the bottom staff, there are several numbers: 43, 43, 43, 98, 43, 2, 6, x, 43, 43, 4x, 76, 6, 5, 3. A '4.' is written below the first staff on the right side.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music features various notes, rests, and accidentals. There are several 'x' marks above notes, likely indicating fingerings. Below the bottom staff, there are several numbers: 6, 4, 2, 6, 56, 98, b, 98, x, 76, x, 6, b, 6, 5, 3, 4, 43. A '765' is written below the bottom staff on the left side, and a '56' is written below the bottom staff in the middle.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music features various notes, rests, and accidentals. There are several 'x' marks above notes, likely indicating fingerings. Below the bottom staff, there are several numbers: x, 76, 65, 43, 556, b, 56, 76, 43, 65, 43, 98, 6, 6, x, 6, 5, 43. A 'G 2' is written below the bottom staff on the right side, and a '5.' is written below the bottom staff on the far right.

5. 6. 7. 8. 9.

§. II.

Von der Bewegung durch Sprung,
oder
De Motu Saltativo.

Gleich die Music nicht immer gerad, oder gradatim soll und kan fortschreiten, sondern auch durch Sprung ihre Variation sucht; also ist es von sich selbst klar, daß der Saltus geschehen müsse entweder

Regelmäßige Sprung seynd Ascendendo,

In Tertiam Majorem, und Minorem.

In Quartam veram, und falsam oder iuperfluum.

In Quintam veram und falsam.

In Sextam Majorem und Minorem.

In Septimam Majorem und Minorem, oder In die Octav.

Aus diesen Sprüngen werden einige genennet: *Saltus regulares*, Regelmäßige Sprung. Andere *irregulares*, verbottene, verworffene.

Ascendendo.

Descendendo.

Irregulares seynd.

Letztere Sprung werden nicht darum verbottene Sprung genennet, als ob sie lediglich sollen verworffen seyn, Nein! sondern weil sie den Sengeren in menschlicher Stimm etwas schwehr fallen. Dahero soll ein Componist

(sonderbar im Contrapunct) sich derselben ordinariē bemüßigen, es wäre dann Sach, daß ein solches die Expression eines Texts, affects etc. erforderte, in welchem Fall, sonderlich in Theatralibus, ein mehrers erlaubt ist.

Caput

Caput X.

Von verschiedenen Octaven Gattungen oder Ton- Arten.

Sinn je ein Componist von einer Sache gut und genaue Wissenschaft haben soll, so ist es gewiß dieses gegenwärtiges und folgende 5. Capitel, so von unterschiedlichen Gattungen der Octaven oder Ton- Arten handeln. Der auf die Species Octavarum keine sonderliche Aufsicht hat, stößet in seiner Composition grausamlich an. Dieses aber wohl zu begreifen.

Ambitus Octavæ quid?

Prænotandum 1. Hier verstehen wir durch die Octavam den ganzen Ambitus oder Umfang der Octavæ. E. g. Wann man vom D. durch alle Tonos bis zum andern höhern d. inclusive, wie es uns das Clavier vor Augen leget, durchgeheth; und was die beyde D. d. als Termini und Limites in sich begreifen, diß wird der Ambitus Octavæ benamset. Mit wenigem: Durch die Speciem Octavæ versteht man diejenige 8. Claves, wie sie bey jedem Modo in dem aufsteigen in ihrer natürlichen Ordnung und gehöriger Distanz auf einander folgen. Dieses ist allzeit von der natürlichen Octava zu verstehen, d. i. ohne daß man ein \sharp oder \flat darzu nehme. E. g. D. E. F. G. A. H. C. d. Und so von allen andern Octaven.

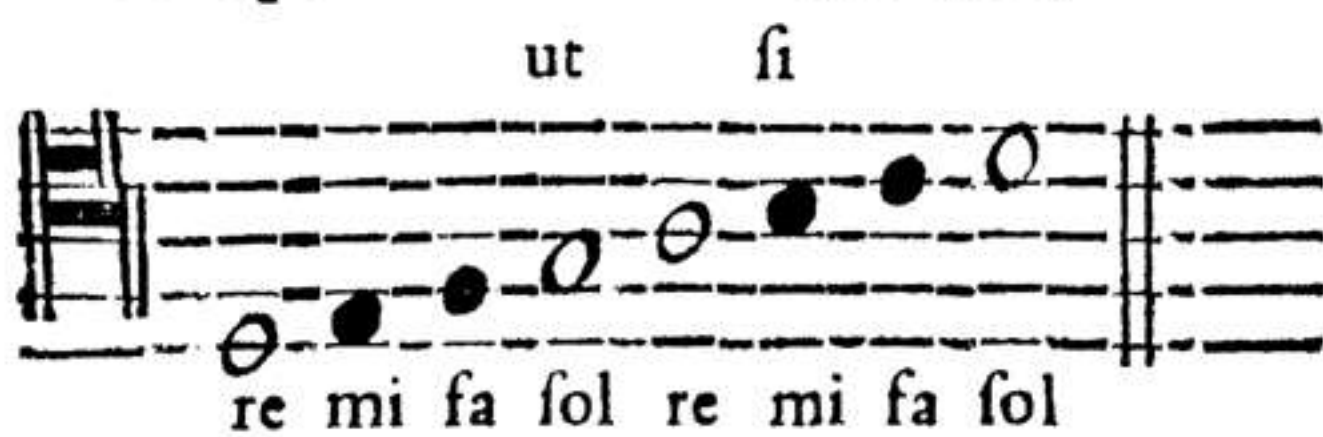
Prænotandum 2. Ein jede Octava hat 3. Tonos Majores, 2. Tonos Minores, und ein doppeltes Hemitonium naturale.

Die unterschiedene Lage der Hemitonen verursachen unterschiedene Octaven-Gattungen.

Gleichwie nun aber diese 2. Hemitonia naturalia Majora ihrer natürlichen Ordnung nach in jeder Octava nicht gleich liegen, wie wir jetzt gleich sehen werden; also geben diese 2. Semitonia einer jeden Octavæ eine ganz andere Gestalt, und verursachen dadurch, daß auch eine jede Octava einen besondern *Modum principalem Modulandi*, oder eigne Art des Gesangs der Natur-Ordnung nach besitze.

Es werden aber 6. Specie distinctæ Octavæ naturales in der Music gefunden, welche man ganz klar vor Augen leget.

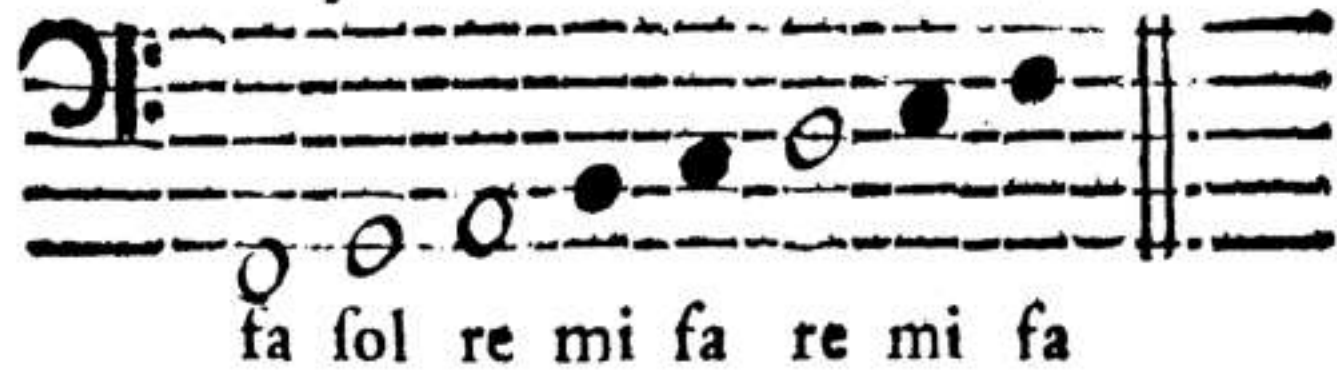
I. Species Octavæ aus dem D.



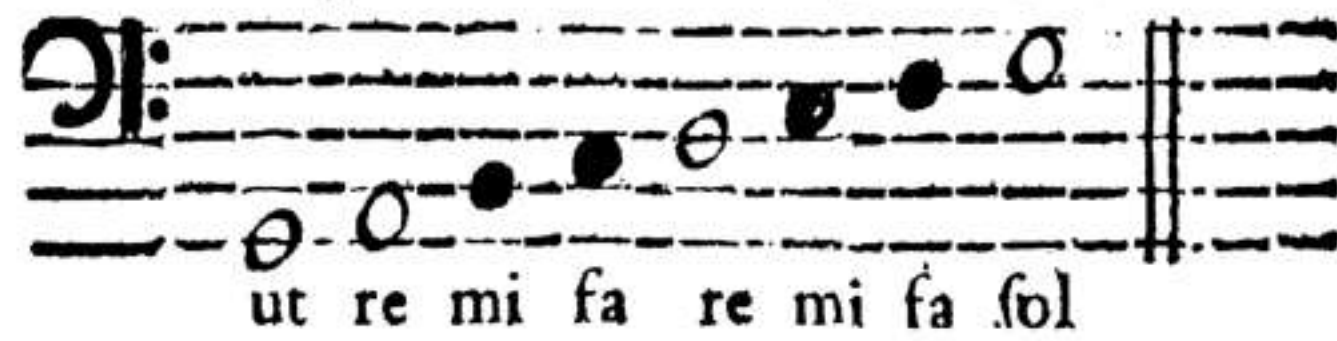
II. Species Octavæ aus dem E.



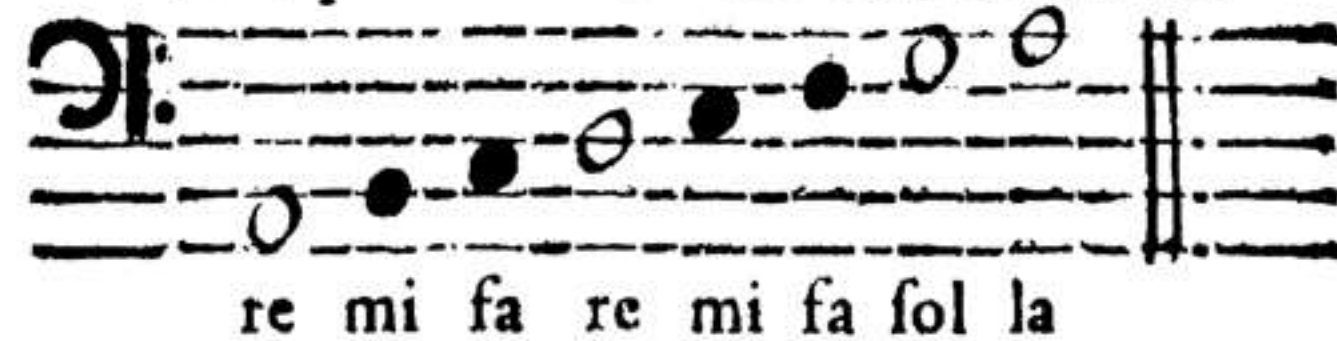
III. Species Octavæ aus dem F.



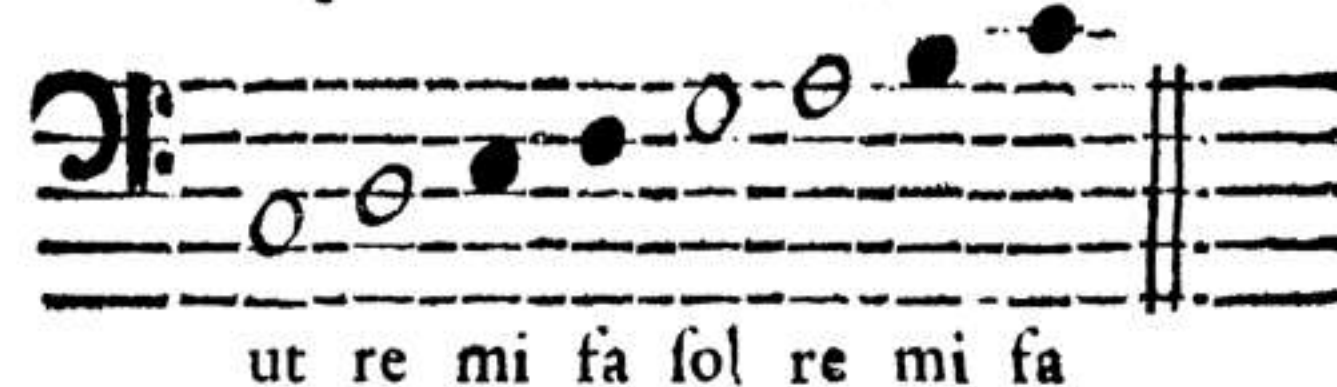
IV. Species Octavæ aus dem G.



V. Species Octavæ aus dem A.



VI. Species Octavæ aus dem C.



Es scheint zwar, als wäre eine oder die andere Octav einer andern Octavæ gänzlich gleich, E. g. die Octava D. und Octava A. Item als wären die 3. Octaven C. F. G. einander ganz gleich. Nach genauer deren Einsicht aber wird man allzeit einen Unterschied finden. Also discrepirt D. von A. in der Sexta: dann das D. hat in seiner Sext das *mi* oder *fi*. das A. aber *fa*. Und also discrepiren auch C. und G. in der Septima. Und so andere Octaven auch.

Diese 6. Gattungen oder Species Octavarum seynd die natürliche, *Fundamental*- und einzige Octaven, auf welche alle andere durch \sharp \flat , oder \flat \flat nur erdenkliche Octaven sich gründen, und auf eine dieser 6. Octaven sich nothwendig müssen reduciren lassen. Ist ein wichtiger Lehr-Punct, den sowohl ein Componist bester massen innen- als auch ein Organist vollkommen zu dem Ende in seinem Gewalt haben solle, damit Ersterer Regelmäßig darauf Componiren: der Andere Präambuliren möge. Da übrigens heut sehr vielfältig aus \sharp \sharp Creuzlen, oder \flat \flat componiret wird, und folgar sothane Toni nicht mehr Toni Naturales, sondern Transpositi. versetzte, oder Ficti erdichte Toni seynd; als erfordert es die Ordnung, daß wir nachforschen, zu was für einem Tonum, oder Octavam naturalem jedes solches versetztes Musicalisches Stuck zu reduciren sey.

Reductio Tonorum.



Caput XI.

Von denen versetzten Tönen.

Demnach in vorgehendem Capitel erinnert worden, daß, so oft ein Gesang, oder Partitur mit einem oder mehreren * und b b bezeichnet ist, ein solches Stück seine Speciem Octavæ in einem Ambitu oder Octava naturali zu suchen habe; als haben wir nöthig zu seyn erachtet, wie die gewöhnlichere Transpositiones oder Übersetzungen zu ihrer eigentlichen und nat-

türlichen Octav zu verweisen seyen in folgenden Tabellen vorzulegen.

Folgende 6. Toni Transpositi werden ad speciem Octavæ D. reduciret, d. i. wann man ein Musicalisches Stück vorlegt, so aus dem E. F. G. A. H. oder C. gehet, und ist mit Kreuzgen oder b b bezeichnet, wie da stehet, so gehöret ein solche Composition ad speciem Octavæ Naturalis D.

Toni Transpositi ad unum Modum D.

<p>1.</p> <p>re mi fa sol re mi fa sol</p>	<p>2.</p> <p>re mi fa sol re mi fa sol</p>
<p>3.</p> <p>re mi fa sol re mi fa sol</p>	<p>4.</p> <p>re mi fa sol re mi fa sol</p>
<p>5.</p> <p>re mi fa sol re mi fa sol</p>	<p>6.</p> <p>re mi fa sol re mi fa sol</p>

Hier siehet man, daß die erste Versetzung nur um 1. Ton: die andere um eine Terz höher stehe. Die dritte hingegen um ein Quint: die vierte um ein Quart: die fünfte um ein

Terz: die sechste nur um ein Secund tieffer gesetzt seye, da doch die Solmilation bey allen 6. Exempeln einerley ist.

Toni Transpositi ad Modum E. reducendi.

<p>1.</p> <p>mi fa sol re mi fa sol la</p>	<p>2.</p> <p>mi fa sol re mi fa sol la</p>
<p>3.</p> <p>mi fa sol re mi fa sol la</p>	<p>4.</p> <p>mi fa sol re mi fa sol la</p>
<p>5.</p> <p>mi fa sol re mi fa sol la</p>	

Toni Transpositi Modi F.

<p>1.</p> <p>fa sol re mi fa re mi fa</p>	<p>2.</p> <p>fa sol re mi fa re mi fa</p>
<p>3.</p> <p>fa sol re mi fa re mi fa</p>	<p>4.</p> <p>fa sol re mi fa re mi fa</p>

Toni

Toni reducendi ad speciem Octavæ G.

I. 2.

ut re mi fa re mi fa sol

3. 4.

ut re mi fa re mi fa sol

5. 6.

ut re mi fa re mi fa sol

Toni Transpositi ex Octava A.

I. 2.

re mi fa re mi fa sol la

3. 4.

re mi fa re mi fa sol la

5. 6.

re mi fa re mi fa sol la

7. 8.

re mi fa re mi fa sol la

Ad Speciem Octavæ C.

I. 2.

ut re mi fa sol re mi fa

3. 4.

ut re mi fa sol re mi fa

5. 6.

ut re mi fa sol re mi fa

7. 8.

ut re mi fa sol re mi fa

Und diese seynd die gewöhnlichere Transpositiones. Mit, und aus vielen $\times \times$ oder $b b$ zu componiren, ist aus vielen Ursachen nicht rathsam. Solten indessen obige zu ihren natürlichen Octaven angewiesene Transpositiones gegen einander gehalten werden, würde es sich äusseren, daß alle diese versehte Octaven in allen Intervallen, Tonis, Semitonis, und Solmisatione der Ordnung nach um so gewisser auf ein Haar zutreffen, weil nach nunmehrö neuer dings erfundener Temperatur aus allen Clavibus und Chromatis gleichrein solte können gespielt werden.

Will nun ein Componist aus $\times \times$ oder $b b$ ein Subjectum, Thema, Fugam &c. setzen, muß er nothwendig sich zuvor resolviren, über welche natürliche Octav er solche wolle componiren; und sodann nach derselben Vorschrift muß er seine Arbeit desto behutsamer einrichten, als in desto grössere Gefahr er sich dardurch seket, bey den Music-Verständigen seine Existimation zu verliehren: dann nichts kan einen solchen Laboranten so gar verächtlich machen, wie eine, wider den angenommenen Modum, gesehte Fuga &c. Von solchem übelgerathenen Zeug seynd folgende Exempla:

Accord. I.

malè.

2.

corrigirt.

3.

4.

Accord. 5

Tonus, oder Octava ist F. oder C.

6.



Aus dem Exempel ſub Num. 1. iſt zu erſehen, erſtlich, daß nach Anzeig des anfänglich geſtellten Accords das Thema aus der Octava oder Clave E. formiret ſey. Zwentens, daß die Claviatura mit 3. $\times \times \times$ ſc. *cis*, *fiſ*, und *gis* ſignirt ſey. Wann man nun dieſe Speciem Octavæ aus dem E biß e durchgehet, ſo wird man finden, daß dieſe Species Octavæ mit der Octava G durchaus übereins kömme. Demnach iſt es ganz klar, daß der Dux, oder der erſte Theil ſein Thema zwar recht anſange; der Comes aber oder der andere Theil das Thema nicht legaliter proſequire, wie es nemlich die Octava aus dem G erfordert. Num. 2. Dann in der natürlichen Octava G. wird das Thema geſetzt, wie Num. 3.

Erſtes Exempel wäre gut, wann man 4. $\times \times \times \times$ hätte geſetzt, wie Num. 4. Item wäre es gut, wann der Accord aus dem A. wäre. Num. 5. Der eigentliche und natürliche Octavæ Ambitus dieſes Thematicis in Num. 4. & 5. iſt F oder C. Und ſoll ein Geſetz, wie erſt erinnert worden, vorhero genau ad Octavam naturalem ſich reflectiren. Num. 6. und 7.

Leztlich zu deſto leicht- und geſchwinderer Erkänntnuß der natürlichen Octaven zu gelangen, mercke man, ob die verſetzte Composition mit der gröſſeren oder kleineren Terz anſange; im erſten Fall gehöret ſie zum F. G. oder C. Im andern Fall zum D. E. A.

Zu mehrerm Begriff dieſer wichtigen Lehr, oder vielmehr zum Überfluß wollen wir noch ein Exempel hieher ſetzen.



Dieſer Accord zeigt klar an, daß dieſes Exempel ad Ambitum und Octavam naturalem A. gehöre. Es muß derowegen alſo corrigirt werden.



Der eigentliche und natürliche Sitz dieſes Thematicis iſt dieſer.



Erſtes Exempel ſub lit. A. iſt darum verworffen, weil der Accord nur 2. $\times \times$ vorſtellt, und folgsam die Octavam A. angibt. Hätte dieſer Accord in der Sexta auch noch ein \times , ſo wäre ſeine Figur in der Specie Octa-

væ D. und mithin würde dieſes Exempel Approbation finden, weil beyde Theil ſc. Incipiens und Respondens, Dux und Comes &c. ihre Regul-mäßige Fortſchreitung auf folgende Art machen.



Die Toni
oder Modi
M. Eccle-
siastici
werden
heut sehr
angefoch-
ten.

Und dieses sey indessen genug von den Gattungen der Octaven, und von versetzten Tönen. Folgende Capitula werden gänglich und vollkommenes Vergnügen geben.

Da aber die Modi M. Ecclesiastici heut von vielen Practicis sehr hefftig, und so angefochten werden, daß sie in Gefahr stehen, mit Feuer und Schwerd aus dem Musicalischen Reich vertrieben zu werden; so wollen wir jedoch vorher einen Versuch thun, ob? oder wie man ihnen annoch hülfliche Händ könne bieten, oder sie wenigstens von der Relegatione cum infamia erretten? Allein, ihr armseelige alte Toni Ecclesiastici! Man kan euch wohl entrathen. Eure enge Schrancken und Thorheiten ligen am Tag. Ihr seyd von dem Autore des neu-eröffneten Orchestre und Heinichen nicht allein *in partem*, sondern *in totum* verworffen, und ohne weiteres Ceremoniell in euer von diesen *Autoribus* wohl aufgerichtetes Grabmahl zur ewigen Ruhe verwiesen. Um euch wird man sich weiter nicht mehr bekümmern. Ich fürchte übel, ihr möchtet bald noch hefftigere Verfolgungen ausstehen, und gar in die Ober-Acht erkläret werden, oder wenigstens ein Urphet abschwören müssen, in Zukunft in keiner Christ-Catholischen, Evangelischen 2c. Kirchen euch einfinden und hören

zu lassen; in welchem Fall ihr euch wohl ge-
nöthiget sehen werdet, als Erbarmnus-wür-
dige Emigranten bey euren Barbarischen
Herren und Patronen der Doriern, Phrygiern,
Lydiern 2c. von welchen Völkern ihr eure
Namen bekommen, das Jus Postliminii euch
zu statten kommen zu lassen. Aber seyd ge-
tröst! Die Merita vestrae causae sollen euch bil-
lich beste Hoffnung geben. Ihr seyd in allen
Grücken bestens fundirt. Ihr habt die al-
lerbeste Fundamenta, Adminicula, und Son-
nen-klares Recht für euch. Ihr seyd in et-
lich 1000. jähriger Possession. Ihr habt das
Privilegium Canonis und Fori, wie auch alle
Kirchen-Immunität zu gaudiren. An treff-
lichen Advocaten an allen hohen Höfen ge-
bricht es euch auf diese Stunde auch nicht.
Lasset euren Handel keck an das Revisorium
gelangen 2c.

Es muß doch in der That ein honetter
Mensch bekennen, daß Heinichen hierinnfalls
sehr unbescheiden geschrieben, da er die uralte
Kirchen-Ton als Thorheiten ohne weiteres
Ceremoniell in ihr schon aufgerichtetes Grab-
mahl zur ewigen Ruhe will verwiesen ha-
ben.

Folgendes Hauptstück wird die Sach aus-
einander setzen, und dem geneigten Leser voll-
kommene Erläuterung geben.

Caput XII.

Es werden die neue und alte Modi Musici untersucht, und gegen einander
gehalten.

Um guter Lehr-Ordnung willen müssen wir
dieses Hauptstück in 2. Theil abtheilen.

Erster Theil.

Von den neuen Ton-Arten.

Die jetzige
Compo-
nisten be-
stimmen
24. Modos
M.

Die heutige Herren Practici mehren-
theil behaupten 24. Modos Musicos,
oder Ton-Arten. Diese 24. Modos
theilen sie ab in 12. Modos *Majores*, und in
12. Modos *Minores*. *Majores* heißen sie die-
jenige, welche die Tertiam Majorem, *Minores*,
welche die Tertiam Minorem haben. Die
Majores seynd: C, Cis, D, Dis, E, F, Fis, G,
Gis, A, B, H, und diese alle Dur.

Minores seynd: A, B, H, C, Cis, D, Dis,
E, F, Fis, G, Gis, und diese alle Moll.

Aus die-
sen 24.
Modis er-
wählen sie
2. Haupt-
Modos.

Aus dem ganken Hauffen dieser 24. Mo-
dorum erwählen sie 2. Modos, so das Prädi-
cat, *Dures*, oder Haupt-Modi sollen führen.
Zu dieser hohen Charge werden ernennet die

2. Buchstaben oder Claves C. und A. oder
vielmehr die 2. Gattungen dieser 2. natürli-
chen Octaven.

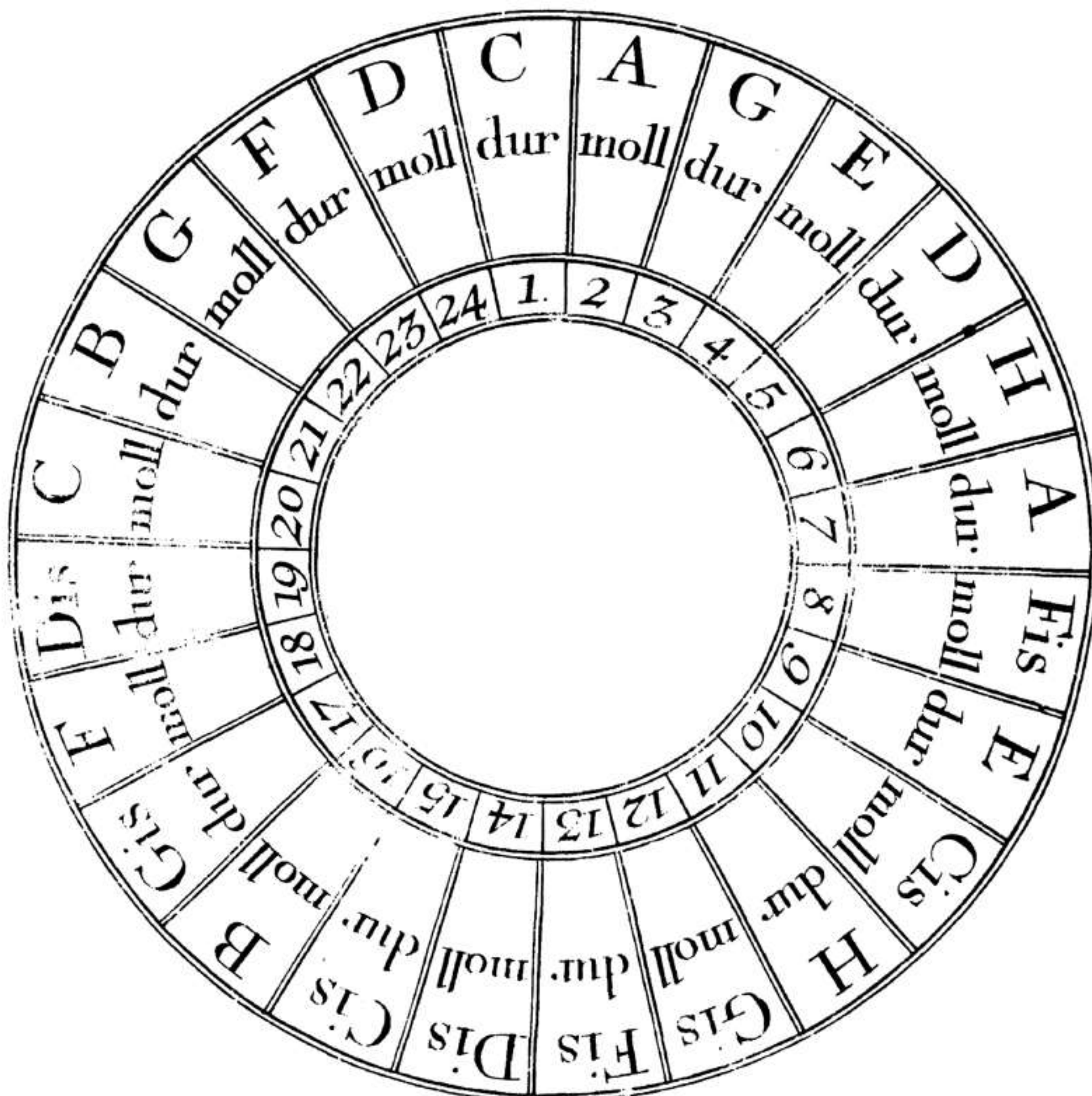
Über diese 2. Modos oder Octaven-Gat-
tungen, gleichsam wie vom Schuster über 2.
Laist das Leder aller anderen Schuhen, wer-
den alle andere 22. Modi dergestalten darüber
hergezogen, daß, wann immer ein Musicali-
sches Stück, Fuga &c. in publico erscheinen
will, ein solches von der Art, Form, Gestalt
und Modell eines aus diesen beyden Haupt-
Tönen solle und müsse austretten. Also leh-
ret, das Haupt-Wesen betreffend, weitläuf-
tig Herr Heinichen, Königl. Pohnisch- und
Churfürstl. Sächsischer Capell-Meister, in sei-
nem Opere, der *General-Bass* in der *Composi-
tion* betitelt pag. 785. und 837. & seqq. so er
auch mit vielen Exempeln zu beweisen sucht,
und all deme meisterlich nachtanget, was ihm
der viel renomirte Herr Capell-Meister Mat-
theson

theson in seiner ersten, andern und dritten Eröffnung des Orchestre vorgepiffen. Auch M. L. Mizler schreibt im ersten Tomo seiner Musicalischen Bibliothec von unsern Ton-Arten zimlich schimpf- und verächtlich, milder aber im andern Band.

Zu desto leichterem Begriff dieser seiner Lehr hat Heinichen einen Musicalischen Cir-

cul erfunden, in welchem alle seine 24. Modi der Ordnung nach rangirter zu finden seynd, den wir auch unserem geneigten Leser zu dem Ende vor Augen legen wollen, damit ja niemand eines so grossen Nutzens und Vortheils (seinem Vorgeben nach) dessen sich ein Componist bedienen kan, beraubet werde.

Musicalischer Circul.



Muster und Exempel aus diesem Circul können etwa diese, oder dergleichen eine seyn.



Nach Ausweisung dieses Circuls ist das Exempel Num. 1. aus dem C. dur, und folgsam primi Modi. Eben dieses Exempel sub Num. 2. um 1. Ton höher gesetzt, sc. ins D. dur. ist bey den Circulisten dieses Exempel schon quinti Modi. Und wiederum Num. 3. aus dem Dis dur, muß es so gar schon 19. ni Modi seyn. Und wann man weiter wolte fortschreiten, könnte man alle 12. Modos Mu-

ficos Majores aus diesem einzelnen Exempel heraus bringen, wiewohlen es immer nur die alte Leyren wäre.

Bey denen aber, so die alte Modos Musicos bezubehalten gesinnet seynd, verhältet sich die Sach ganz anderst: dann alle diese 3. und die übrige, nach der Vorschrift dieses Musicalischen Circuls annoch zu machende 9. Modi dieses gegebenen Exempels, seynd bey ihnen nur

nur ein einziger Tonus oder Modus Musicus. Der natürliche Ambitus oder Species Octavae ist aus dem C dur, und so lang dieses Exempel durch unterschiedliche Signaturen mit \times oder b diese Speciem Octavae aus dem C dur behält, so lang ist und bleibt es ein einziger indistinctus Modus Musicus, und kan man davon mehr nicht sagen, als: diese transportirte Exempla gehören ad Speciem Octavae C dur, und seynd texti Modi Musici, wie wir bald hören sollen.

Was aber eigentlich ein Modus Musicus sey? davon habe bey Heinichen keine wesentliche Beschreibung finden können.

So ist es auch etwas verwunderliches, was, und wie er von der Verwandtschaft seiner Ton-Latern (Modis Musicis) schreibt. Wir wollen aber damit, als einer nicht sonders nothwendigen Sach diese Blätter menagiren, und den curiösen Liebhaber anstatt dessen, um sicherere Information davon einzuziehen, zu M. L. Mizleri Biblioth. Mus. T. 2. p. 1. pag. 124. verwiesen haben. Gleichfalls wollen wir indessen die 24. kürzlich ausgeheckte, und so sehr herfür gestrichene Modos Musicos als 24. Hosen zweyerley Fuchs fahren lassen, und sehen, wie sich dann die alte Modi Musici präsentiren werden.

Anderer Theil.

Von den alten Ton-Arten.

Man muß nicht darfür halten, als wann die Modi Musici, von welchen wir eben handeln wollen, ganz erloschene, und erst neuerdings herfür gesuchte Modi wären. Nein! sondern wir können sie Alt-Neue, oder Neu-Alt-Neue deswegen nennen, weil sie, wiewohl uralte, in Theoria und Praxi bestens fundirt, und exercirte Modi seynd, von denen neuen Practicis aber sehr angefochten, und zur völligen deren Verweisung und Austilgung haben wollen suppressiret, und an deren Statt die bekannte 24. Modi als unbefugte Usurpateurs eingedrungen werden.

Damit man aber dieses Caput wohl begreiffe, und der Sach zugleich aufs Fundament sehe, so muß man, wie es in allen Dingen solle geschehen, zur wesentlichen Beschreibung, oder Rei Definitionem gehen, und die Frag setzen: Was dann eigentlich ein Tonus, oder Modus Musicus sey? Ehe wir dieses thun, ist zu mercken, daß das Wort Tonus dreyerley Bedeutung habe. Erstlich heißt es so viel als *Sonus*, ein Schall, Klang. Zweitens wann man aus einem *Sono* in einen andern *Sonum* gehet, so heißt es Tonus. Ex progressionem Soni in Sonum fit Tonus. Aus der Fortschreitung des Klangs in Klang wird ein Gesang. Drittens wird der Tonus genommen für den ganzen Umfang, Ambitus, oder Species Octavae. Und da heißt es so viel als Modus Musicus, und bedeutet ein gewisses Genus Harmoniae. Aus dieser letzten Signification haben wir allerdings die wesentliche Beschreibung des Toni, oder Modi Mu-

sici, welche lateinisch also lautet: *Tonus est Modus Musici Concentus formalis ratio, in principio, medio, & fine, ad certam tum intensiōis, remissionisque aequalitatem, tum concentus affectionem formandam instituta.* Auf teutsch: Der Ton ist ein gewisse Art, eine Musicalische Zusammenstimmung zu formiren, sowohl zu einer gewissen Gleichheit der Höhe und Tiefe, als des Gesangs Affect zu exprimiren eingerichtet, und angestellet. Oder: Die Toni (Modi) seynd gewisse Arten der Harmonia, welche aus den 6. Speciebus der Octava, nach der unterschiedlichen, natürlichen, ordentlichen Stell- oder Setzung der *Secunda*, *Tertia*, *Quarta*, *Quinta*, *Sexta* und *Septima* entstehen, dienende die Leidenschaften der Menschen zu erregen, oder zu stillen. Kurz: die Toni oder Modi Musici seynd nichts anderes, als die Species jeder Octavae naturalis selbst. Lese zurück das Cap. 10.

Aus diesen Beschreibungen ersiehet man, daß die Modi Musici ganz andere Thier seynd, als sie im Heinrich-Musicalischen Circul vorgebildet werden. Die Neoterici setzen als *Modum primum* und Haupt-Modum den Clavem C dur, oder mit der grösseren Terz: den Clavem A moll, oder mit der kleinern Terz, auch gleichfalls einen Haupt-Modum, setzen und nennen sie *Modum secundum*. Alle andere 22. Modi, als gleichen gelichters, bekommen ihre Denominationes nicht, wie es solt seyn, von der Ratione formali cantandi, ludendi &c. von der besondern, ganz andern, und differenten Sing- und Spielens-Art, Weis und Manier, sondern nur von den verschiedenen Clavibus, in so weit nemlich ein Musicalisches Stuck oder Gesang aus unterschiedlichen Clavibus g. a. b. c. d. &c. abgesungen oder produciret wird, nach derselben Clavium Satz bekommen es auch seinen Modum Musicum. E. g. Es ist etwa ein Musicalisches Stuck componirt aus dem C dur, so ist und heißt es bey ihnen *Primi Modi*. Ist es aber C moll, so ist es 20 mi *Modi*. Wird eben dieses Stuck um besserer Bequemlichkeit willen des Singers, oder der Instrumenten, um einen Ton höher, folgsam mit denen erforderlichen Bezeichnungen der 2 \times im f und c, aus dem D dur gespielt, so ist es schon quinti Modi geworden. Wird es aber um ein Ton tieffer (ins B.) supponirt, so bekommt eben dieses Stuck den Namen 21 mi *Modi*. u. s. w.

Alles dieses geschiehet bey den alten Modis Musicis nicht. Ist das Stuck einmahl v. g. aus dem D stricte primi Toni componirt, so ist und bleibt es primi Toni, oder primi modi, es mag hernach aus dem E. c oder andern Clavibus gespielt werden, ligt wenig daran. Es mag eine Aria, Melodia, oder alter teutscher Kirchen-Gesang von einem Sopranisten, Altisten, Tenoristen oder Bassisten nach jedes natürlichen Stimmes Commodité abgesungen werden, so wird jedannoch die Melodia

Die Übersetzung der Melodie in einen andern Clavem verändert den Modum Musicum nicht.

den nemlichen Modum Musicum, in welchem sie anänglich gesetzet worden, unveränderlich beybehalten. Der Modus Musicus wird das Gehör allzeit überführen, und so distincte sich hervor thun, daß der Unterscheid oder Veränderung der Clavium allein nicht vermögend seynd, den ihm von Gott und der Natur ganz besonders zuerkannt, und verliehenen Ambitum oder Speciem Octavæ zu benehmen, oder ihn dahin zu vermögen, daß er entweder in *Cantu figurati* in einer Fuga &c. gleiches Initium: oder in *Cantu Corali*

ein gleiches E. u. o. u. a. e. mit andern Modis Musicis mache.

Wir wollen indessen mit Beybehaltung des obigen Exempels zur noch besserer Illustration oder Erkenntlichkeit unserer alten Tonen nur auf 3. gleich nacheinander folgenden Clavibus, nemlich C. D. und E. die gängliche Differenz vor Augen legen, und daraus zu ersehen geben, daß nicht die unterschiedliche Claves in dem Circulo, sondern die 6. unterschiedliche Species Octavarum Naturalium die Modos Musicos ausmachen.

Die Exempel werden diese Lehr bekräftigen.

The musical score displays seven examples of musical modes, each consisting of three staves (treble, middle, and bass clef). The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and accidentals. Below each example, there are numerical figures (e.g., 56, 76, 76) and some have additional symbols like 'b' or 'x'.

Was aus diesen Exempeln sonderbar zu notiren, ist
 Erstlich. Daß die Circulisten dieses sub Num. 1. gegebene Exempel für den ersten
R. P. Spießs Tract. Mus. Compositorio-Practicus,

Modum setzen; ihre Gegner aber es für den letzten Modum ausgehen. Hergegen
 Zweytens verschieben jene das Exempel sub Num. 2. biß zum letzten, nemlich 24. sten
 Modum.

Modum. diese aber beehren es mit dem ersten Rang, oder mit dem ersten Modo Musico.

Drittens. In eben diesem Muster sub Num. 3. könnte es dem Schein nach zu einem Vergleich kommen; massen beyderseits das E. für den vierten Ton könnte erkannt werden. Da aber jene von ihrem Intra Octavam des E. irrig angenommenen *Fis*: diese aber von ihrem natural F. nicht abweichen wollen; als ist mehrmahlen alle Anhoffnung einer amicablen Composition verschwunden. Unterdeffen hätte ich kein Bedencken, dieser Differenz halber in Tertium (so er nur ein richtiges Gehör hat, wiewohlen sonst der Music unerfahren) zu compromittiren, versichere, er wurde gestehen müssen, daß dieses Exempel in denen 5. obigen Noten je in einen Ton oder Clave höher gesetzt, jedesmahl einen ganz anderen, veränderten, independenten Haupt-Modum ausmache, und die schöne, von den Circulisten aber so verhaßte natürliche Octava des E ohne *Fis* gar anmuthig in die Ohren falle.

Und in Wahrheit, ich verwundere mich nicht wenig, warum? und aus was für Ursachen die heutige Herren Practici die herrlichen 2. Octaven des G dur, und E moll so erschrocklich metamorphosiren, in deme, daß sie beyden Clavibus ihren natürlichen Progressum gradativum durch das eingedrungene *Fis* zu benehmen, und mithin aus ihrer eigenen Gestalt oder Specie Octavæ in eine fremde Speciem, nemlich das G in das C. und das E in das A speciem Octavæ ohne Noth zu verändern suchen? Dann also lehret Heinichen in seinem General-Bais in der Composition mit Worten und Exempeln. Mit Worten zwar, da er öftters, ja durchaus, sonderlich pag. 844. & seqq. seine Lehre zu erweisen sucht, und die 2. Octaven, sc. die Octavam G. und E. mit folgenden Buchstaben aussehet: G. a. h. c. d. e. fis. g. &c.

In allen seinen gegebenen Exempeln aber, in welchen er seine 24. Modos Musicos circulirt und durchwandert, werden diese beyde Modi Musici sc. das G. und E. mit dem *fis*, das G zwar mit der Septima *fis*, und das E. aber mit der Secunda *fis* beschmicket, quali verò als wann man aus diesen so herrlichen zwey Octaven ohne *fis* kein rechtschaffenes, und dem Gehör angenehmes Musicalisches Stück könnte componiren und produciren?

Aus der durchaus natürlichen Octava G. werden die aller schönste Musicalische Stücke gesetzt, und aufgeführt.

Mein, quæso! für was hat dann Gott die übrige 4. Octaven erschaffen? Deus & natura non otiantur, nil faciunt frustra. Zu was dienet das D mit seiner schönen Octava? zu was das E? für was das F. und G? Die heutige Herren Practici wollen nicht mehrere Haupt-Modos Musicos erkennen, als nur zwey. Ey! sie sollen sich nicht NB. in so enge Schrancken eintreiben: und die andere vier edle Species Octavarum so öde liegen lassen!

Die alte und auch neue viel renomirte Königl. Chur- und Fürstliche, auch andere wohl fundirte Componisten und Music-

Verständigen bedienen sich aller dieser Modorum Musicorum. bis auf heutigen Tag in ihren Musicalischen Compositionibus mit allgemeiner Approbation und Applaus, sonderbahr wann sie *alla Capella* was setzen. Sie wissen die Themata, Contra-Themata, Fugas, &c. aus dem D. E. F. und G. aus einer jeden NB. eigener Specie Octavæ so meisterlich zu inventiren, so künstlich zu prosequiren, und bis an das Ende so ausbündig hinaus zu treiben, daß sie ganz und gar nicht genöthiget seynd, auf die 2. Haupt-Gattungen der Octaven des Clavis C. oder A. die geringste Reflexion zu machen. Au contraire, sie befürchteten vor der ganzen Music-Verständigen Welt prostituiret, und einer häßlichen Ignoranz beschuldiget zu werden, wann sie von den zwey so genannten Haupt-Modis der Herren Circulisten nur was weniges solten erborgen, da sie doch die gründliche Wissenschaft aller Ton-Leitern oder Octaven-Gattungen völlig innen, und in ihrem Gewalt haben. Sie suchen die Veränderungen ihrer Compositionen nicht in denen Transpositionibus, oder Tonis *Fis* etis, wie die Circulisten, sondern sie haben selbst schon zuvor in denen von sich selbst unterschiedenen Gattungen der natürlichen Ton-Leitern oder Octaven. Sie erkennen als Haupt-Modos nicht allein das C. und A. sondern als solche beehren sie auch die übrige vier Octaven, sc. D. E. F. und G. und zeigen mit telst dieser vier Clavium natürlichen Progressionen nicht ohne höchstes Vergnügen des Gehörs, daß sie von den obigen zwey Haupt-Modis C. und A. im wenigsten nicht dependiren, oder nach dem Modell und Vorschrift zu componiren gehalten seyen.

Wahrhaftig nicht die Tertiæ, Major und Minor machen den Unterschied der Modorum Musicorum, sondern allein, wie bereits schon oben erwähnt worden, die ungleiche Innlage, Sedes, der Semitonien, oder die unterschiedene natürliche, ordentliche Stell-oder Setzung der Secunda, Tertiæ, Quarta, Quinta, Sexta und Septima verursachen in allen Clavibus einen ganz andern Modum modulandi, oder welches eins ist, wie auch der Kayserl. Capellmeister Fux in seinem Gradu ad Parnassum fol. 143. auf gleichen Schlag schreibt: Aus der verschiedenen Lage der halben Tönen einer jeden Octava entspringet auch ein verschiedene Art des Gesangs. Der bekante Hymnus *Ave Maris Stella* führet die kleine Terz, und der andächtige Gesang, *Te Deum Laudamus* führet auch die kleine Terz. Wer wird aber sagen, daß diese zwey Modi einerley Modulation führen? Der Hymnus ist primi, das *Te Deum* &c. ist quarti Toni. Und wohin man sie immer mag transportiren, oder hin fingiren, so verbleiben sie jedoch allezeit die vorige Modi, und behalten ihre vorige natürliche Modulation oder Gesangs-Art. Obige Exempla sub Num. 3. 4. 5. 6. und 7. seynd strictè, und verbleiben quarti Toni. Und zwar das sub Num. 3. stellet sich in seiner eigenen

alle 6. un-
terschiede-
ne Modi
seynd
Haupt-
Modi Mu-
fici.

Die un-
gleiche La-
ge der Se-
mitonien
verursa-
chen den
Unter-
schied der
Modorum
M.

genen Natur. Das sub Num. 4. ist um ein Ton höher: das Num. 5. um ein Ton tiefer: das Num. 6. ist um zwey Ton tiefer: und das Num. 7. in ein kleine Terz ins *Cis* unten gesetzt. Alle 5. Exempla aber seynd propriè quarti Toni.

Wem jedoch diese unsere Lehr von den alten Modis Musici nicht einleuchten will, dem solle es gänglich frey stehen, seine 24. Modos, oder vielmehr seine 24. Benennungen bezubehalten. Wir heissen sie schlechterdings Benennungen: dann weil die 24. Modi ihre Zahl-Namen nicht von dem innerlichen Wesen, oder von der wesentlich unterschiedenen Modulation, so durch die ungleich imliegenden halben Tönen in den Fortschreitungen allein entstehet, sondern nur von den Clavibus oder Tasten (*C. cis. dis. fis. re.*) herleiten; so kan man sie auch für nichts anderes erkennen und gelten lassen, als für äußerliche Benennungen.

Die 24. Modi der Circulisten können besser Benennungen, als Modi M. heissen.

Indessen thut doch unser aus den Opern-Häusern verbannte Modus secundus aus dem *E* ohne *fis*, ohnstreitig desto grössern Effect in den Kirchen und Gottes-Diensten bey den andächtigen Zuhörern durch den Contrapunct-Gesang. Der eiserige Joan Heinr. Buttstedt part. 2. Inform. pag. 157. will es eben nicht behaupten, ob es crasso errore, oder profundissimâ ignorantia geschehe, daß dieser Modus von den heutigen Compositeurs fast gar nicht gebraucht, und kein einziges Stuck daraus gesetzt werde, sondern er haltet dafür, daß sie, die Herren Operisten, von Gott mit der Blindheit geschlagen, damit dieser schöne Modus, als in welchem die admirable Melodie des *Te Deum Laudamus*, gesetzt ist, auf dem Theatro zu verliebten und üppigen Terten nicht sollen gebraucht, und consequenter mißbraucht werden.

Warum der Modus secundus aus dem *E* ohne *fis*. in den Opern-Häusern keinen Platz findet?

Caput XIII.

Wie viele Modi Musici zu bestimmen.

6. Haupt-Toni werden erkannt.

Es ist allbereit im vorgehendem Capitul Meldung geschehen, daß die Toni oder Modi Musici in der Sach selbst nichts anderes seynd, als eines jeden Clavis eigene species Octavæ. Da nun aber intra Diapason (inner der Octav) eines jeden Clavis nicht mehrere, auch nicht weniger Octaven Gattungen gefunden werden, als 6. Regelmäßige; so folget nothwendig, daß auch nicht mehrere, und auch nicht weniger Haupt-Toni oder Modi Musici zu statuiren seynd, als 6.

Habe aber mercklich gesagt, Regul- oder Gesetz-mäßige: dann aus der Quint und Quart wird der Tonus (Modus) naturalis formirt: da nun aber der Clavis *H.* weder eine vollkommene Quintam ob- noch eine legale Quartam unter sich hat, so wird dieser Clavis, als zur Music untauglich, gänglich verworffen. Habe zweytens gesagt, Haupt-Toni: Gestaltsam ein jeder solcher Haupt-Tonus unter- und mit sich führet einen Sub-Tonum, den die Autores Musici insgemein nennen *Plagalem*, oder *Plagium*: den Haupt-Ton aber *Authenticum*, oder *Authentum*.

Ein jeder Haupt-Ton führet seinen Sub-Tonum mit sich.

Divisio Arithmetica & Harmonica.

Um besserer dessen Verständnuß willen ist zu wissen, daß die Disposition, Division, oder Eintheilung einer Octavæ auf zweyerley Weiß könne geschehen, nemlich *Harmonicè*, und *Arithmeticè*. Die Dispositio Octavæ *Harmonica* ist, E. g. zwischen *D.* und *d.* wann sc. die Quint unten, die Quart aber ober der Quint stehet. Die Dispositio *Arithmetica* hergegen ist, wann E. g. zwischen *D.* und *d.* die Quint oben, und die Quart unten zu stehen komt, in welchem Satz die Quart kein Consonanz, sondern ein Dissonanz ist, wie schon oben gemeldet worden. Ein gleiche Be-

wantnuß hat es auch mit allen übrigen Clavibus oder Octaven.

Exercitii gratiâ wollen wir diese Sach deutlich vorlegen:

Die Ration oder Verhältnuß der Octavæ ist bekant massen

$$2 : 1$$

Da aber zwischen 2. und 1. keine Theilung geschehen kan, muß die Ration verdoppelt werden, als $4 : 2 = 2 : 1$.

Ben dieser Ration nun kan kein andere Zahl inzwischen eintreten, als die Zahl 3, folgender gestalten:

$$4 : 3 : 2$$

Und diese mittlere Ziffer (dieser dreyer) wird Divisor da der Arithmetische Theiler deswegen genennet, weil er die in der verdoppelten Ration vorgestellte Octavam erstlich $4 : 3$ in die Quart, und nachgehends in der Verhältnuß $3 : 2$ in die Quint theilet. Woben wohl zu mercken, daß dieser Theiler von beyden äußern Grössen (Quantitäten) gleichweit abstehet, und zwar gleiche Differentien: aber ungleiche Rationen verursacht, wie da zu sehen:

Sesqui tertia. Sesqui altera.

$$4 : 3 : 2$$

$$1 : 1$$

$$\text{---} \text{---} \text{---} \text{---}$$

gleiche Unterscheid, sc. 1.

weil zwischen 4 und 3 eben der Raum enthalten, als zwischen 3 und 2, nemlich 1. Ferner ist anzumercken, daß hier die grössere Grösse der Ration in den kleineren Zahlen, die kleinere Grösse aber in den grösseren Zahlen stecke: da nemlich die Sesqui altera ein grössere Ration angibt, dann die Sesqui tertia. Diese Arithmetische Theilung stehet

$$4 : 3 : 2 = C : F : c$$

2

Weil

Weil hier aber die Quart eher stehet, als die Quint, und folgar die Sach verkehrt ist, so bedienet man sich eines andern Vorthells, um sie in rechten Stand zu bringen, und multipliciret die obige zwey äussere Zahlen, nemlich 2 mit 3, und sagt: 2 mal 3 ist, wie unten zur rechten Seiten stehet, 6. Ferner multiplicirt man 3 mit 4, und sagt: 3 mal 4 ist 12, wie unten zur lincken stehet. Weiter multiplicirt man auch die zwey äussere Zahlen, nemlich 2 mit 4, so 8 ausmachet, und setzet diese Zahl 8 in die Mitte, wie da stehet:

Sesqui altera. Sesqui tertia.

$$\begin{array}{ccc} 12 & : & 8 & : & 6 \\ & 4 & & 2 & \end{array}$$

Divisor
Harmon.

Und diese mittlere Zahl wird da genennet der *Harmonische Theiler*, weil er die *Octavam* harmonisch theilet, das ist, die Quint und Quart in ihre rechte Stell setzet, nemlich die Quint unten, und die Quart oben: dann die Zahlen $12 : 8 = 3 : 2$ deuten an die *Rationem Sesqui alteram*; und $8 : 6 = 4 : 3$ die *Rationem Sesqui tertiam*. Und auf solche Art und Ordnung geschieht die harmonische Theilung, wodurch die Rationen als ungleich entstehen, und die grössere Ration in den grössern Zahlen ($12 : 8$) die kleinere in die kleineren ($8 : 6$) steckt, also, daß die Differentien auf gleiche Art ungleich seynd. Paucis: Es geschieht nemlich alsdann die harmonische Theilung, wann man die beyden Zahlen, so das Verhältnuß einer Concordanz in sich halten, verdoppelt, und zwischen zwey verdoppelten Zahlen die Zahl setzet, welche aus den zwey Zahlen des Verhältnuß von der Verdoppelung zusammen genommen entsteht. Zu mehrer Deutlichkeit beyder der Arithmetischen und Harmonischen Theilungen hat es beliebt, die *Octavam* auf zweyfache Art anzusetzen.

$4 : 2 = 2 : 1$ die Verhältnuß der Octava

$4 : 3 : 2$ Divisio Arithm.
Quart Quint

$12 : 8 : 6$ Divisio Harm.
Quint Quart

(24) Reductio

$96 : 72 : 48$

$4 : 3 : 2 = C : F : c$

Anderer Aufsatz, verkehrt.

$2 : 4 = 1 : 2$

$2 : 3 : 4$ Divisio Harmonica

$6 : 8 : 12$ Divisio Arithmetica

(24)

$48 : 72 : 96$

$2 : 3 : 4 = C : G : c$

Auf gleiche Art verfähret man auch mit der Theilung anderer Intervallen. E. g.

Die Quint

wird Harmonisch also getheilet:

$2 : 3 = 4 : 6$

$4 : 5 : 6 = C : e : g$ Divisio Harm.

$20 : 24 : 30 = 5 : 6 = c : dis, 4 : 5 = Dis : g$ Div. Arith.

$480 : 600 : 720$

(12)

$48 : 60 : 72$

$4 : 5 : 6 = c : e : g$

Anderer Aufsatz.

$3 : 2 = 6 : 4$

$6 : 5 : 4 = C : dis, 5 : 4 = Dis : g$

$30 : 24 : 20 = c : e : g$ (Div. Arith.)

$720 : 600 : 480$

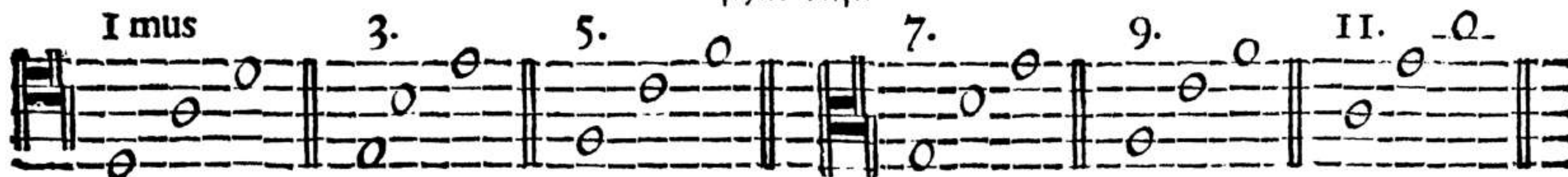
(12)

$72 : 60 : 48$

$6 : 5 : 4 = c : dis : g.$

Wer obige Rechnung wohl wird begriffen haben, wird diese auch leicht verstehen.

Die 6. Toni Authentici nach der Harmonischen Eintheilung von der ungleichen Zahl, seynd diese.



Die 6. Toni Plagales aber nach der Arithmetischen Eintheilung in eben diesem Diatonischen Geslecht, von der gleichen Zahl, präsentiren sich also:



Die Toni
Authenti
seynd von
ungleicher,
die Plagii
von gleicher
Zahl.

Aus diesem doppelten Schemate, und zwar aus dem ersten zeigt es sich erstlich, daß die Quint allezeit unten: die Quart aber allezeit oben stehet. Zweytens, daß die Authentici allemal von ungleicher: hergegen im andern Vorriß, daß die Plagales allezeit von gleicher

Zahl seynd, und endlichen drittens, daß die Quint oben, die Quart unten stehet, und als fundamentalis zu stehen komt, und eben darum ein Dissonanz ist. Vide pag. 19. So siehet man auch ferners, daß aus diesen Sytematis nach der zweyfachen Theilung, nemlich der

der Harmonisch- und Arithmetischen Division jeder Octavæ, 12. Toni entspringen, sc. 6. Authentici, und 6. Plagii. Die ersten 6. aus ungleicher, die andere 6. aus gleicher Zahl, laut jenes Versiculi:

Authentus numerus dabit impar, parque Plagalis.

Aus dieser Grund-Lehr, und nach Anweisung vieler renomirten Autorum, welchen auch beizuzählen ist mein gewester Lehrmeister, Rev. ac Excellentissimus D. J. A. Bernabæi, Serenissimi Elect. Bavarie olim Capellæ Magister &c. &c. wären zwar *Pro Cantu Figurali* 12. *Pro Cantu Choral* 8. Toni zu statuiren, allein in Wahrheit mir gefället hierinnfalls das Expediens, oder der mittlere Weg des Kayserl. Capell-Meisters Suxens 2c. welcher in seinem *Gradu ad Parnassum* fol. 230. seinem Discipul einrathet, er solle sich der Modorum Plagalium nicht viel kümmern, sondern selbe gänglichen fahren lassen, und sich nur der 6. Authenticorum wohl und legaliter bedienen. Die Ursach mag seyn, daß man am Ende eines musicalische Stucks öftters kaum, oder gar nit möge unterscheiden, und urtheilen, ob der erste, Authentus, oder der andere, Plagius, in dem Gehör vordringe und das Feld erhalte: an- erwogen ja Modus Primarius und Secundarius: Authentus und Plagalis: Dux und Comes: Dominus und Servus &c. als Correlativa, keiner ohne den andern seyn kan, und verstanden werden, mithin man wenig auf die Tonos Plagios, Secundarios, Comites, Servos &c. zu regardiren hat, besonders, wo ihre Principales den Reihen führen.

Die Modi Principales aber, welche auch ihre Secundanten unter sich haben, seynd die 6. Claves:

D. E. F. G. A. C.

Von unsern lieben Alten wurden sie nach der Ordnung mit ihren Heydnischen Namen also rangiret.

D. 1. Dorius.	2. Hypodorius.
E. 3. Phrygius.	4. Hypophrygius.
F. 5. Lydius.	6. HypoLydius.
G. 7. MixoLydius.	8. HypoMixoLydius.
A. 9. Oeolius.	10. Hypoœolius.
C. 11. Jonius.	12. Hypojonius.

Nota. Diese Toni haben diese ihre Namen bekommen von den zerschiedenen Völkern. v. g. Tonus *Dorius* von denen *Doriern*, einem Griechischen Volk. *Phrygius*, *Lydius* Tonus &c. von denen *Phrygiern*, *Lydiern* 2c. nicht, als ob sie diese Tonos erfunden hätten, sondern weil sie selbe vor anderen, nach ihrem Temperament, geliebet, und sonderbar daran delectirt haben.

Das Wort, *Hypo* græcè, heißt lateinisch *sub*, teutsch unter.

Also auch *Plagalis*, oder Tonus *Plagius* sagt so viel, als *Tonus inversus*, ein untersezt-
R. P. Spießs Tract. Mus. Compositorio- Practicus.

ter Ton, sc. wegen der Quart, so in Tono Authento ihren Sitz oben: durch die Arithmetische Division, Disposition oder Mediation aber unten hat. Es seynd derowegen in diesem Verstand Hypo Tonus, Sub-Tonus, Plagius Tonus, Secundarius Tonus, Comes, Servus &c. lauter Synonima, oder gleichlautende Wörter, und zeigen nichts anderes an, als daß sie dem Authento Tono, so sein Herrschaft oben pretendirt, und seinen harmonischen Concentum gegen der Octav hinauf zu machen pflegt, diese ihm unten auf dem Fuß nachfolgen, und ihr Spiel und Justerritoriale von unten auf suchen, laut bekannter 2. Versen:

Authentos Dominos Dices, Servosque Plagales.

Authenti sursum Scandunt, Servique deorsum.

Wir wollen indessen diese Barbarische, Griechische und alle andere fremde Terminos fahren lassen, und uns zu den Modos Musicos wenden. Und statuiren, bestimmen und behaupten

Pro Cantu Choral 8. Tonos.

Scilicet 4. Tonos Authentos: und 4. Tonos Plagales, in den 4. Clavibus oder Buchstaben D. E. F. G.

Der Cantus Choralis bey behalten 8. Tonos.

Von dem Choral wird an seinem Ort besonders gehandelt werden.

Pro Cantu, oder Musica Figurali

6. Modos, oder 12. Tonos.

Nemlich 6. Authentos, und 6. Plagales, in denen 6. Clavibus

Der Figuralis aber 12. oder 6. Modos M.

D. E. F. G. A. C.

Jedoch mit mehrmahliger gleichlautender Suxischer Declaration und respectivè Relaxation, daß ein Componist auf die Plagales kein sonderbare Attention haben müsse, wann er nur sonst in seinen Compositionibus figuralibus (im Choral-Gesang hat es ein andere Verwandnuß) mit beyden, d. i. mit dem Authento und Plagali, in seinem einmahl genommenen Modo, weiß künstlich umzuspringen, und Regul-mäßig zu verfahren. Es mag zuweilen der Knecht oder der Herr, der Comes oder der Dux, voran gehen, ligt wenig daran, es ist in einem fugirten *Quadro* keiner ohne den andern, seynd unabsonderliche Cameraden, wann sie nur legaliter tractirt werden.

Man muß aber mit diesen 12. Tonis meistlich wissen umzuspringen.

Aber eben dieses ist, wider welches nicht allein die Anfängere, Scholaren, Pfuscher, Semitincti, vom Himmel gefallene Compositeurs: sondern wohl auch die, so durch ihre in öffentlichen Druck heraus gegebene Opuscula in der Kunst Meister zu seyn sich betruglichen haben lassen einfallen, grausamlich ge- fehlet haben.

Eben diß ist die Beweg-Ursach, warum ich diese Materiam, als an welcher der meiste und nothwendigste Theil einer ehrlichen Kirchen-Music abhaget, zimlich fusc tractirt habe, und tractiren werde.

wird man keinen Anstoß leiden.

Um die Tonos Plagales solle man sich nicht kümmern. Vorstehe: in Cantu Figurali.

Und eben dieses hat mich veranlasset, daß ich diese (meiner Meynung nach) zwar klar gegebene Lehr mit genugsamen Exempeln für alle 6. Modos, oder 12. Ton, noch mehr und solcher gestalten werde erklären, daß ein zur

Geh-Kunst geartetes Subjectum nimmermehr werde fehlen können, so fern er seinen Contrapunct und Fugen 2c. nach dieser Vorschrift setzen, und wohl ausführen wird.

Caput XIV.

Von denen 12. Tonis, oder 6. Haupt-Modis Musicis sonderheitlich, samt beygesetzten Exempeln pro Cantu Figurali.

§. I.

Vom ersten Modo Musico aus dem D.

Oder vom erst- und anderen Ton, Dorius, und Hypodorius genannt.

N wenn die Species und Ambitus dieser Octava bestehe, wird man aus dem 10. Capitul zu ersehen haben. Die *Limites*, Grängen, dieses ersten Toni seynd D. und d. Die *Repercussiones* (Zurückschlagungen, oder widerschallende Ehnung in der Music) in diesem Tono primo seynd *re, la*, aus dem D. ins A. durch die Quint. Und *re, sol*, aus dem A. ins d, durch die Quart. Welche Intervalla und *Repercussiones* aller Tonen einen vollkommenen Ambitum ausmachen.

Die *Limites secundi Toni* seynd A. und a. Die *Repercussio* ist, *re, sol*, von dem unteren A. in das D. durch die Quart hinauf, und so dann weiter vom D. ins a. durch die Quint.

Nota. Der grössere, oder Romanische Buchstab bedeutet den untersten oder Fundamental-Clavem. Der kleinere aber die Octavam eines Clavis. Und wann ein kleiner Buchstab oben ein- oder zweymahl gestrichen wird, v. g. \bar{a} . \bar{a} . so bedeutet er die 2te und 3te Octavam.

Trias Harmonica (Drey-Klang) bestehet pro Tono 1 mo und 2 do in D. F. A.

NB. Einige Musici nennen den Drey-Klang mit der grösseren Terz (ut, mi, sol,) den vollkommenen, den mit der kleinen Terz aber (re, fa, la,) den unvollkommenen *minus perfectam* deswegen, weil er zu Ende eines Musicalischen Stucks in die grössere Terz sollte gelöst werden.

Die Claves der Clausulen, aus welchen die Cadentia gemacht werden, seynd *Primaria D. Secundaria A.* und *Tertiaria F.*

Die erste wird auch genennet *Principalis*. Die andere *Dominans*. Die dritte *Medians*. Und alle diese seynd und heissen *Clausula Propria, formales &c.* Die *Nota Finiens* ist D. *re. Dominans A. re.* Und NB.

Alles dieses ist respectivè zu verstehen, und zu mercken von allen übrigen Tonis, wo nicht ein ausdrückliche Ausnahm gemacht wird.

Nota 1. Da die Octava D. von der Octava A. anderst nicht differirt, als in der Sexta: scheid bey massen das D. in seiner Specie Octava die Sextam *Majorem*, das A. aber Sextam *Minorem* hat, so solle man wohl Acht haben, daß diese 2. Toni in Inventir- und Formirung der Thematum nicht mit einander confundiret werden.

Nota 2. Weilen auch dieser Tonus primus sehr oft pflegt in das G. moll transponiret zu werden mit einem einzigen b. d. i. mit der Terz *Minor*, und Sext *Major*; so sollen gleicher massen die Fugen, Thematata &c. nach der Richtschnur und Reglen der Octava D. formiret oder eingerichtet werden. Welches in all anderen Transpositionibus genau und aufs Haar solle beobachtet werden.

Der Tonus Primarius sucht seinen Gang und Gesang meistens in der Höhe. Daher klinget er, nach Lehr und Meynung einiger Music-Verständigen, von Natur allezeit freudig, munter, hurtig, frölich, darbey auch *Gravitatisch* und eingezogen 2c.

Der Tonus Secundarius haltet sich mehr theils in der Tieffe auf. Daher ist sein Gesang etwas traurig, niedergeschlagen, betrübt, demüthig, einfältig 2c. Beyde aber mit einander vermengt taugen sehr wohl in dem Kirchen-Stylo die Affect- oder Leidenschaften des Vertrauens, der Andacht, der Gottsförchtigkeit, und Lieb Gottes zu erwecken. Wie Athan. Kircher schreibt in seiner Mus. fol. 573.

Und diese 2. Toni, sc. Primarius und Secundarius, Authentus und Plagalis *conjuncti*, zusammen genommen und vereinbaret, seynd, und werden mit Recht genennet: *Modus Musicus Primus*.

Wer aber an dieser meiner Eintheilung der 12. Tonen in 6. Modos Musicos Principales ein Mißfallen hat, und die Wörter *Tonus* und *Modus* für Synonima oder gleichlautende Wörter haltet, wie es dann auch in der Sach selbst nicht anderst ist, der mag nach seinem Belieben 6. oder 12. Modos bestimmen, ligt wenig daran.

Der Ausatz in Noten, samt denen untersehten Exempeln, wird die bisherige Lehre deutlicher machen.

Limites. Q	Limites.	Repercussio. Q	Repercussio.	Trias harmonica.
Primi Toni.	Secundi Toni.	1. Toni.	2. Toni.	Utriusque Toni.
Primaria.	Secundaria.	Tertiaria.		
Clausula Principalis.	Dominans.	Medians.		

Exempla, auf was Art die Themata aus dem D. primi Toni sollen formiret, oder in ein reches Geschick gebracht werden.

Dux. Thema.

Comes. Risposta. Resolutio Thematis. Repercussio &c.

Repercussio.

An obigen Terminis, *Comes, Risposta, Resolutio Thematis &c.* solle sich niemand stossen. Ich habe sie mit Gleiß, und zu dem Ende hinzugesetzt, damit ein Scholar diese und dergleichen hin und wieder vorkommende Wörter verstehe, wisse, und in praxi sehe, was sie seynd, heissen, bedeuten und gelten. Nämlich, *Risposta* (Antwort) ist eben, was *Comes*. *Resolutio Thematis* (Auflösung des Satzes) ist, da

die erste Stimm durch die andere Stimm wiederum in den Haupt-Modum reducirt wird. Ein gleiches ist auch *Reconciliatio Vocum*, die Vereinbarung der Stimmen.

Wer dieses Exempel gründlich einsiehet, und zu analysiren weißt, ist in der Composition schon weit genug kommen. Wir wollen noch ein anderes hieher setzen nicht umsonst.

Alla Capella.

Authentus.

Plagius.

Exemplum des Secundi, oder Plagalis Toni.

Alla Capella.

Nicht wahr? Der Musicalische Tenor (Inhalt) dieses Exempels fallet denen Ohren ganz gelassen, demüthig, niedergeschlagen, betrübt etc. welches ein Beweis von diesem Tono Plagali solcher Eigenschaften seyn kan.

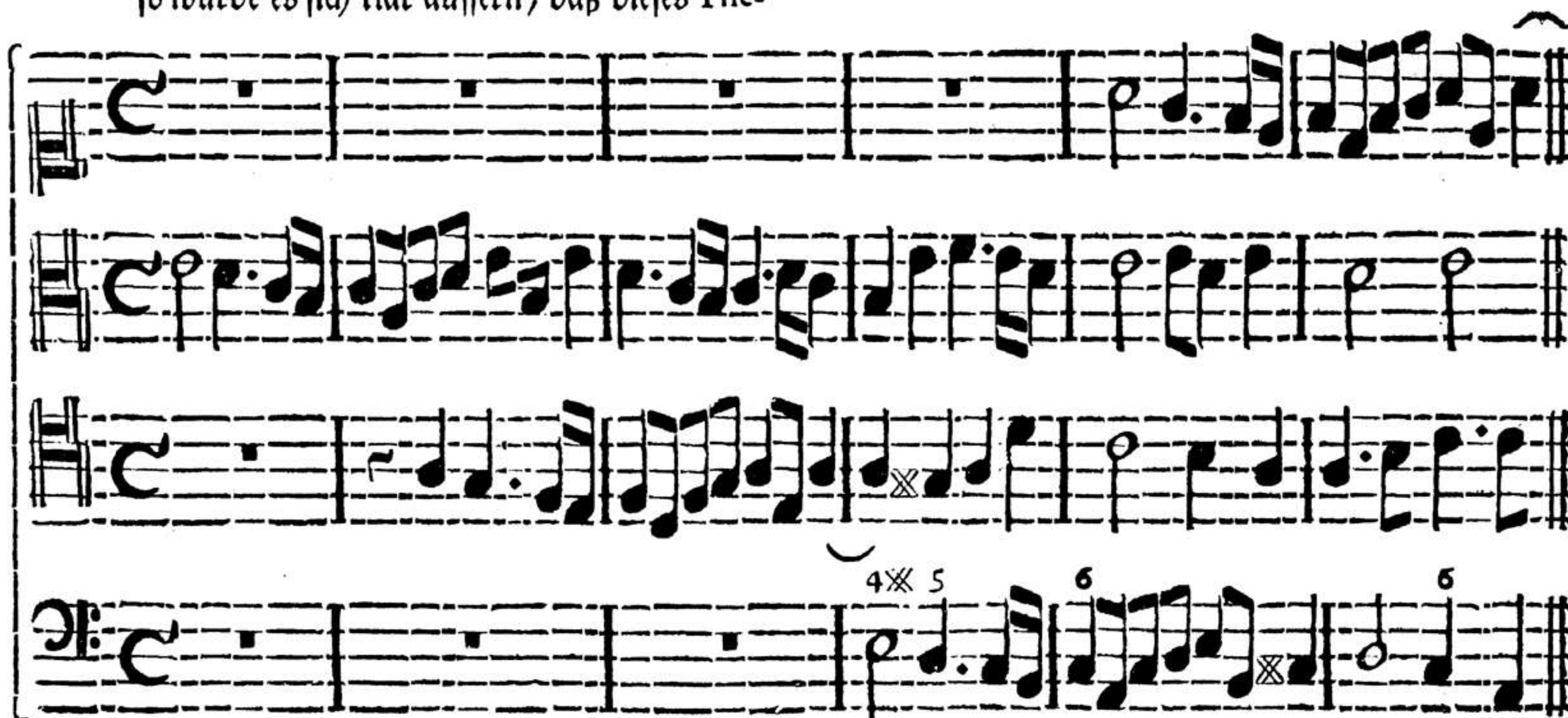
Folgen:

Folgendes ist pro Modo Musico primo ein irregulares Exempel.



In diesem Ton-Muster ist das *Malè* zweymahl darum beygesetzt worden, weil erstlich der Dux das Thema wider die Beschaffenheit dieses natürlichen Toni anfangt. Und zweitens der Comes, oder der antwortende Theil, auf gleiche Art respondirt. Lise zurück, was erst oben in *Nota primo* erinnert worden. Diesem Fehler aber wäre allerdings abgeholfen, wann man nur das *mi*, in ein *fa* wolte verändern, das ist: wann in der Octava *D.* die Sext mit einem *b.* bezeichnet wäre, so wurde es sich klar äussern, daß dieses The-

ma, oder Zugen-Satz, alsdann gar recht gesetzt, aus der natürlichen Octava *A.* entnommen, und in die Octavam *D.* wäre übersetzt worden. Die Fehler, so wider dieses *Pro Memoria* geschehen, seynd unzählbar und täglich. Hole hiehero, was Cap. 10. und 11. geschrieben worden. Es könnte aber eben dieses Thema in seinem natürlichen Gang, d. i. in der Specie Octavæ *A.* auf folgende Art vielleicht angenehmer und verbesserter gesetzt werden.



§. II.
Bom anderten Modo Musico aus dem
E.
Oder vom dritten und vierten Ton,
Phrygius, und Hypo-Phrygius
genannt.

Diese zwey Gespanen (Toni) erfordern auf ein gewisse Weiß gegen anderen Tonen ein ganz besonderes Tractament. Habe derowegen nicht ermanglen wollen und sollen, davon nöthige Information zu geben. Und
R. P. Spieß Tract. Mus. Compositorio-Practicus.

zwar was dieser zwey Tonen Solmisationem, Speciem und Ambitum Octavæ anbelangt, besiehe das 10. und 11. Cap. Die Limites Tertii Toni seynd *E.* und *e.* bestehende in *mi, mi*, aus der Quint *E. H.* und Quart *mi, la, H. e.* Und dieses seynd auch dieses Tertii Toni ordentliche Repercussiones.

Es ist aber Repercussio in der Music nichts Repercussio quid? anderes, als ein Zurückschlagung, Wider-schlag, Wiederholung, und widerschal-lende Thönung: wann nemlich eine Stim des anderen nicht in blosser Wiederholung dersel-

derselben Klang, sondern in verschiedenen, entweder höheren, oder tiefferen, mit einer Gleichförmigkeit antwortet. Oder noch klärer: *Repercussio* heisset dasjenige *Intervall* einer *Quart* oder *Quint*, welches in einer *Fuga* oder *Themate* der *Führer*, *Dux*, und der *Gefährth Comes*, seinem *Modo Musico* gemäß, gegen einander *formiren*.

Die ordentliche, und außerordentliche *Repercussiones*.

Die außerordentliche *Repercussio* dieses *Toni Tertii* ist, wie *Buttstett* pag. 143. und andere wollen, *mi, fa* durch die *Sext*, vom *E. ins c.* hinauf. Die *Gränzen* und *Umfang* des *Toni Quarti* ist die *Arithmetisch* mediirete oder vermittelte *Octava H. ins h.* bestehend aus der *Quart H. E. mi, la.* Und aus der *Quint E. h. mi, mi*, welches auch seine ordentliche *Repercussiones* seynd. Die außerordentliche oder *Special Repercussio* dieses *Quarti Toni* ist, *mi, la*, aus dem *E. ins A.* durch die *Quart*, weil die *Quart* gleichfalls *Clausula assumpta* ist.

Warum dieser *Ton* keine vollkommene *Cadenz* habe?

Unben will man nachdrücklichst erinnern haben, daß diese beyden *Toni* weder *Clausulam Perfectam Primariam*, weder *Secundariam Perfectam* als *Propriam* von darum nicht haben können, weil nemlich der *Clavis H.* aus welchem eine perfecte *Cadenz* ins *E.* müste gemacht werden, kein *Quintam naturalem perfectam*, noch auch eine *Tertiam Majorem* (vom *H. ins Dis*) als von welcher diese *Toni* ein Abscheuen haben, zulasset, oder haben kan. Es kan aber dieser *Clavis H.* deswegen keine vollkommene *Quint* haben, weil die *Octava H. ins h.* NB. harmonice nicht kan getheilet werden: anertwogen ja nach der harmonischen *Division* die *Quinten* unten, und die *Quarten* oben zu stehen kommen. Nun aber zeigte sich solchenfalls die *Quinta falsa* vom *H. ins F.* und vom *F. ins h.* der *Tritonus*, welche beyde Gång verworffen seynd.

Hat nur *Assumptas*.

Weil nun wegen gegebener *Raison* diese 2. *Toni* weder *Clausulam Primariam perfectam*, weder *Secundariam perfectam*, als eigen, zu haben außer *Stand* seynd; so machen sie ihre besondere Gång und *Clausulas Intermedias* (die mitten im *Concert* vorkommende *Cadentien*) in die *Quartam A.* und *Sextam C.* da in all anderen *Modis* die *Clausulae formales* sonst

in die *Quint* gemacht werden. Und diese 2. *Clausulae* werden genennet *Clausula assumpta, adoptitia*, angenommene etc. und seynd doch diesen 2. *Tonis propriae* oder eigenthümliche. Am Ende aber eines *Musicalischen* *Stucks*, d. i. wann es auf die *Cadentias finales* ankomet, müssen diese 2. *Toni* sich begnügen lassen mit denen *Clausulis minus Perfectis, Imperfectis, Imperfectissimis: Dissectis, acquiescente, und desiderante: Ordinatis, ascende und descendente* &c. Besiehe hievon das 19. Cap. de *Clausulis*. Und die *Exempla* gleich jeto unten.

Von der *Natur* und *Eigenschaften* dieser beyden *Tonen* *raisonirt* *Kircherus* fol. 554. unterschiedlich. Der erste, sagt er, sey *Austerrus, iracundus, impetuosus*. Von *Apulejo: Religiosus*: habet enim Severam quandam indignantis insultationem, & furentis votum inflamat &c.

Von dem *Tono Quarto* heist es: Habet naturam humilem, ad fletum aptissimam.

Bei solcher dieser *Tonen* Beschaffenheit solle ein anfangender *Componist* 2. *Ding* sonderlich bestens in Acht nehmen.

Erstlich, daß er in dieser *Compositions* Art sich des *sis* und *dis* durchaus bemüßige, widrigenfalls er nimmermehr nach dem Wesen dieser *Ton*-Art etwas geschicktes und rechtschaffenes wird auswürcken können.

Andertens: daß er sich an denen hin und wieder zum Vorschein kommenden gedruckten *Musicalischen* *Opusculis* nicht solle stossen, oder verführen lassen, da er darinnen *Praambula, Versus* etc. mit dem *sis* bezeichnet findet mit dem *Beysatz: Praambula, Versus Quarti Toni*. Item wann er auch ein gleiches findet in *Praambulis* und *Verlen* etc. *Octavi Toni*, da sie es doch nicht seynd.

Gürwahr dererley *Verfasser* verursachen in der *Musicalischen* *Republic* grossen Schaden, verkauffen den *Erbarmungs*-würdigen *Scholaren* statt des *Korns* nur *Spreuer*, und statt des *Pfeffers* lauter f. v. *Maus*-*Pfifferling*. Folgende *Vorstellung*, und die beygesetzte *Exempla* werden das *Haupt*-*Wesen* dieser 2. *Tonen* ganz anderst, und zwar so gründlich, als *Sonnen*-klar an Tag legen.

Eigenschaften dieser *Tonen*.

Was ein *Componist* dieser *Tonen* halben sonderlich zu beobachten habe?

Tertii Toni.			Quarti Toni.		
Limites.	Repercuss. Ordin.	Repercuss. Extraordin.	Limites.	Repercuss. Ordin.	Repercuss. Extraordin.



Exemplum I.

1. Fugirtes, ungebundenes.

Repercussio ordin.

Exemplum 2.

Syncopeirtes Exempel.

Repercussio ordin.

Nota. Die 2. Sternlein bey dem C. und A. zeigen die 2. Tenorisirende Clausulas *assumptas* an. Woron oben. Das dritte Exempel à 5. Voc. aus dem Welt-bekanten Orlando de Lasso haben wir mit Fleiß dem Leser zu fernere Nachdencken hieher setzen wollen.

Drittes Exempel Quarti Toni. Ex Missa I. Parte 2da, Orlandi de Lasso.

Viertes Exempel Quarti Toni à 4. Voc.

Fugirtes Exempel.

Repercussio Extraord.

The first system consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves begin with a common time signature 'C'. The top staff contains a complex fugue-like passage with many sixteenth and thirty-second notes. The bottom staff contains a simpler, more rhythmic accompaniment. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

The second system consists of four staves. The top two staves are in treble clef and the bottom two staves are in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

The third system consists of four staves. The top two staves are in treble clef and the bottom two staves are in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Quintum Exemplum.

Alla Capella.

Der Organist muß ebenfalls die Lehr von diesen 2. Tönen vollkommen innen haben. Auf diese bisshero von diesen 2. Tönen gegebene Instruction, und auf die beygesetzte Exempla hat sonderbar auch zu reflectiren derjenige Organista, so dem Choral-Gesang Präambuliren muß: dann wann er nicht accurate auf vorgeschriebene Weiß und Art anschlagt und clausulirt, ein grausliche Confusion verursachen wird.

§. III.

Vom dritten Modo Musico.

Oder vom 5ten und 6ten Ton aus dem F.

Lydius, und Hypo-Lydus genannt.

Die Ton-Art und Gränzen (Speciem und Limites) wie auch Solmisationem dieser Octava und Modi F. weist das Cap. 10. Der Ambitus ist die harmonisch mediirte Octava F. ins f. aus der Quint ins c. fa, fa. und aus der Quart c. ins f. ut, fa. welches auch die ordentliche Repercussiones seynd. Trias Harmonica perfecta bestehet in F. a. c.

wohin auch die Clausulae formales, propriae formirt werden.

Wiewohl dieser Modus F. mit dem Modo C. in der That gar mercklich unterschieden ist, so ist es doch auch offenbar, daß in heutiger Praxi in Cantu Choralis sowohl, sonderbar den Tonum Seztum betreffend, als auch in Cantu Figurali diese 2. Modi fast auf gleiche Weiß einher gehen. Es muß sich auch ein Componist die Hand nicht so sehr binden lassen, daß er nicht auch auf erheischenden Fall, und zufälliger Weiß in der Quart anstatt des b. ein b. setze. Die größte Fürsichtigkeit eines Setzers in diesem Modo muß diese seyn, daß er nemlich in der Progression des Musicalischen Stücks das b. nicht prædominiren, oder gar mercklich lasse fürschlagen; wiewohl es auch keine große Kunst wäre, einen ganzen harmonischen Concert, Fugen, und andere Stück zu setzen, in welchen das b. weder im Orgel-Bals, weder in andern Vocal-und Instrumental-Stimmen, auch nicht einmahl anzutreffen ist, da man doch gestehen muß, daß in solcher Com-

Dieser Modus F. scheint zwar mit dem Modo C. eine gänzliche Aehnlichkeit zu haben. Ist jedoch in der That von demselben unterschieden.

Composition nicht der wenigste Zwang oder Härteigkeit verspühret, und dem Gehör einig-
 ges Torto zugefüget werde. Zum Beweis
 dessen besiehe die unten gesetzte Exempla. Item
 meine *Missas*, und *Vesperas*, so im Druck her-
 aus seynd. Die alten Componisten und Con-
 trapunctisten haben aus diesem Modo viel
 und schöne Stuck gesetzet. Die heutige Figu-
 ralisten aber bedienen sich ordentlich des weis-
 chen Gesangs, d. i. des *b.* in der Quart.

Eigen-
 schafft die-
 ser 2. To-
 nen.

Die Eigenschaft, wie die Alten wollen,
 dieses 5ten Toni, solle minax, trohend, tro-
 hig 2c. seyn.

Toni Sexti Ambitus ist die Arithmetice ver-
 mittelste Octava C. ins c. aus der Quart C. ins
 f. *ut*, *fa*. und aus der Quint F. c. *fa*, *fa*. wel-
 ches auch dieses Toni Repercussiones seynd.

Dieser Tonus Sextus ist von Natur *Qua-
 rulus*, klaghaft, und kläglich. Wird ge-
 braucht in Liebs- und Noths-Umständen, in
 Lamentationibus, Gelassenheit, und Demuth.
 Davon haben wir Exempla in den Hymnis:
 Pater superni Luminis. In Festo S. Mariæ
 Magdalenz: *Fortem virili pectore*, und vielen
 andern Chor-Gesängen.

Überhaupt aber ist zu observiren, daß, da Speciale
 jehiger Zeit aus dem Clavi F. fast durchaus mit Notamen.
 dem *b.* in der Quart componirt wird, und
 mithin dieser Modus nicht mehr Naturalis,
 sondern Transpositus aus dem C. ins F. ist,
 der Compositeur in seiner Arbeit und Zu-
 gen 2c. genau auf die Speciem Modi C. Acht
 habe.



Exemplum Primum sine b. ex F.



Paradigma Secundum.



§. IV.

Vom vierten Modo Musico.

Oder vom 7. und 8ten Ton aus dem G.

Mixo-Lydus, und Hypo-MixoLydius genannt.

Sehr viele
fehlen
wider die-
sen Mo-
dum.

Unter die grosse Unwissenheit und Irrthum, in welche die unzeitigen Componisten öftters verfallen, kommen auch nicht selten zu zehlen diejenige Fehler, welche sie wider gegenwärtigen Modum G. pflegen zu begehen. Man findet bey ihnen kaum mehrere Compositiones, als eben aus dem Modo G. den sie doch nicht Regul-mäßig tractiren. Sie nehmen zwar den Clavem G. zum Grund-Clavis, spielen Fugen, formiren Themata, setzen Contrapunct über Contrapunct daraus; siehet man ihnen aber aufs Fundament, auf den Ducem, Comitem, Melodiam &c. zeigt es sich geschwind, daß sie gänzlich außer diesem Modo G. und in einen ganz andern Modum verfallen seynd. Erklärung: Der Clavis G. hat in seiner natürlichen Specie

Octava in der Septima das F. *fa*. Will man in genere Diatonico (natürlichen Geschlecht) d. i. in dieser Octava natürlichen Fortschreitung oder Durchgang vom G. bis ins g. eine reine Einstimmung setzen, so hat man sonderbar auf dieses f. *fa*, als den Eckstein des Anstossens zu sehen, damit man Primò ein diesem Modo Musico eigentliches und zuständiges Subjectum oder Thema ersinne. Und Secundò den Ducem und Comitem der gestalten reguläre setze, und rangire, daß weder der erste, weder der andere per se, an und für sich, statt des f. *fa*, das *fis* zu ergreifen ge-nöthiget seye, sondern in die Claves einher gehe, wie sie die Natur vorleget. Paucis: man solle das *fis* in der Fundamental- oder Radical-Stimm gänzlich meiden, und nur feck in das natural f. gehen. Habe notanter gesagt, per se: dann per accidens können die mittlere, ein- und ausfüllende Stimmen gar wohl dann und wann das *fis* haben, ohne dardurch dem Haupt-Satz oder Modo Musico zu prä-judiciren oder nachtheilig zu seyn. Dessen hast ein Muster Num. 1.

Man solle
in diesem
Modo das
fis meiden.

Die

Die Constitution dieser zwey Tonen zeigt das Cap. 10.

Limites seynd G. und g. *Repercussiones*: ut, sol aus dem G. ins D. durch die Quint. Und re, sol aus dem D ins g. per Quartam.

Trias harmon. ist G. H. D. welches auch die Clausulæ formales seynd. Josephus Fux &c. in Manud. ad Comp. Mus. fol. 151. gestattet diesem Modo zwar Clausulam Tertiariam imperfectam per Septimam; nicht aber Clausulam perfectam. Vide infra Num. 2. und 3. Josephus Ant. Bernabæi lasset weder die erste, noch die andere zu, sondern transportirt diese Clausulam Tertiariam aus der Terz h. in die Quart C. Ursach: weil solche Clausulæ perfectæ gar viele Dieses erfordern, vor welchen doch dieser Modus ein natürlichen Abscheu trägt. Der Tonus Septimus macht sein Clausulam intermediam gemeiniglich in die Quintam D. Hergegen der Tonus Octavus in die Quart C. Vide Exemp. Num. 4. allwo das erste NB. die Clausulam in Quintam des Septimi Toni: das andere NB. die Clausulam in Quartam des Octavi Toni anzeigt.

Notandum Primò. Unter den Wörtern *Clausula Primaria*, *Secundaria*, und *Tertiaria* werden die 3. Claves eines jeden Dreyklangs (*Triadis harmonicae*) in allen Modis Musicis so verstanden, daß, wann die Cadentia gemacht wird in den Fundamental-Clavem, ein solche Cadentia oder Clausula genennet werde *Primaria*; die in die Quint gemachte Caden-

tia *Secundaria*; die in die Terz, *Tertiaria*. Lise zurück pag. 42.

Notandum Secundò. Da die Species Octavæ G. von der Specie Octavæ C. nicht anderst differirt, als in der *Septima*; massen das G. in seiner *Septima* das F fa: das C. aber in seiner *Septima* das h. mi vorleget; als muß ein Componist in Erwählung der Jugen re. sonderheitlich auf die 2. Septimas regardiren, und dahin beflissen seyn, daß der Comes dem Duci nach jedes Modi Musici Eigenschaft accuratè respondire. Besiehe hievon die 2. Muster Num. 5. und 6.

Notandum Tertiò. Alles dieses ist hauptsächlich zu verstehen, da man will strickt in genere Diatonico, Contrapuncto, und alla Capella componiren. In andern Stücken, Figural-Musiquen, und in genere Mixto (vermischten Geschlecht) hat man wenig darauf zu reflectiren; ist genug, daß man das F. mit dem x zeichne. Und mithin ist der Modus oder Species Octavæ G. schon in den Modum oder Speciem C. übersetzt. Jedoch muß man ein solche Composition nicht mit dem unverständigen Titul: *Praambula*, *Versus* &c. *Octavi Toni* beschnügen. Aus dem G wollen componiren mit continuirlichem Gebrauch des fis; und doch das f nicht mit dem x vorhero bezeichnen, und folgsam in das ordentliche fis setzen, ist einer der größten Fehlern, und ist ein solcher Componist billich ad Prædicamentum ignorantiae zu zehlen. Betrachte nur wohl das Exempel Num. 6.



1. La Guida. Pars proponens.

La consequente. Pars respondens.

First system of musical notation, four staves. The first three staves are treble clef, the fourth is bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some accidentals and a key signature change indicated by a cross symbol.

Second system of musical notation, four staves. The first three staves are treble clef, the fourth is bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some accidentals and a key signature change indicated by a cross symbol.

Third system of musical notation, four staves. The first three staves are treble clef, the fourth is bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some accidentals and a key signature change indicated by a cross symbol.

2. 3. 4.

✱ 76 ✱ 43 56 4b 5✱ ✱ b 6 43

Cad. Imperf. Cad. perf. NB.



Aus letzterem Exempel Num. 6. ist klar, daß die Bezeichnung des F. mit dem \times oder *fis*, das G. seine eigene, natürliche Speciem Octavæ gänglichen aus, und die Speciem Octavæ C. anziehe, und folgar der Gefährd sich eben also dem natürlichen Modo C. müsse accommodiren.

Eine genau eingerichte Composition Octavi Toni neigt sich von Natur mehr in die Quart hinauf, oder in die Quint hinunter ins C. als in das D. Alle Choral-Gesänge

Octavi Toni geben deswegen dem Gehör genugsame Zeugnuß.

Was übrigens dieser zwey Tönen weitere Eigenschaft und Natur anbelangt, wollen unsere lieben Alten, der erste seye *severus*, ernsthaft. Sein Camerad aber, sc. Tonus Octavus, seye *modestus*, eingezogen, bescheidenlich. Diese zwey Toni in einem Modo Musico vereiniget, und also temperirter verursachen dem Gehör alles Vergnügen.

§. V.

Vom fünften Modo Musico
Oder vom 9. und 10ten Ton aus dem
A.

Æolius, und Hypoæolius genannt.

Ambitus. Der Ambitus und Limites des Toni Noni seynd A. und a. bestehende in der harmonischen Eintheilung (wie es bey allen Tonis Primariis, oder Authentis geschiehet) aus der Quint A. re, la, und aus der Quart E. a. mi, la. Und dieses seynd auch dieses Tons ordentliche Repercussiones. Speciem Octavæ hast Cap. 10. Trias harmonica ist: A. C. E. welches auch die Clausulæ formales seynd.

Im Contrapunct pure Diatonice in Contrapuncto, oder Alla Capella componiren will, man sich der Clausulæ Secundaria perfecta, d. i. des Dis, allerdings enthalte, und sich mit der Clausula imperfecta per Septimam begnügen lasse; welches sonderheitlich in Cantu Choralis zu beobachten ist. Vide Exemp. Num. 1. und 2. In andern Figural-Musiquen aber hat diese Lehr wenig Platz.

Da übrigens dieser Tonus Nonus mit dem ersten Tono Dorio ex D. grosse Gleichförmigkeit hat, und diese beyde Toni in ihrer Specie Octavæ anders nicht discrepiren, als in der Sexta: massen das D. in seiner Sexta das h, mi: das A. hergegen in seiner Sexta das f. fa vorleget; als hat man in Erfind- und Formirung der Subjecten oder Thematum sonderheitliche Aufmerksamkeit zu machen, da-

mit ja nicht je einer dieser zwey Modorum Musicorum in des andern Ton - Art eintrette, welches öftters geschiehet, da man entweder ein diesem, oder jenem Modo ein nicht anständiges, ja ganz widriges Thema inventirt und erwählet. Oder wann der Befährd dem Führer nicht recht, und regulariter antwortet, ein- und nachtritt, da dann ein Musicalisches Stück in einen ganz andern Model gegossen wird, als ihm aus seiner eigenen natürlichen Octaven-Gattung gebührte. Nicht ein jedes, nächstes bestes Thema schickt sich auf den Modum Musicum, sondern man muß es der Octaven-Gattung gleichförmig erfinden. Vide Num. 3.

Dieser neunte Ton hat sonst das *Pradicat*: Jucundus, lieblich, aufgeräumt. Des Toni decimi Umfang ist die Octava E. e. bestehend (wie bey allen Plagalibus oder Tonis Secundariis beschiehet) in der Arithmetischen Division aus der Quart mi, la. E. A. und der Quint A. E. re, la. welches dieses Tons Repercussiones seynd. Claves Clausularum seynd eben diese, wie in Authento.

Von Natur wird er genennet: *Gemebundus, tristis, flebilis, placabilis*, weinerlich, traurig, und versöhnlich. Diese zwey Toni in einem *Quatuor* verknüpffet, verursachen den Zuhörern jedoch satzames Vergnügen. Ein vollkommenes Muster, wie in diesem Modo pure Diatonice zu verfahren, findest unten Num. 4. Analysin aber mache selbst ex Dictis.

Nicht ein jedes, nächst bestes Thema schickt sich auf den Modum Musicum.

Eigenschaft dieser 2. Tönen.

Limites. Toni Noni.

Toni Decimi.



Dieses

Dieses Subjectum hat allein seinen natürlichen Sitz im D.

Alla Capella.

4.

5 43 76 98 765

§. VI.

Vom sechsten Modo Musico Jonio,
oder
vom 11ten und 12ten Ton aus dem
C.

Dieser
Modus, ste-
het mit
dem drit-
ten Modo
M. in vie-
ler Ähn-
lichkeit.

Wiewohl dieser Modus Musicus Sextus in seiner Octaven-Gattung von dem Modo Tertio aus dem F. merklich unterschieden ist, so hat er doch mit eben diesem Modo weit nähere Gleichförmigkeit, als mit dem Modo Quarto aus dem G. Das Cap. 10. sehet alles ganz klar auseinander.

Wann der Clavis F. in seiner Quart statt des *b*. mit dem *b*: und der Clavis G. in seiner

Septima statt des natürlichen *fa* mit dem *×* oder *fis* bezeichnet wurde, so kommenen zweifelsfrey diese 2. Octaven mit gegenwärtiger Specie Octava C. durchaus miteinander übereins. Widrigensfalls aber wurde ein gänzlich Gleichheit weder mit dem einten, noch mit dem andern Modo nimmermehr können erkannt werden. Zur Prob dessen besiehe das unten gegebene Exempel sub Num. 1. welches sich aus keinem andern Clavis Diatonice oder natürlich setzen läßt, als allein aus dem Modo Musico C.

Ubrigens seynd diese 2. Toni ihrer Eigenschaft nach, lustig, munter, frölich.

Eigen-
schaft die-
ser 2. To-
nen.



The first system consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and accidentals. Above the third staff, there are several numbers and symbols: 7, $\times \frac{4}{2}$, 6, \times , 6, 7, b, 5, $\frac{4}{2}$, 5. Above the bottom staff, there are more numbers and symbols: $\frac{6}{4}$, 2, 6, 7.

The second system consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and accidentals. Above the bottom staff, there are several numbers and symbols: $\frac{6}{4}$, 2, 6, 7, $\frac{6}{4}$, 2, 6, 7, 6, 7, 7, 7, 98, $\frac{765}{98}$, $\frac{65}{3443}$.

Exemplum 2.

Exemplum 2 consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains the text "Fuga soluta, libera." below it. The bottom three staves are in bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and accidentals. Above the bottom staff, there is the text "Reponse." below it.

Conciliatio.

The first system of musical notation consists of four staves. The top three staves are in treble clef and contain complex, fast-moving melodic lines with many beamed notes. The bottom staff is in bass clef and contains a simpler, more rhythmic line. The word 'Conciliatio.' is written below the first staff.

The second system of musical notation consists of four staves. The top three staves are in treble clef and contain complex, fast-moving melodic lines with many beamed notes. The bottom staff is in bass clef and contains a simpler, more rhythmic line. There are several 'x' marks and a '6' below the bottom staff.

The third system of musical notation consists of four staves. The top three staves are in treble clef and contain complex, fast-moving melodic lines with many beamed notes. The bottom staff is in bass clef and contains a simpler, more rhythmic line. There are several 'x' marks and a '6' below the bottom staff.

Aus diesem letztern Exempel solle man anmercken: Erstlich, wie im andern halben Tact der Dux aus seinem Tono Primario so schön abweiche, und seinem Gefährten Gelegenheit mache, in seinen Plagalem einzutreten. Zweytens, wie hergegen im vierten Tact der Gefährte den Führer wiederum so gelegentlich und reguläre in seinen Tonum Authentum einleite, und anheim begleite, welches die Musici nennen, *Conciliationem*, Vergleichung, Vereinbarung, Zurückkehrung, und Eintretung der Stimmen in den Haupt-Ton.

Conciliatio vocum.

Eine Fugam auszuführen ist leicht.

Drittens, da wir in diesen beyden Exempeln nur in die einzige Quintam des Modi eine Ausschweifung gemacht, siehet man auch, wie leicht es wäre, eine Fugam auf sehr viele Tact hinaus zu ziehen, so man, mittelst kleiner untermengten Passagen, auch in die Tonos affinales (Sextam, Quartam, Secundam) wolte auslauffen, und selbe durchgehen. Von diesem als einem besonderen Kunstgriff und Vortheil der Setz-Kunst an seinem Ort was mehrers.

Unsere 6. Modi Musici seynd denen 24. Modis vorzuziehen.

Nun haben wir unsere Meynung, Lehr, und Urtheil der Modorum Musicorum halben dem unpartheyischen der edlen Musicalischen Composition begierigen Leser dergestalt klar vor Augen gelegt, und mit vielfältigen Exempeln so deutlich remonstrirt, daß, wann jemand dieser Sach genau nach- und einsehen will, unsere gegebene Doctrin von den 12. Tonis, oder 6. Haupt-Modis Musicis denen 24. Modis jüngerer Auctorum weit vorzuziehen Raison finden dürfte.

Sie geben dem Componisten mehrere Freiheit dann die 24.

Neben dem erhellet, daß ein Compositeur bey unseren 6. Modis Musicis bey weitem nicht so sehr eingeschränkt sey in Inventir- und Formirung der Thematum, oder Fugen, wie die Seclatores der zwey eingelen so genannten Haupt-Modorum: dann eben der Weg, auf welchem diese, die Circulisten, mit ihren 2. Haupt-Modis alle natürliche und Chromatische 12. Claves durchwandern, ist, und bleibt auch jenen gebahnet, auf welchem sie gleichfalls mit ihren 6. Haupt-Modis in alle obige Claves auszuschweiften, durchzustreichen, und wiederum Gelegenheit zurück zu kehren gar wohl wissen.

Die 6. verschiedene Ton-Arten haben auch verschiedene Eigenschaften.

Secundo, gleichwie wir 6. wesentlich voneinander unterschiedene Modos Musicos erwiesen haben, also ist es auch am Tag, daß je einer dieser Modorum von dem andern ganz verschiedene, ja ganz contraire Proprietates oder Eigenschaften habe.

Heinichen will zwar von diesem nichts wissen, schüttelt den Kopf, und sagt Nein darzu, schreibet pag. 83. in Notis: Es seye ein lauter Tand, was von den Alten de Proprietatibus Modorum geschrieben, und nachgeschrieben worden, als ob ein Modus lustig, der andere traurig, der dritte devot, heroisch, kriegerisch ic. seyn solte. Es seyen nur Proprietates Imaginariae. Sie seyen ungegründet, und an sich selbst falsch. u. s. f.

R. P. Spiegs Tract. Mus. Compositorio-Practicus.

Es ist aber nur gar gewiß, daß dieser gute Herr selbst in falso Supposito versire: gestalten er zu dessen selnem Beweis nichts anderes vorbringet, als daß man nicht allein aus allen natürlichen Clavibus, sondern auch aus denen mit 1, 2. oder auch 3. b b b. oder x x x bezeichneten Clavibus oder Chromatis eben so wohl was trauriges, verliebtes, fröhliches, lustiges, heroisches, kriegerisches ic. componiren, auch den gesuchten Effect erhalten könne; und, daß man alsdann ein solch wohlgerathenes Stück nicht so viel dem Clavi (er nennet es irrig, dem *Modo*) als dem guten Einfall des Componisten zuschreiben solle ic.

Dieses ist zwar wahr, daß man nemlich aus allen Clavibus, Tonis naturalibus, und Fictis seu Transpositis was lustiges, fröhliches, kriegerisches ic. könne herfür, und ad effectum bringen; man negirt aber anheben das Suppositum, daß nemlich ein solches Musicalisches Stück, oder Concert, Aria &c. wannes je von einer so lustigen, fröhlichen, kriegerischen ic. Wirkung seyn solle, diesem oder jenem Modo Musico, E. g. dem D. moll, E. moll &c. so schlechter Dings könne oder solle zugeeignet werden. Nicht alle Stück, so sich im D. moll, E. moll, A. moll &c. endigen seynd Primi, Secundi oder Quinti Modi. Mein! Ein anderes ist: *Ex Modo*: d. i. aus diesem oder jenem Clavi componiren. Und ein anderes ist: *Ad Modum*, auf die Art und Weise dieses oder jenes Clavis componiren. Ein anderes ist E. g. aus dem D. E. G. &c. componiren quomodocunque, auf was Art es immer seyn möge in genere mixto. Und ein anderes ist, nach der eigenen Gattung dieser oder jener Octav eines jeden Clavis sonderheitlich pure Diatonice d. i. nach der Octaven-Gattung, wie sie in ihrem natürlichen Umfang, und Lage des doppelten Semitonii Majoris naturalis considerirt werden.

Der Unterschied aus dem Modo, und auf den Modum componiren.

In erster Hypothese (Grund-Satz) hat er recht, manutentirt hiemit seine 2. Haupt-Modos, und haben wir weiter nichts darwider einzuwenden. Anderen Falls aber ist und bleibt es als eine unwidersprechliche Wahrheit, daß, gleichwie unsere 6. Modi Musici ganz diverse und distincte ins Gehör fallen; also auch sie ganz unterschiedene Eigenschaften in sich halten, und bey den Zuhörern verschiedene Leidenschaften der Lieb, Traurigkeit, Freud, Trost ic. zu erregen, oder zu stillen *ex se*, aus und von sich selbst vermögend seynd.

Eben dieses Fundament, und respectiv Beweis gibt uns ja die wesentliche Beschreibung eines Modi Musici selbst an Handen. fol. 36.

Und warum wird doch der Modus Primus aus dem D. genennet *Dorius*, und *Hypo-Dorius*? warum der Modus Secundus aus dem E. *Phrygius*, und *Hypo-Phrygius*? warum der dritte *Lydius*? u. s. f. Hierauf antwortet Kircherus fol. 572. aus Athanasio also: Die Dorische Harmonia scheint habe in sich etwas

Warum der erste Modus den Namen Dorius führe?

mannliches, prächtiges, herrliches, majestätisches, und mehr ernsthaftes, als leichtsinniges, und ausgelassenes 2c. und also waren auch die Sitten der Doriern. Gleiche Bewandniß hat es auch mit den andern Völkern, Phrygiern, Lydiern, Joniern 2c. Diese Nationes waren einander an Sitten gänzlich entgegen und ungleich; und was für Sitten, Humeurs, und Inclination sie waren, ein solche Sing-Art, Modum, pflegten sie auch zu erwählen und zu gebrauchen. Wann die Phytagorici in der Frühe sich zur Andacht, Betrachtung, und Arbeit wolten bereiten, ware der Anfang ein Gesang aus dem *Tono Dorio*. Zu Nacht aber, da sie nemlich sich zu Ruhe wolten begeben, bedienten sie sich des *Toni Hypo-Dorii*. Warum dieses? Antwort: Der erste munterte sie auf; der andere disponirte das Gemüth zur Gelassenheit und Ruhe. Ergo, so hat dann je ein Modus und Tonus an und aus sich *ex se* selbst, gewisse, und von andern Modis und Tonis ganz andere, unterschiedene, auch widrige Eigenschaften. Und welcher Componist ist es, der, so man ihm einen Trauer-vollen Text vorleget, nicht alsobald nachsinnet, was für einen Modum, so zu diesem seinem Vorhaben vor andern möchte geschickter seyn, er wolle und solle erwählen? Mizlerus T. 1. Part. 6. p. 69. gestehet aufrichtig, diese Lehr aus Unwissenheit in jungen Jahren auch verthätiget zu haben, anjeko aber, da er diese Sach besser einzusehen gelernet hat, wisse er gewiß, daß schon an und vor sich eine Music-Leiter, diese oder jene Leidenschaft auszudrucken, geschickter seye, als eine andere. Wer von den Eigenschaften eines jeden Toni sonderheitlich mehrere Wissenschaft zu haben verlangt, schlage nach in Athan. Kircheri Musurg. L. 7. fol. 554. & seqq. Item, Mauritium Vogt P. 3. Tr. 2. c. 6. fol. 188. Item, Werckmeister, Buttstett, Walther 2c. welch letztere auch viele auf unsere Modos eingerichtete Kirchen-Gesäng, so biß heut pflegen abgesungen zu werden, nachhafft machen.

Der Musicalische Circul scheint von geringem Nutzen zu seyn.

Was ferners weitläufftig von dem bewußten Musicalischen Circul geschrieben ist, dessen sich ein Componist mit so großem Nutzen und trefflichem Vortheil solte bedienen können, findet man nichts sonderbares daran. Es ergreiffe ein Organist E. g. aus dem c. einen vollkommenen Accord, so hat er ja schon Triadem Harmonicam sc. E. und G. in Händen, in welche 2. Claves er regulariter ausschweichen, und die Cadentias Formales machen kan. Er siehet auch neben diesen die Quart F. Sext A. und Secund D. in welche als in Claves affinales er ausschweiffen, und Cadenziren kan, ohne vorhero diesen Circul, als einen Spiegel vor Augen zu halten. Paucis: Wer sich ja einen Compositeur will salutiren lassen, und nicht das ganze Clavier samt allen Intervallis und denen Verhältnissen gegen einander im Kopf hat, auch nicht weißt, augenblicklich in andere, auch weit entfernte

Claves mit Manier, ohne Torto des Gehörs, auszuweichen, und von seinen gemachten Ausschweifungen *ex tempore* gelegentlich ohne Hülff-Mittel dieses Musicalischen Circuls als einer Ariadnes wiederum zurück zu kehren: Item, welcher den Beweis seines Harmonischen Sazes des Wohl- oder Ubel-lauts haben erst auf dem Clavichordio von dem Gehör, als Richter, muß herholen, der solle das Componiren an Nagel hängen, und solche Arbeit denenjenigen überlassen, so darzu Naturell und Capacité haben.

Welche jedoch bey diesem Circul großen Vortheil in der That finden, denen wollen es wir auch gerne gönnen, und wünschen ihnen Glück zum guten Gestrück. Gleicher Gestalten wollen wir ihre 24. Modos (solten es auch wohl 144. und noch mehrere seyn) ihnen im geringsten nicht abdisputiren, sondern es bey denen 24. Benennungen, mit Einschluß ihrer 2. Haupt-Modorum gutwillig bewenden lassen. Uns wohl! dann die Herren Theatralisten haben bey derley Musiquen mehrere Modos nicht vonnöthen. Anderst aber verhältet sich die Sach in unserer Diatonischen Kirchen Music, und Stylo Ecclesiastico. Und wollen und können wir den geneigten Leser allenfalls versichern, daß wann er diese unsere Fundamenta recht wird begriffen haben, auf selben beharren, und genau nachkommen wird, seine Compositiones von der unpartheyischen Welt werden Approbation finden, und solche Satisfaction geben, als man immer von *Autoribus melioris Notæ* anhoffen kan.

Ben unserer Lehr kan man versichert seyn.

Bey solcher der Sachen Beschaffenheit, zumahlen auch schon lang unter den Music-Verständigen der Ton-Arten halber hefftige Contradictiones entstanden, solte man auch wohl endlich, um solchen Wort-Streiten ein Ende zu machen, auf Mittel eines gütlichen Vergleichs bedacht seyn. Basta! Ich tentire es, schlage solche Bedingnussen vor, durch welche beyde widrige Theil können zu Frieden und Ruhe gestellet werden. Vorhero aber muß annoch eines so anderes in das klare gesetzt werden. Und zwar

Erstlich muß man einen großen Unterscheid machen unter denen, so sich von der Musicalischen Kunst her schreiben. Einige deren werden *Muscanten* genennet, und seynd die, welche im Stand seynd, die von dem Componisten vorgelegte Stück mit Vergnügen zu executiren, und seynd eines weit höheren Grads dann die *Epielleut*.

Unter-scheid zwischen Muscanten.

Zweytens, andere seynd, welche in so weit geschickt seynd, daß sie Theils ihre eigene Einfäll, Capricien 2c. Theils auch einen vorgelegten Text *simplement* in die Music und Arien übersetzen, und allenfalls einen Nothhelfer abgeben können.

Epielleut. schlechte Componisten.

Drittens seynd wiederum andere, welche, weil sie wegen ihrer ungemeinen Fertigkeit und Stärke in Tractirung eines gewissen Instruments v. g. eines Violini &c. sich sonderbar

Virtuosen.

derbar hervor thun, mit dem Prädicat eines Virtuosi billig beehret zu werden verdienen; und weil sie meistens eines muntern aufgeräumten Geists und Invention-reich seynd, an bey auch Krafft ihrer ausnehmenden Capacität und Musicalischen Naturells meistens ihre Capriccen, Fantasien etc. vermögen aufs Papier zu bringen, so geschieht nicht selten, daß sie sich dardurch, wiewohl als pure Naturalisten, gar leicht in Fürstl. Königlich- und Kayserliche Höfe eindringen, ohne eine gründliche Erkantnuß von der Aretinischen Solmisation, von Ton-Arten, oder solider Compositions-Regulen zu haben.

Musico-
rum.

Zur vierten Reihem werden gezehlet diejenige Compositores, Musici, oder Music-Verständigen, so entweder wissen, künstliche Musicalische Stuck zu setzen, oder sonst gründlich davon zu raisoniren. Auch diese seynd zweyerley Gattung. Einige componiren nach ihren erlernten Contrapuncts-Regulen legal; diese werden *Compositores Practici* genennet. Andere componiren auch nicht allein Regulmäßig, sondern verstehen über diß aus denen Mathematicis Principiis die Demonstration der Musicalischen Regulen selbst zu machen, warum nemlich dieses oder jenes so, und nicht anderst seyn könne und müsse, wiewohl die Musicalische Wahrheiten noch lang nicht alle demonstrirt seynd, sondern denen Nachkömmlingen noch sehr viele zu erfinden übrig seynd. Gute Componisten seynd auch *Virtuos*.

Kirchen-
und
Theatral-
Compo-
nisten.

Die, so für die Kirchen und Gottesdienst setzen, heißen Kirchen-Componisten. Und die, so fürs Theatrum componiren, werden Theatralisten, Operisten etc. genennet. Diese bedienen sich eines lieblichen, weichen Styli; jene trachten, durch eine gravitatische, mit schönen Contrapuncten, regulären Fugen etc. ausgeschmückte Composition die Zuhörer zur Andacht zu bewegen.

Unter denen, so nicht allein gut practice componiren, sondern auch in Musica Theoretica præminiren, gebühret dormalen ohn-
streitig in unsern Teutschen Landen der erste Rang dem Herrn M. Lorenz Mizlern etc.

M. Mizle-
rus schrei-
bet

Vermuthlich aber muß er sich in Musicis mehr mit Galanterie als Kirchen-Sachen occupirt haben, anernwogen er sonst (anfänglich) so günstig für diejenige nicht würde geschrie-
ben haben, welche wider die unschuldige Mo-
dos Ecclesiasticos ihre 24. oder 144. Ton-
Arten zu behaupten suchen. Dann

1.
wider un-
sere Mo-
dos Musi-
cos.

Im ersten Band seiner Musicalischen Bi-
bliothec, gedruckt zu Leipzig An. 1737. p. 55.
& seq. Th. 2. Nachdem er die Erklärung
der regulären und irregulären oder versetzten
Ton-Arten aus Andr. Werckmeistern ge-
than, schreibet er: Wer zu unserer Zeit der-
gleichen sagen wurde, den wurde man
auslachen. Werckmeistern aber müssen
wir nicht auslachen, weil es zu seiner
Zeit wahr gewesen. Jezund kan man
auch die alte Kirchen-Lieder noch dar-
nach untersuchen, aber keine *Composition*

unserer Zeit. Wir brauchen den elenden
Unterscheid unter einer ordentlichen und
erdichten Ton-Art (*inter Modum regularem,
& fictum*) nicht mehr. Der Haupt-Un-
terschied der Ton-Arten ist, wann sie ent-
weder weich, oder hart ist. Hier hat er
auf einmahl dem Fuß den Boden eingeschla-
gen, und unseren 6. Modis Musicis den Na-
cken abgedruckt.

In eben diesem Tomulo 6. Th. p. 70. &
seq. sagt er: Wir zählen zwar 24. Ton-Ar-
ten, allein wir haben in der That nur dritt-
halb Ton-Arten, da hingegen die Griechen
würcklich 12. zählen.

Item im 2ten Band pag. 114. schreibt er:
Wir haben 2. Arten von Music Leitern, die
harte und die weiche. Ein jede hat wieder
12. Gattungen unter sich, und seynd die
harten Music-Leitern *Fonische*, die weichen
aber *Oeolische* Leitern nach der Art der Alten
zu reden. In den neueren Zeiten hat man
sich einer ganz neuen weichen Ton-Art bedie-
net, welche die Alten nicht gehabt haben, da
nemlich in der Quint der halbe Ton in der an-
dern Stufe, in der Quart aber in der letzten
Stufe ist, als C. D. Dis. f. g. a. h. c.

Eben dieses wiederholet er im verteutsch-
ten Fux pag. 70. mit diesen Worten: Da
alle harte, ingleichem alle weiche Music-Lei-
tern einander gleich seynd, und derowegen
einerley Stufen im auf- und absteigen, und
die Tone einerley Verhältnuß unter einander
haben müssen, so folget, daß wir nur 2. Ton-
Arten, in jeder aber 12. Gattungen haben
müssen, welche nur der Höhe nach unter-
schieden seynd. Die Neueren, und meines
Wissens, am ersten die Frankosen, haben ein-
geführt, daß sie in der weichen Ton-Art an-
derst herunter als hinauf steigen. Im Her-
absteigen E. g. c. b. gis. g. f. Dis. D. C. Im
Hinaufsteigen aber C. D. Dis. f. g. a. h. c. und
also ist zu sagen eine halbe Ton-Art mehr
entstanden.

Serner im 2ten Band pag. 116. sagt er:
Wir haben gesehen, daß wir eigentlich nur
2. Ton-Arten dormalen haben, die weiche
und die harte, und daß einige bey der wei-
chen Ton-Art anderst hinauf, und anderst
herab steigen, weßwegen wir solcher Gestalt
dritthalbe, oder höchstens 3. Ton-Arten ha-
ben, wann man sich der 2. weichen Ton-Ar-
ten ins besondere bedienet; allein es seynd
mehr Ton-Arten möglich. Man darff nur
den halben Ton in der Quint. und den andern
halben Ton in der Quart so oft versehen, als
möglich ist, so entspringen 12. von einander
verschiedene Ton-Arten. Als:

1. C. D. e. f. g. a. h. c.
2. C. D. e. fis. g. a. h. c.
3. C. D. Dis. f. g. a. h. c.
4. C. Cis. Dis. f. g. a. h. c.
5. C. D. e. f. g. a. b. c.
6. C. D. e. fis. g. a. b. c.
7. C. D. Dis. f. g. a. b. c.
8. C. Cis. Dis. f. g. a. b. c.

9. C. D. e. f. g. gis. b. c.

10. C. D. e. fis. g. gis. b. c.

11. C. D. Dis. f. g. gis. b. c.

12. C. Cis. Dis. f. g. gis. b. c.

Eine von diesen Ton-Arten aber klinget besser, als die andere; doch kan man sich solcher nach Beschaffenheit der Umstände bedienen. Wann man diese Versetzung durch alle 12. halbe Ton auf unseren Clavieren vornimmt, und jeden besonders zum Grund legt, so kommen 144. Music-Leitern heraus.

Eben dieses bestättiget er auch im verdeutschten Fux pag. 171. mit diesem Zusatz: Doch ist kein Ursach anzugeben, warum nach Beschaffenheit der Umstände die unbekannten nicht so wohl zu gebrauchen wären, als die bey uns schon eingeführten, welche freylich am besten ins Gehör fallen. E. g. Die Music-Leiter C. Cis. Dis. f. g. gis. b. c. lasset sich bey Ausdruckung eines sehr traurigen Affects viel besser gebrauchen, als der bey uns eingeführte Moll-Ton.

Aus gleichem Ton spricht er öftters hin und wieder, da er zugleich seine 2. Haupt-Ton, 24. Ton-Arten, und 144. Neben-Gattungen wider unsere alte Modos Musicos zu befestigen sucht.

Mizler
probirt
nichts wi-
der uns.

Allein zum voraus kan man allerdings Synoptice versichern, daß dieser Schriftsteller, das Haupt-Wesen betreffend, nicht das geringste beygebracht, wodurch unsere Ton-Arten könnten gekränkelt, noch weniger verworffen werden; sondern nur heist es: unsere Modi Musici seyen bey jetziger Zeit ein unnützes Zeug, seyen Kleinigkeiten, seyen nur ein Slickerey, seyen nur ein Hirn-Gespunst der alten Componisten, man könne sie wohl entrathen, man solle sich ferner nicht mehr damit schleppen 2c. 2c.

Die Ein-
würff we-
den von
uns abge-
lehnet.

Es wird mir aber Herr Mizler gütig erlauben, (eine gütige Erlaubnuß von diesem vortrefflichen Mann kan ich mir um so mehr zum voraus versprechen, als ich von ihm selbst schriftliche Versicherung bey Händen habe, dieses Inhalts: man solle ihm nur sein viele Arbeit geben, d. i. dubia moviren, als wodurch man immer neue Musicalische Wahrheiten zu entdecken Gelegenheit hätte. Nur solle es mit Bescheidenheit geschehen) zur nöthigen Defension unserer Ton-Arten wider ihre 24. Benennungen (anderst kan ich sie nicht erkennen und nennen) ein so anderes hier aus seinen eigenen Schriften bezubringen, und unsere Gedancken und Scrupel gleichfalls kürzlich zu eröffnen. Und zwar

Das erste Punctum betreffend, da es heist: Wer zu unserer Zeit dergleichen sagen wurde, den wurde man auslachen. Antwort: Wer vor-oder zu Werckmeisters Zeiten mit denen jetzt eingeführten 24. oder gar 144. Ton-Arten, als meistentheil lauter unnützer Slickerey 2c. aufgezogen kommen wäre, den wurde man gewiß und billig ausgelacht haben, weil diese 24. Ton-Arten keine wahre Ton-Arten seynd 2c. 2c. So kan man

gleichfalls nicht allein die uralte Kirchen-Lieder, so zur Zeit in allseitigen Religions Gottesdiensten andächtig pflegen abgesungen zu werden, sondern auch viele andere Kirchen-Compositiones unserer Zeit nach diesen alten Ton-Arten untersuchen. Besiehe hievon unten Cap. 28. und Cap. 12.

Was im anderten und dritten Puncto vorkommt, kan man zu allem dem sagen, Transeat! alles probirt nichts wider uns und unsere Ton-Arten. Ja, alles, was er da schreibt, ist wahr, und streitet vielmehr für- als wider uns. Wir sagen ja auch, daß alle ihre (nicht aber die unserige) harte, ingleichen alle weiche Music-Leitern einander gleich seynd, und nur der Höhe nach unterschieden seynd. Alles dieses ist oben nach Genügen beantwortet worden. Daß übrigens die Frankmänner die dritte, oder wenigstens die dritthalbte Ton Art solten eingeführet haben, muß man sich darüber nicht bewundern, es ist ihre Gewohnheit, neue Mode (selten gute) einzuführen. Aber wie? wann sie noch mehrere dergleichen Ton-Arten solten einführen?

Im vierten Puncto sagt er, es seyen nicht nur zwey, dritthalb, oder drey, sondern mehrere von einander verschiedene Ton-Arten möglich, nemlich wie sie der Ordnung nach da stehen. Eine klinget besser als die andere, doch kan man sich solcher nach Beschaffenheit der Umstände bedienen. Gleich darauf heisset es: Doch kan man keine Ursach geben, warum nach Beschaffenheit der Umstände die unbekannten nicht so wohl zu gebrauchen wären, als die schon bey uns eingeführten. Wie? keine Ursach? liegen sie dann nicht in der Natur? weißt man dann ihres Ubellauts keine Raison zu geben? verursacht vielleicht den Mißklang die unnatürliche Inlage der versetzten Hemitomen? So seynd sie dann folgsam nur eine Slickerey? nur ein Hirn-Gespunst der neueren Scribenten?

Ja, deme ist in der That nicht anders. Dann aus allen diesen 12. oben angegebenen Ton-Arten passiren allein 6. als legale Ton-Arten. Die andere 6. aber seynd illegale.

Legale seynd die erste, 2te, 5te, 7de, 11te, und 12te.

Illegale seynd die dritte, 4te, 6te, 8te, 9te, und 10de.

Dann eine legale Ton-Art heisset der Umfang, und die Ordnung einer Octava-Gattung, darinn eine Melodia angefangen, fortgeführt, und geendiget werden solle. Also Mizler T. 2. pag. 218. und wir mit Ihme.

Da man aber in diesen 6. ersten Ton-Arten allein einer Melodia, einem Subjecto, Thema einen legalen Anfang, Fortgang, und Ende geben kan, nicht aber in denen 6. andern, so folget, daß die erste 6. Ton-Arten allein die genuine Ton-Arten seynd, als welche ihren Grund in den 6. Clavibus der Diatonischen Music-Leitern allein haben, nemlich, die

Erste ist 6ti Modi aus dem C.
2te ist 3ti Modi aus dem F.
5te ist 4ti Modi aus dem G.
7de ist 1mi Modi aus dem D.
11te ist 5ti Modi aus dem A.
12te ist 2di Modi aus dem E.

Hergegen die 3te, 4te, 6te, 8te, 9te und 10de Music-Leitern seynd nullius Modi, seynd impracticabel, können auf keinen Haupt-Modum reducirt werden.

Dann wie? oder bey was für Umständen sollte man diese Music-Leiter C. Cis. Dis. f. g. a. h. c. gebrauchen können? u. s. f. Die dritte allein leidet eine Ausnahm, und kan zu einigen Musiquen dienlich seyn; sie wird aber deswegen als illegal erkannt, weil aus dieser Ton-Art keine Regul-mäßige Fuga kan formiret werden, es wäre dann, man wolte gar alles regulaires, ordentliches, künstliches, den Ducem und Comitern, den bunten Contrapunct, und alle gute Music überhaupt aus dem Musicalischen Reich verbannen.

Die übrige 5. oben angeführte Music-Leitern aber seynd ein so armseeliger, elender Zeug, daß, so man nur 1. oder 2. Stufen in der Composition wolte fortschreiten, man alle Augenblick grausamlich wurde anstoßen. Nur schad, daß man sie unter die Heerd der guten Ton-Arten hat wollen mitlaufen lassen.

Was mir in diesem Punct ferner zu meinem sonderbaren Contentement gereicht, ist, daß Herr Mizler, so in das innere Musicalische Wesen scharffe Einsicht hat, erkennet, und mit klaren Worten bekennet: Die Music-Leiter C. Cis. Dis. f. g. gis. b. c. (es ist im Druck pag. 171. an dieser Leiter ein Sprossen oder Stufe ausgelassen, es muß aber ohnfehlbar der Clavis g. seyn) laisset sich bey Ausdrückung eines sehr traurigen Affects viel besser gebrauchen, als der bey uns eingeführte Moll-Ton. Diese seine Worte nehmen wir für bekannt an, und hat Herr Mizler dadurch zur beiderseitigen Zusammentretung eines Vergleichs einen so grossen Schritt gethan, der uns glauben macht, den ganzen Streit völlig auseinander zu setzen, und durch eine Transaction zu End bringen zu können. Nur muß man sich bewundern, daß er diese so schöne, edle Ton-Art erst aus dem Haufen der 12. so sehr verdunkelten Music-Leitern hat heraus gezogen, da sie doch gleich in der Octava E. e. so klar vor Augen ligt. Dann man beliebe die letzte oder 12te oben stehende Ton-Art der Ordnung und Solmisation nach gegen die Octav E. e. zu halten, so wird es sich äusseren, daß diese 2. Octaven auf ein Haar eintreffen. Es ist diese 12te Ton-Art derowegen nichts anders, als die aus der Music-Leiter E. e. entlehnte, und dur 4. b b b b ins C. übersehte Ton-Art, oder unser Modus Secundus Phrygius. Vide p. 30. Durch die Erkenntnuß dieser Ton-Art ist der größte Stein des Anstosses fast allerdings gehoben. Und da Herr Mizler diese Ton-Art zu Ausdrückung eines traurigen Affects für

R. P. Spieß Tract. Mus. Compositorio-Practicus.

geschickter, als den Moll-Ton erkennet, so thut er eben dardurch dieser Music-Leiter eine ganz andere Eigenschaft beylegen. Dieses wird erkläret: Durch den Moll-Ton verstehet Mizler nichts anders, als die weiche Ton-Art, Scalum Mollem, und durch den Dur-Ton die harte Ton-Art, oder Scalum Durum. Dann wer kan leugnen, schreibt er Th. 6. pag. 69. daß ein Moll-Ton die Liebe, die Traurigkeit, die Demuth zu erregen geschickter sey, als der Dur-Ton? Es müssen physicalische Ursachen vorhanden seyn, warum die kleine Terz traurig machet, d. i. die Lebens-Geister zusammen zieht, die grosse aber Frölichkeit verursacht, oder die Lebens-Geister erweiteret, und in unserem Körper auseinander dehnet, welche Gründe in denen Verhältnissen der Tönen stecken, wie leicht zu erachten. Ist nun die weiche Ton-Art schon an sich selbst geschickter, Traurigkeit, Demuth u. zu erregen, als die harte Ton-Art; die Mizlerische Ton-Art aber C. Cis. Dis. f. g. gis. b. c. bey diesen Umständen noch besser zu gebrauchen ist, so kan man gar wohl daraus schliessen, daß nichts anderes dieser Ton-Art ein solche Eigenschaft beybringen müsse, als das nächst an dem Grund-Ton anligende Hemitonium, Secunda Minor, oder Cis. Vide Cap. 30.

Wann man dererwegen dieser Mizlerischen Music-Leiter die Eigenschaft zuerkennet, daß sie nemlich an und vor sich selbst in traurigen Umständen besser zu gebrauchen sey, als die weiche Ton-Art allein, so kan man unsere Ton-Art E. e. eben ein solche Eigenschaft um so weniger absprechen, als diese E. e. Leiter, so zu sagen, ja eher und besser in der Natur ligt, als die Mizlerische.

Gleichwie man nun dieser Ton-Art eine ganz besondere Eigenschaft zuschreibt, also kan man aus eben diesem Principio (wegen unterschiedener Lage der 2. halben Tönen) dergleichen Eigenschaften respective unserer übrigen Ton-Arten eben so wenig abdisputiren, es mag Heinrich mit seines gleichen Operisten darwider plaudern was er will. Der tiefsinnige Mizler erkennet alles gar wohl in seinen letzten Schrifften, so ich von ihm bey Händen habe biß ad Annum 1743. wann er T. 2. pag. 220. also schreibt: Da auch eine Leiter anderst in das Gehör faliet, wann die Lage der 2. halben Tönen verändert ist, so ist es vernünftigt, daß man denselben Art bemercket, und die Ton-Arten darnach unterscheidet, wann es auch die Alten nicht solten gethan haben. Genug! Mizler begreift gar wohl das Wesen unserer verschiedenen Ton-Arten, und folgsam auch derselben ganz besondere unterschiedene Eigenschaften.

Es könnte demnach zwischen beiderseitigen Herren Compositeurs eine Transaction, so in dato & retento bestehet, auf folgendes Project leichtlich zu Stand kommen. Und zwar

R

Erst

Unser Modus Secundus ist in traurigen Affecten besser zu gebrauchen als die kleine re Terz.

Proiect
eines Ver-
gleichs
zwischen
allen Mu-
sic-Ver-
wandten.

Erstlich, überlässet man denen Herren Musicanten, Liedelmachern, Nothhelfern, Boutaden-Schmiden, Bizzarrien-Kramern, Fantasten etc. Item denen Herren Virtuosen, und überhaupt allen denjenigen Componisten, so von Opern und Theatralischen Sachen Profession machen, und nach ihrer eigenen Geständnuß die alte Modos Ecclesiasticos, Chorales und Figurales, gar wohl eintathen können, ganz gerne ihre 2. Haupt-Ton-Arten, und in jeder derselben 12. Satzungen, welche zwar, wie Mizler selbst öfters hin und wieder bekennet, alle einander gleich seynd, und nur der Höhe nach von einander unterschieden seynd. Herzgegen

Andertens, kan man denenjenigen Herren Componisten und Music-Verständigen, so meistens ihre Arbeit denen Gottesdiensten widmen, ihre 6. Haupt-Ton-Arten, oder Modos Musicos um so weniger anfechten, als sie aus bestem Fundament von vielen Jahrhunderten her bis auf den heutigen Tag aus allen 6. Modis Musicis accuratè componirt, die schönste und künstlichste Contrapunct, Subjecta, Themata, Fugas aus eines jeden Modi besonderer und eigenen Music-Leiter dermaßen ordentlich und regulair geführt, als man immer von einer Musica di buon gusto desideriren kan. Dieses bestättigen die vortreffliche Compositiones der allerbesten Meistern des Wienerischen Hofes, von deren Arbeit unser Reichs Gottes-Haus einen zimlich grossen Vorrath besizet. Alle diese Musicalische Stück beloben dieser Meistern viele Accurateile in Führung und Ausführung der Sungen aus der einmal angenommenen Ton-Art, welches bey jekiger Zeit von den mehresten Componisten nur für eine Subtilität, oder verächtliche Kleinigkeit will geachtet werden, in der Sach selbst aber von so grosser Wichtigkeit ist, daß man aus dieser Subtilität allein die Ton-Arten von einander unterscheiden kan. Ferner, ersiehet man daraus, was für annehmliche Promenaden, Excursionen, oder Ausschweifungen sie in die Phrygische Ton-Art machen, in derselben so künstlich contrapunctiren, daß es eine Freud ist, solche anzuhören.

Warum
viele Com-
ponisten
die natür-
liche Ton-
Art E. so
sehr ver-
abscheuen?

Letztlich muß ich noch die Frag stellen: Warum dann diese so vortreffliche Phrygische Ton-Art von den mehresten Componisten so sehr verhaßt sey?

Antwort: Weil die mehresten Componisten die Natur und Art dieses Modi Musici nicht verstehen, und deswegen fliehen und verabscheuen sie diese Ton-Art wie der Teufel das t. Dieses erfähret man gleichfalls bey allen Anfängern der Musicalischen Compositionen. Diese wissen geschwind aus allen andern Clavibus etwas aufzusetzen, komts auf die Music-Leiter E. e. an, da bleibt alles stehen, componiren endlich auch aus dem E. aber nur auf æolische Ton-Art, nemlich mit dem fis. Die rechte oder natürliche Leiter

dieses Modi will ihnen sehr lang nicht einleuchten, bis sie endlich die harte Nuß aufgebissen, die Süsse dieses Kerns anfangen zu kosten, und nummehr aus eigener Erfahrung bekennen müssen, daß sehr leicht sey, aus dieser Ton-Art zu componiren, nachdem man endlich die Wissenschaft, diesen Modum zu tractiren, in seine Gewalt gebracht hat.

Ich wiederhole und bestättige derowegen mit Recht noch ein für allemahl alles dasjenige, was ich gleich Anfangs, da ich von denen Ton-Arten zu schreiben angefangen, mit gutem Grund zu behaupten versprochen, und auch in der That erfüllt zu haben verhoffe, nemlich, wann je einer mit dem Ehren-Titul eines guten Meisters, eines accuraten Componistens, eines wahren Musici, oder Music-Verständigen will beehret, und von denen hinlängigen Raptim-Componisten distinguiert seyn, der müsse vor allen Dingen eine genaue Wissenschaft von unsern Ton-Arten, und derselben ganz besonderen Eigenschaften besizzen.

Anbey will man mehrmahlen Erinnerung gethan haben, daß obige Regeln meistens zu beobachten seyen in Stücken à Capella, Contrapuncto, in Fugis Regularibus, und genere purè Diatonico: massen in andern Compositionibus Ariosis, und im vermischten Geschlecht die mehreste Regeln cessiren; und ist es alsdann genug, daß man die Speciem Octavae, auch den Duce[m] und Comit[em] wohl in Acht nehme, und übrigens sich beflüsse, ein Musicalisches Kirchen-Stück (dann von diesen allein wird meistens gehandelt) zu setzen, so wohl auf den Text gerichtet, und von Invention, Tendresse, Anmuth, Brillant, lebhaft, munter, durchstehend, von Gout, Gusto, oder Annehmlichkeit sey. Vieles, und fürseßlich von Theatralischen Sachen zu schreiben ist unser Sinn und Vorhaben niemahls gewesen. Wer aber davon Profession machen, und sein Stück Brod damit gewinnen, auch alle vergnügliche Information und Wissenschaft haben will, procurire sich Joh. Heinrichs General-Bass in der Composition &c. deme vieles Lob deswegen zuzusprechen, da man in Wahrheit sagen kan, daß gleichwie es ihm bißhero an Unterweisung und Erklärung der Musicalischen Grundsätzen, und so artiger Resolutionen der Ligaturen des Styls Theatralis niemand hat vorgehan, also es ihm auch in Zukunft keiner so bald werde nachthun. So hat auch die Musicalische Republic dem vortrefflichen Herrn Capellmeister Joh. Mattheson wegen vielfältigen von ihm heraus gegebenen Kunst-vollen Wercken viele Ooligation und Danck abzustatten.

Nun wollen wir auch kürzlich dasjenige geben, was von denen Choral-Ton-Arten, und von allem demjenigen, so den Cantu & Chorem selbst betrifft, ein Cantor oder Intonator wissen soll, und zu observiren hat.

Ein rechte
schaffener
Compo-
nist muß
die Ton-
Arten
gründlich
verstehen.

Heinrichs
und
Matthesons
Lob.

Caput XV. Vom Choral-Gesang, und desselben 8. Tönen.

Wortfor-
schung.
Bey Wör-
ter.

Er Cantus Choralis ist jedem so wohl bekant, daß es ein Ueberfluß zu seyn erachtet wird, in desselben wesentlicher Beschreibung sich aufzuhalten. Cantus Choralis wird er genennet à Choro. Es wird dieser Choral sonst auch genennet: *Cantus firmus, Planus, Gregorianus, Romanus, Monodicus &c.* seynd in der Sach selbst eines, und nur Synonyma. *Firmus* oder *Planus* wird er benamset, weil er etwas beständiges, langsame, ebenes, in gleichem Noten-Valore, meistens in der Tiefe angibt. *Gregorianus* heißt er von seinem Erfinder, oder vielmehr Verbesserer, dem unvergleichlichen Heil. Papst Gregorio Magno Ord. S. Benedicti, so Anno 604. gestorben. *Romanus*, weil er auf Anordnung erst gedachten Papsts von denen Cantoribus zu Rom excolirt, und nachgehends von da aus an andere Christliche Gemeinden und Kirchen gelanget. *Monodicus*, weil bey dessen Absingung von einer ganzen Versammlung es so einförmig klinget, als wäre es nur eine Person, die sothanen Klang von sich gebe, obschon auch in der Octav von der Jugend mitgesungen wird. Dahero heißt *Monodus*, der allein singt. *Monotonus*, der immer in einem gleichen Ton bleibt. *Monodia*, ein einstimmiger Gesang. *Monotonia*, die Einthönigkeit &c. Die Figuralisten verfertigen über diesen Cantum Chorem, firmum &c. öftters die schönste und künstlichste Compositiones, da sie ihn bald unten, als ein Fundament und *Subjectum*: bald in der obersten Stimm anzubringen pflegen.

Die Componisten
erwählen
sich öftters
einen
Choral-
Gesang.

Gleichwie aber im erst vorhergehenden Cap. gründlich behauptet worden, daß denen Herren Figuralisten nach ihren 6. Claves D. E. F. G. A. und C. auch 6. Modi Musici: und in diesen 6. Modis Muscis 12. Toni zu concediren und zu statuiren seyen; also folget auch aus dieser Grund-Lehr gleicher Massen, daß denen Choralisten, welche nur die erste 4. Claves sc. D. E. F. und G. beybehalten, ihre 4. Modi Musici, und in diesen 4. Modis Mu-

Die Choralisten be-
halten nur
4. Claves,

ficis 8. Toni Ecclesiastici um so weniger abzusprechen seyen, als nur gar gewiß ist, daß diese 8. Toni in Cantu Choralis sich ganz klar in denen Ohren distinguiren, und ein jeder in Arte nur mittelmäßig erfahrener Musicus leichtlich, und allein aus dem Gehör judiciren und sagen könne: diese oder jene Antiphona, Introitus, Graduale, Tractus &c. ist aus dem D. und ist *Primi Toni*, Oder: ist *Secundi Toni*. ist aus dem E. und ist *Tertii*, oder *Quarti Toni*, u. s. w. welches von der Figural-Music so gar leicht nicht kan gesagt werden: Massen die 2. Toni, sc. Authentus und Plagalis so gar durcheinander vermischt werden, daß auch ein subtiles Gehör nicht zu discerniren weißt, ob in fine finali eines Musicalischen Stücks der Tonus *Primus* prävaliret und das Feld erhalten? oder der *Secundarius* den Vorzug gewonnen.

Wir wollen künftlich alle 8. Tonos Choralis sonderheitlich durchgehen, und bey jedem das zu wissen Nöthige anmercken.

§. I.

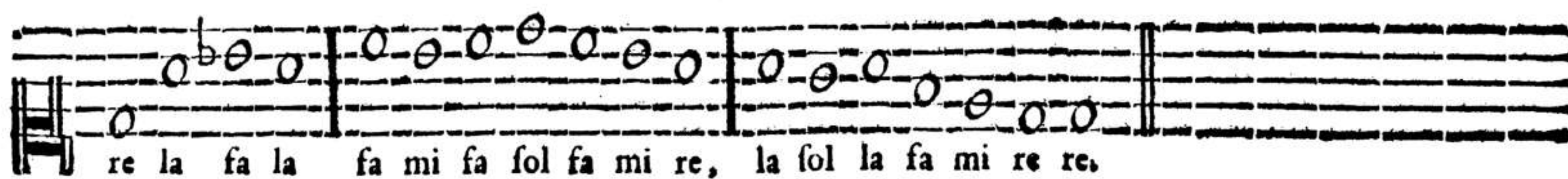
De Tono I. & II. ex D.

Der Tonus Primus, und der Tonus Secundus haben ihren Sitz und Ende im D. wie sie aber von einander zu entscheiden seynd, ist erst oben gelehret worden pag. 42. *Primi Toni Ambitus* ist vom D. ins d. jedoch daß er die Octavam wohl um 1. Ton übersteigen, und auch um 1. Ton tieffer herunter gehen kan. In denen Choral-Büchern wird der Tonus Primus gemeiniglich mit dem Schlüssel C der Tonus Secundus aber mit dem Schlüssel F. angezeigt, wiewohlen beyde in dem D sich endigen. Der Tonus Primus sucht seinen Gesang und Gang meistens in der Höhe: der Secundus aber in der Tiefe.

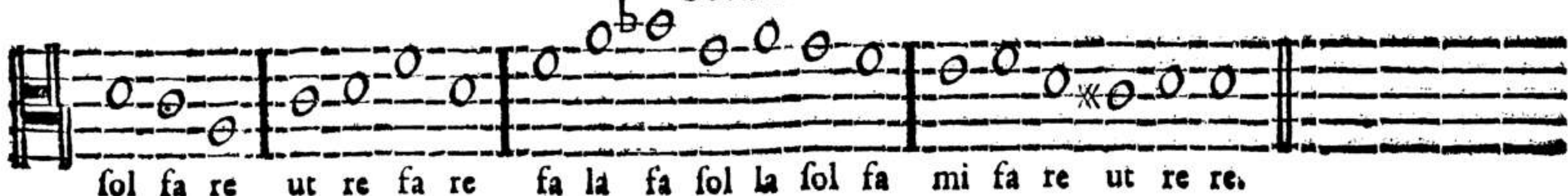
Authenti sursum scandunt, servique deorsum.

Beide Toni geben sich auf diese oder dergleichen Weiß zu erkennen.

Primi Toni.



Secundi Toni.



Da

Nota

Erste
Haupt-
Regul.

Anderte
Haupt-
Regul.

Ausnahm.

Erkännt-
nus dieser
2. Tonen.

Warum
der Tonus
Secundus
meistens
ins G.
übersetzt
werde?

Die Cho-
ral-Ges-
sang aus
dem A. cu-
jus Toni
sie seyen?

Nota 1. Wann der Choral aus dem D. die Quintam nur um ein Ton übersteiget, so singt man in der Sexta allzeit fa, gemäß der Universal-Regul: Ascendente una Nota super La, semper canendum est fa. Dergleichen singet man allda fa, wann der Choral vom F. in die Quartam hinauf steigt, wie wohl selten ein b. hingesezt wird. Ratio: Der Tritonus verbietet sich selbst. Entia non sunt multiplicanda sine necessitate. Dieses haben die alte Herren Musici und Musican-ten wohl gewußt, und accurate observiret. Bey jetziger Zeit aber findet man diese, und mehrere dergleichen abscheuliche Profectiones im Singen, Geigen, Pfeiffen, und Schlaggen allenthalben in abundantia, & ad nauseam usque. Wann aber der Choral-Gesang über die Sextam steigt, so cessirt diese Regul, und behaltet der Choral seine natürliche Solmisationem, wie obiges Exemplum: Item, der Hymnus, Ave Maris Stella, und andere mehr klar weisen.

Nota 2. Man kan auch diese 2. Tonos aus dem Music-Schlüssel leicht von einander erkennen in deme, da der Tonus Primus ordinariè mit dem Schlüssel C. der Tonus Secundus aber allzeit mit dem Schlüssel F. bezeichnet wird.

Nota. 3. Weil der Tonus Secundus für die menschliche Stimme viel zu tief fallet, so wird er höher, und zwar meistens ins G. moll transportirt. Dammhero diejenige Scioli greulich irren, welche das G. moll für den Tonus Secundum als naturalem: das C. dur für den Quintum Tonus: das D. dur für den Tonus Septimum ausgehen.

Nota 4. Man findet öftters etwelche Choral-Gesang, so in dem A sich endigen, als da seynd die Gradualia In Adventu feria Quarta, Sexta & Sabbatho. Und diese werden reducirt ad Tonus Primum. Einige Autores aber nennen ihn Tonus Nonum. Oeolius genant. Vogt fol. 72. Et hoc ultimum mihi præplacet.

Von denen Eigenschaften sowohl dieser 2. Tonen, als auch aller andern Tonen besiehe das Cap. 14. oder Vogt Tr. 2. P. 2. c. 1. fol. 72. & seqq.

§. II.

De Tono III. & IV. ex E.

Eowohl des dritten, als auch des vierten Toni Niederlag und Ende ist im E. Der Anfang dieser 2. Tonen ist unterschiedlich. Man muß niemahl auf den Anfang, sondern auf den Ausgang oder Ende sehen. Respicimus fines, heiß es bey denen Choral-Gesängen. Daher der Cantor oder Intonator vorher den Choral wohl solle übersehen. In dem D. ein \times oder Dis singen, ist in al-

len Tonis Ecclesiasticis des Choral-Gesangs höchstens verboten. Obwohlen zwar das cis, fis, und gis in andern Tonis occasione Euphoniae in Cadentiis und anderen Gängen zugelassen wird, so kan mich doch nicht erinnern, auch nur in einem einzigen Choral-Stück tertii und quarti Toni einen Passum gefunden, oder gehört zu haben, in welchem das Dis (auch nur per accidens) hätte können oder sollen gesungen werden; Aus welchem also folget, daß, je mehr man auf das F. fa anzudringen hat, desto negligenter man das \sharp mi, oder h. tractiren solle.

Wer dieser Wahrheit halben einige Exempla und Experienz haben will, der durchsehe hin und wieder in Graduali Romano die Choral tertii und quarti Toni, so wird man finden, daß man an vielen Orten wegen dem F. im Auf- und Absteigen im h. muß fa singen, ohne daß man ein b. darzu gesetzer siehet.

Dieser Choral macht auch seine Cadentias intermedias meistens in die 2. Cadentias assumptas A. und C. doch so, daß der Tonus Tertius dieselbe in das obere c. der Quartus aber in das untere C. machet.

Die kaum ein wenig blau abgefärbte Orga-nisten fehlen daher grausamlich, da sie die tertii Modi selten præambuliren, und an-bey immerdar das Fis, Dis ergreifen, und mit einer perfecten Cadenz die Clausulam finalem ins E machen.

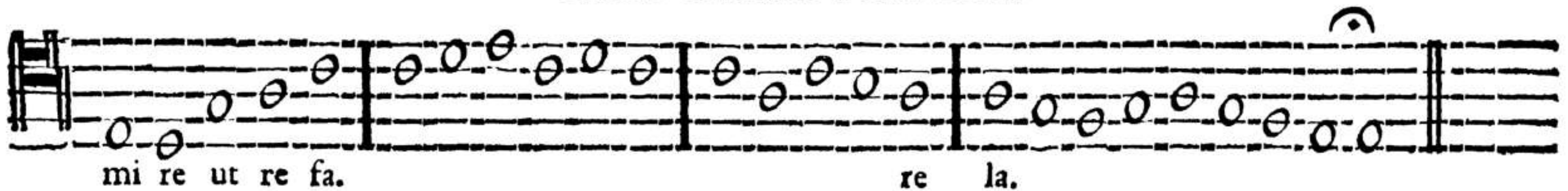
Es ist zwar hart, von dem h. oben herab in das E. ohne fis zu gehen, und ist fast allent-halben per malum unum & consuetudinem non adeo laudabilem dahin kommen, daß man in fine Psalmorum hujus Toni, sc. quarti im Herabgang (in descensu gradativo vom h ins E.) statt des F. fa, das fis, mi singet, wie unten Num. 1. zu sehen. Weit besser derothalben, und dem Tono Quarto weit conformer, gefallet mir in hoc passu der Gebrauch und Manier des Cisterciensischen Antiphonarii, so sich verhält, wie Num. 2. stehet. Wie man aber zu diesem, und all anderen Chor-Gesang die Orgel als ein Hülf-Mittel könne und solle gebrauchen, ein solches weist Mauritius Vogt fol. 86. & seqq. und Murschhauser Academia Musico-Poetica fol. 110. & seqq. welcher aus diesen 2. dir besser gefallet, denselben behalt, und imitire. Ubrigens besiehe die 2. Introitus Feria quarta Hebdom Majoris und Dominica Resurrectionis D. N. J. C. so wirst aus meiner schon öftters gegebenen Lehr ohne Anstand judiciren können, welcher lat oitus, aus diesen zweyen, tertii, und welcher quarti Toni seye. Dieser 2. Tonen Gång seynd fast auf diese Art:

Die Orga-nisten sol-len die Ver-schaffen-heit dieser 2. Tonen wohl in-nen ha-ben.

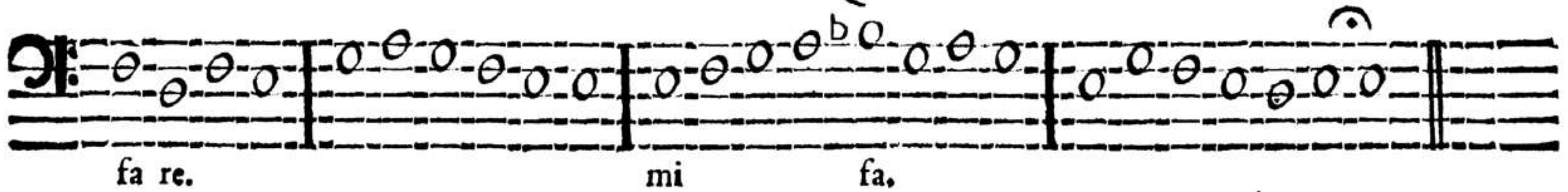
Häufiger Miß-bruch, oder Feh-ler, so in diesem Mo-do selte verbessert werden.

Im Cho-
ral muß
man auf
das Ende
sehen.

Cantus Choralis Tertii Toni.

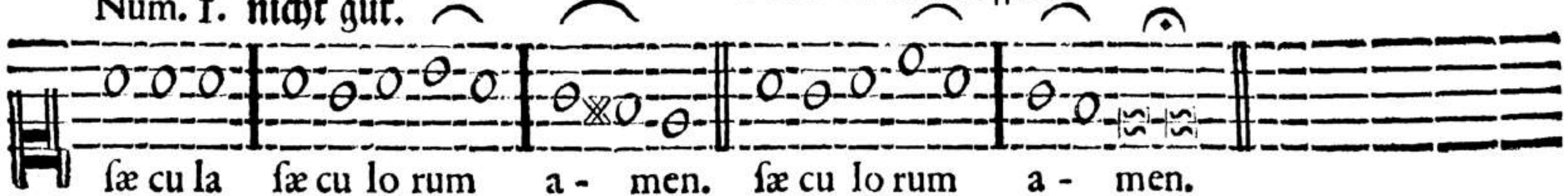


Cantus Choralis Quarti Toni.



Num. 1. nicht gut.

Num. 2. viel besser.



§. III.

De Tono Choralis V. & VI. ex F.

Der fünfte Choral - Ton aus dem *F* gibt zwar in seiner Quart seines Ambitus naturalis den Tritonum an, den er aber trefflich weißt eintruders gar zu decliniren, oder solcher Gestalten mit Eintretung in andere Affinales Tonos, und Cadentias zu verdecken, daß er seine sonst ihm zugehende Unnehmlichkeit gar nicht verlihet. Weil dieser Ton, wie auch alle andere Authent, seine Gång und Sprung meistens in die Höhe, und folg- sam bis ins obere *f* oder auch *g*. machet, ein solche Alt - Stimm aber von einer Manns- Person oder Batsisten naturaliter, oder wenig- stens ordinariè nicht kan prætendiret werden; als pflegt man diesen Tonum Quintum gemein- lich etwas tieffers, und zwar in die Secundam, Tertiam. ja bis in die Quartam *C*. herunter zu transportiren. Und daher kommt

Der To-
nus stus
wird ge-
meinlich
ins *D. dur.*
und *C.*
transport-
irt.

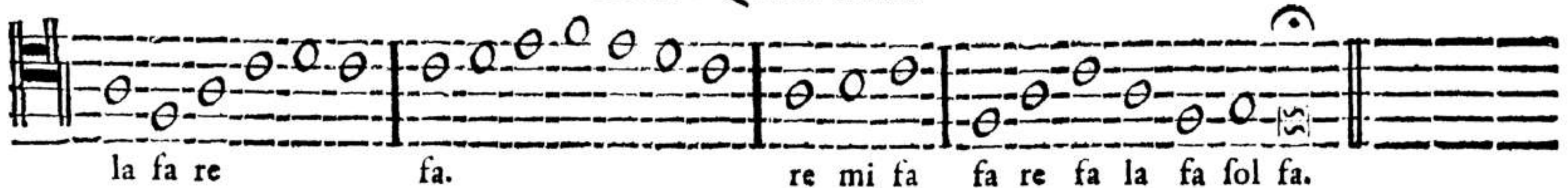
es auch, daß alle Musicalische Stuck aus dem *C* von der Muscanten Pusch durchaus müssen Quinti Toni gescholten werden. Sein Dominum oder Territorium pflegt er durch- zustreichen, wie unten Num. 1. zu sehen.

Der Tonus Sextus als Plagalis hergegen macht seine Gång mehrentheils unter sich in die Quartam *C*. Er wird selten transportirt. Und eben darum behaltet der Clavis *F* univer- saliter den Namen *Sexti Toni*. Weder der 5te, weder der 6te Tonus wird (ordinariè) in seiner Quarta mit einem *b* bezeichnet. Es haben auch diese 2. Toni kein *b*. per se, ans und für sich selbst, sondern nur per accidens, in so weit sie nemlich vom Fundamental-Clavi *F*. gradatim in die Quart hinauf: oder von derselben herab steigen. Das Move- ment dieses sexti Toni geschiehet fast, wie Num. 2.

Der To-
nus 6tus
behaltet
seinen
Sitz im *F*.

Num. 1.

Choral Quinti Toni.



Num. 2.



§. IV.

De Tono VII. & VIII. ex G.

Außer deme, was schon oben von diesen 2. Tonis geschrieben worden, ist sonderheit- lich nichts zu erinnern, als daß man dasselbe, in so weit es hier in den Choral - Gesang ein- schlägt, auch genau observire, als da ist: daß man sich des *sis* in so lang bemüßige, bis die Euphonia ein anderes suadirt.

R. P. Spießs Tract. Mus. Compositorio - Practicus.

Weil der *Septimus Tonus* aus allen andern der höchste ist, so wird er tieffer, und zwar ge- meinlich um ein ganze Quart herunter ge- setzt ins *D. dur.* Wegen allzu hoch und grel- len Cornet - Orglen wird der *Tonus Octavus* an jenen Orglen, wo man die Orgel zu Hülff ad Cantum Choralem mitzuziehen pflegt, um ein Ton tieffer, d. i. ins *F*. supponirt. Wo- bey dann ein Organist specialissimè acht ha- ben muß, daß er im Præambuliren in dem *F*.

Lehr-
Punct für
einen Or-
ganisten.

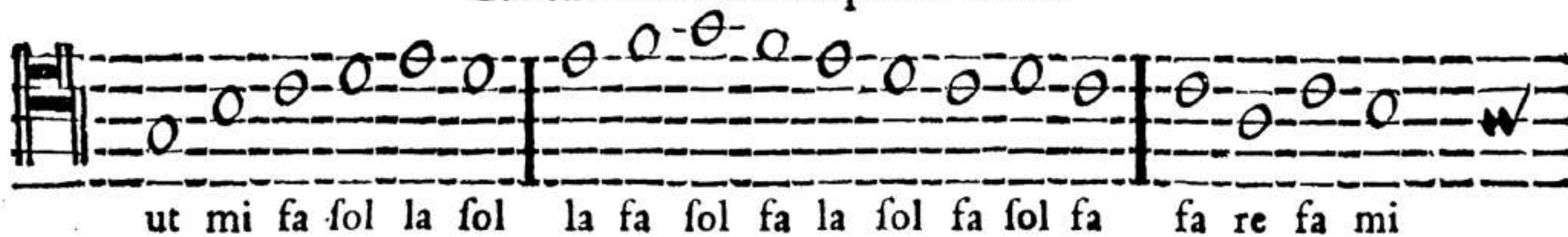
§

eben

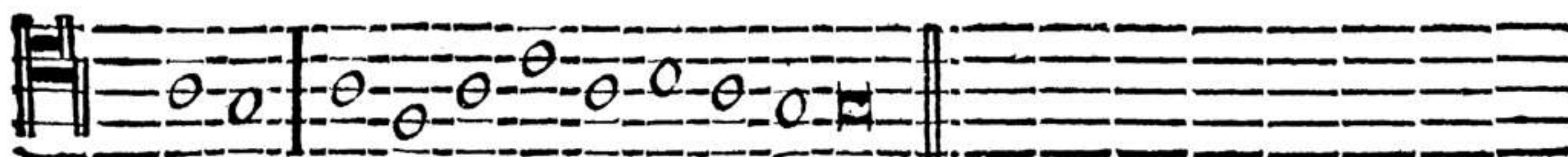
eben die Speciem Octavæ beybehalte, wie sie der natürliche Ambitus G. als von welchem die Transpositio hergeführt wird, Diatonice fürleget.

Revide superiora. Der gewöhnliche Gang des Septimi Toni geschieht auf diese oder dergleichen Art.

Cantus Choralis Septimi Toni.

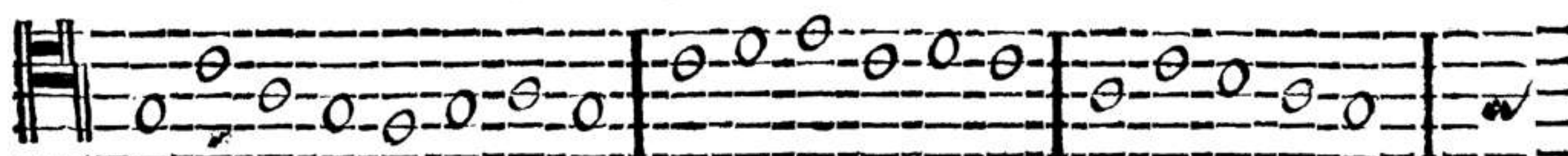


ut mi fa sol la sol la fa sol fa la sol fa sol fa fa re fa mi

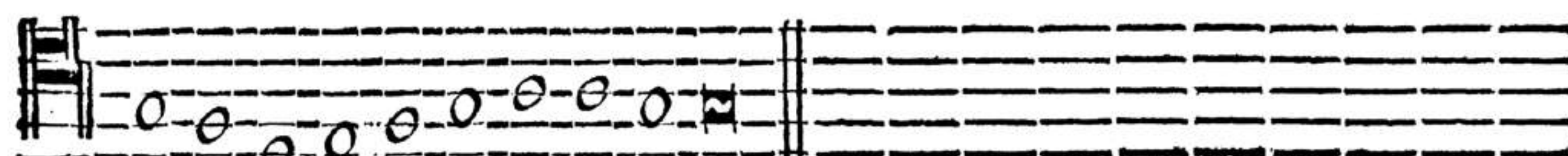


re ut la fa re fa re mi re ut.

Cantus Choralis Octavi Toni.



ut fa la sol fa sol la sol fa sol la fa sol fa re fa mi re ut



sol fa re mi fa sol la la sol.

re re ut.

Hiermit hat der günstige Leser, so die erste Rudimenta und Fundamenta, wie ich supponire, auch Solmisationem und anderes zu wissen nöthiges schon vorher verstanden wird, zwar einen kurzen, jedoch gründlichen Unterricht

1. Von der Wesenheit (Essentia) deren Tönen.
2. Von der Vielheit deren Tönen.
3. Von der Differenz, oder Unterscheid der Tönen selbst.
4. Von der Tönen Ambitu, Grängen, Repercussionibus, Progressionibus oder Fortgängen, Eigenschaften, Ende, u. s. w.

Ubrigens gleichwie dieser Choral-Gesang, Cantus Planus &c. vor allen andern Music-Arten der erste und älteste ohnstreitig erkannt wird; also ist er auch dem Allerhöchsten Gott, und seinen lieben Heiligen der allerangenehmste.

Anbey kan auch nicht umhin, hiehero beyzufügen, was A. R. D. P. Mauritius Vogt Ord. Cisterc. zum größten Lob des Choral-Gesangs schreibt. Seine Wort lauten also: Hæ Melodiæ firmæ, Planæ, graves, suaves, humiles, excellæ, synceræ, castæ, pacificæ, amabiles, & verè sanctæ à viris Sanctis compositæ sunt. Fugit hic Cantus Aulas Principum, nec ingreditur diversoria, & tabernas; sed solus ingredi Sancta Sanctorum audet. Hæc resonant Cathedralæ Basilicæ. & Oratoria Cleri, & Claustricularum. Hæc Sanctæ Noctes latificantur, ubi Auditores sunt sacri cætus, choralæ cœlestes, Angeli, & ipse Deus. Hunc summè execrantur demones, & choralicus ignorat mundus. Hunc

promovit Roma. Hunc solum novit in Cathedrali suâ Lugdunum. Hæc unicè & Magnopere delectatur Mediolanensis Ecclesia. Solum hunc cantant Pontifices, Cardinales, Patriarchæ, Episcopi & Prælati Ecclesiæ, reliquusque Clerus. Hæc solus suapte natura firmus est, ut cum Musicâ figuratâ in tot fragmenta, errores, Dissonantias, & intolentias leviter abire nunquam potuerit. Hunc S. Gregorius promovit. Quidam Aretinus faciliorem reddidit. Hunc Concilia approbaverunt, Universitates Monachorum hucusque practicarunt, & ad finem mundi practicabunt. Huic, si appropriat Musica figuralis, famulatur, & se totam cum omnibus suis Instrumentis accommodat. Nunquam tamen Cantus hic præcellus ita humiliari & dejici potuit, ut penes se Figuralem appetierit, ita nimirum se ipso plenus, se ipso contentus. Nemo hunc unquam ab Ecclesia Dei eradicare tentavit, nisi qui non fuit de Dei Ecclesia. Hoc genus Musicæ tantæ semper honestatis, & authoritatis fuit, ut tanquam Regina sibi speciale solum in Templis Altissimi erexerit, ut tacente Ecclesiæ de Suggestu sibi soli clarè loqui liceat. Si tamen Soror ejus Computula Musica Figuralis Hac loquente quid dicere habeat, mox audiat præceptorem: Extravag. de vita & hon Cler. C. Docta. Musica debet esse honesta. Item ibidem: Non debet deformare Cantum Planum.

Glaube nicht, daß wohl was höheres von der Gürtrefflichkeit des Choral Gesangs könne gesprochen werden. Dem Dr. Martino Luthero allein will der Choral nicht gefallen, da er denselben bey M. Mizlern Bibl. Mus. Tom. 1. P. 1. pag. 56. ein wildes Esels-

Lob und
Gürtreff-
lichkeit
des Cho-
ral Ges-
angs.

Gez

Raisona-
ment vom
Choral.

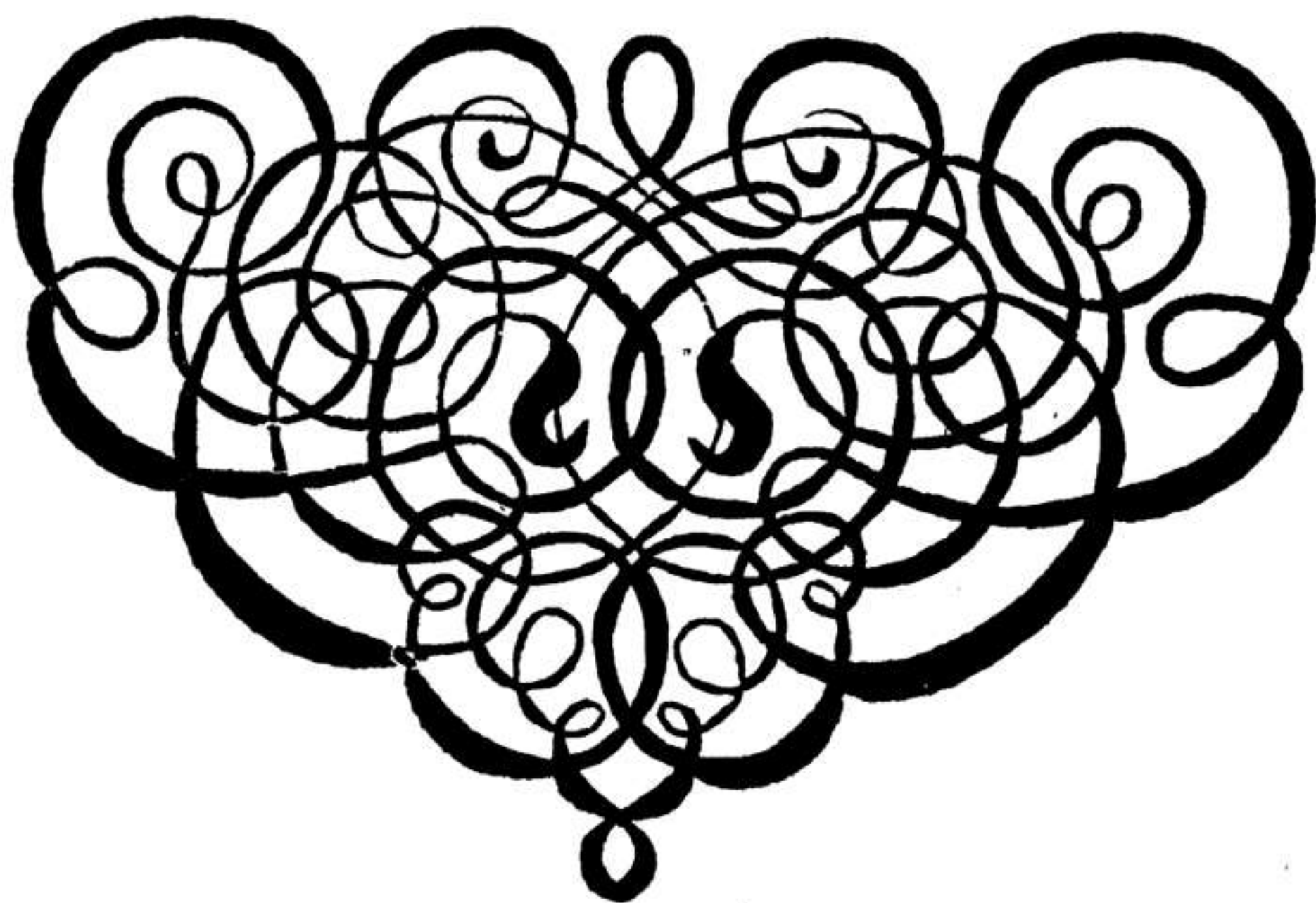
Geschrey des Chorals nennet, vielleicht da er diesen selbst gesungen. Ioan. Walcher, einer der ersten Discipulen Lutheri, Werckmeister, Buttstett 2c. schreiben vom Choral Gesang weit honetter, als ihr Lehr-Meister. Und zwar der erste bekräftiget, daß der Heilige Geist in Componirung der geistlichen sowohl Teutscher als Lateinischer Gesänge mitgewürckt habe. Buttstett aber schreibt part. 1. pag. 82. also: Gleichwie inter Stylos Musicos, sc. Ecclesiæ, Theatri & Camerae, der erste den Platz und Rang hat, so stehet auch unter den vielfältigen Arten der Composition der Choral, à Choro also genannt, wohl billig oben an, theils weil dardurch die Ehre Gottes, als des allmächtigen Schöpfers sowohl dieser als anderer Creaturen, schuldigster Massen erhoben, theils auch, weil zu solcher Choral-Composition schwerlich, ausser erleuchteten, und geistreichen Männern, jemand recht geschickt seyn wird. Man sieht es genugsam aus denen in der Christlichen Kirchen eingeführten schönen Hymnis, Psalmen und andern Gesängen, was für Krafft ihre Componisten von oben herab gehabt haben, daß solche geistliche Melodien, wider alle Veränderung, so lange Zeit schon bewahret und erhalten worden seynd; dadurch es geschiehet, daß dieselbigen eine beständige Approbation bey uns finden; jederzeit Trost, Freud, und Vergnügen erwecken; und ein jeder, der niemahls Music erlernet, solche Choral leicht fassen, und behalten; von Natur fast genau unterscheiden, und auch der allereinfältigste Mensch bey ihrer Absingung eine gar sonderliche heilige Andacht bey sich verspühret 2c.

Es wird aber eben dieser Choral-Gesang Gott dem Allmächtigen alsdann am allerangenehmsten seyn, wann auf Seiten der Choralisten geschiehet, was mein H. Vatter Benedictus will S. Reg. c. 19. *Sic stemus ad*

psallendum, ut mens nostra concordet voci nostra.

So schön, anmuthig, und erbaulich dieser Cantus Planus immer ist und seyn kan, wann er langsam, gravitatisch, und majestätisch abgesungen wird; so ärgerlich, abscheulich, und häßlich dringet er zu Ohren und Herz, wann er schluderisch, übereilter, postklapperisch daher gehudelt wird. Es haben dammenhero die Kirchen-Regenten, Erz- und Bischöffe, Prälaten und Probst, Superiores und Inferiores, Sæculares und Regulares, um so mehr auf einen erbaulichen Kirchen-Gesang zu invigiliren, als man von alt- und continuirlicher Experienz hat, daß, wo die Music ist verachtet, und verändert worden, auch eine Aenderung in der Religion und Regiment geschehen, wie solches viele Theologi und Philosophi erkannt, und ausdrücklich gesagt. Seynd Worte Andr. Werckmeisters, eines Lutheraners selbst in Paradoxal-Discurs. fol. 83. welches auch längstens vorhero erkennet die alte Griechen, so zu sagen pflegten: *Non posse mutari Rempublicam, nisi prius mutata Musica.* Xenoph. l. 1. Cyropæd. Wo immer in einem Closter oder Collegio ein andächtiger, gravitatischer Choral-Gesang gehalten wird, da wird auch ohnfehlbar ein gut und schöne Disciplina Monastica, und Observantia Regularis anzutreffen seyn. Wie der Kirchen-Gesang, so ist auch die Closter-Zucht.

Demnach bißhero meistens de Sonis, Tonis, Speciebus Octavarum, Cantu Plano oder Choral, als lauter langsamen, gleichgültigen Noten tractet worden; als erfordert es die Ordnung, daß wir auch von geschwinden Noten, und verschiedenen Tacten handeln, und also Schritt für Schritt ad ipsam Artem Compositionis Musicae näher hinzu treten. Sic igitur.



Caput XVI.

Von verwechselten, Cambiatis, und Transeuntibus, durchgehenden Noten.

Vor allen Dingen müssen die Namen, Figuren und Valor der Musicalischen Noten hiehero zum Vorschein kommen. Sie präsentiren sich aber auf folgend Art:

Figure
oder No-
ta Musi-
ca.



Um mit man ferner die Lehr von folgen- der Materi wohl verstehen möge, müssen vorhero etwelche Termini Technici, Kunst-Wörter, erkläret werden. v. g.

Temporis
Musici
Definitio.

Tempus, die Zeit, *Tempo Italicè*, *Battuta*, *Mensura*, *Tactus* &c. seynd zwar im weiteren Verstand Synonima, oder gleichbedeutende Wort. Im engeren Verstand aber: *Tempus Musicum*, seu *harmonicum est spatium illud temporis, quo Notarum Musicarum prolatio Mensuratur*, sagt Kircher. Ist ein Zeit-Maß, oder Spatium, wodurch der innerliche Valor der Noten durch unterschiedliche Signa Musica, und Ziffern angedeutet wird. Es wird aber die Zeit-Maß gemeinlich verkürzet, oder verlängert entweder durch den geschwind- oder langsam gegebenen Tact des Chori Regenten: oder auch durch bloß darzu gesetzte Wörter: *Adagio*, *Allegro*, *Presto* &c. Die heutige Musicalische Zeichen seynd der halbe Circul C. und der durchschnittene Circul C . wie auch die unterschiedliche Ziffern, so einen Tripel anzeigen. Es wird *Tempus*, oder *Tempo* zerschiedentlich eingetheilet. Und zwar

Divisio.

1. In *Tempo Alla Breve*. Welches ist, wann eine *Brevis* einen Tact ausmachet.

2. In *Tempo Semi-Alla Breve*. und heißt, wann eine *Semi-Brevis* (sonst ein ganze Noten genannt) einen Tact ausmachet.

Alte, und
neue Ver-
haltung
im Tact-
geben.

Nota. Vor Jahren wurde der Tact des Contrapuncts, wo *Alla Breve* stunde, und folgsam 4. *Minimæ* auf ein Tact giengen, auf die Art gegeben, wie man heut den ordinari Tact pflegt zu geben, nemlich in 4. Theil. Es wurden auch die *Paulæ* dazumahl nur im halben *Valeur* gehalten. Bey unsern Zeiten aber wird fast aller Contrapunct auf Art des *Tempo Semi-Alla Breve* abgesungen, woben der Tact nur aus einem kurzen nieder- und gleichem Aufschlag bestehet samt denen ganz giltigen *Paulen*, unter vorgesehtem Zeichen C .

welches communiter *Tempus Binarium* genannt wird. Die Italiäner nennen unseren ordinair mit dem C . bezeichneten Contrapunct *Tempo Maggiore*: die ordinari *Mensur* unter dem Zeichen C. *Tempo Minore*.

3. Wird *Tempus* dividirt in *Binarium*, und *Ternarium*. Das *Tempo Binarium* in 2. Theilen eines Tacts. Das *Tempo Ternario* aber in einem Tripel-Tact, wann sc. die *Mensur* in 3. gleiche Theil eingetheilet wird.

4. Wird auch ein *Tempo* genennet: *Di Buona*, h. e. der gute rechte Tact Theil. Und ist in *Tactu æquali* (in gleicher *Mensur*) unter zwey *Minimis*, die erste *Minima*, oder die erste Helffte des Tacts: unter 4. Vierteln das erste und dritte Viertel: unter 8. Achteln oder Fusellen, die erste, 3te, 5te, und 7de Fusell oder Achtel. u. s. w. Weil erwähnte *Tempi* oder ungerade Tact-Theil bequem seynd, daß auf ihme ein *Cæsur*, eine *Cadenz*, ein lange *Syllaba*, ein *Syncopirte Dissonanz*, und eine *Consonanz* (als von welcher eben der *Beynam*, *Di Buona* entstanden) angebracht werde. Und

5. Ein *Tempo* nennen sie, *di Cattiva*, oder *di Mala*, der schlimme Tact Theil, und ist in *Tactu æquali* unter 2. *Minimis* die zweyte *Minima*, oder die anderte Helffte des Tacts; unter 4. Vierteln das 2te und 4te Viertel; unter 8. Achteln das anderte, 4te, 6te, und 8te Achtel; weil nun besagte *Tempi* oder gerade Tact-Theil einige von oberzehlten Stücken nichts, wohl aber deren *Contrarium* leiden.

Mit weitem *Divisionibus*, *Signis*, und *Punctis* des *Tempo*, als mit *Sachen*, so heut nicht mehr üblich seynd, wollen wir diesen *Tractat* nicht unnöthig vergrößern.

Thesis, im Musicalischen Verstand, ist nichts anderes, als der erste Theil eines aus zwey Theilen bestehenden Tacts oder der *Niderschlag*. *Arhsis* hergegen ist der anderte Theil, oder *Aufschlag* des Tacts.

Thesis
quid?

Arhsis
quid?

6. Wie:

6. Wiewohl der innerliche Valor (Geltung) deren Noten von unterschiedlichen Figuren nach der ordinari Mensur des Tactis nicht gleich ist, so können doch diese unterschiedliche Noten, der Geltung nach, gleich gemacht werden durch den Unterscheid des

vorgezeichneten Tactis: oder auch durch bloß darbey gesetzte Wort *Alla Breve, Presto, Adagio &c.* folgendes Exempel weist, daß quoad mensuram Temporis alle 3. Stück gleich seynd.



Einige Noten seynd virtualiter lange, andere von Natur kurze Noten.

7. Bey allen Noten von gleicher Geltung seynd die erste, 3te, 5te u. virtualiter (ihrem innerlichen Werth nach) longæ oder lange Noten: da hingegen die 2te, 4te, 6te u. Notæ virtualiter breves, oder kurze Noten heißen. Will fast gleiches sagen, was erst oben Num. 4. & 5. gemeldet worden de Divisione del Tempo di Buona, & Mala. Weil aber diese Lehr beständig in *Transitu Notarum* zu observiren vorkommt, als muß man wohl verstehen, was? und wie vielerley der Transitus sey? Derowegen

Transitus oder

8. Transitus in der Composition heisset in proprio sensu oder eigentlichem Verstand:

ein freyer Durchzug in die Terz, Secund, Durch-Quart, Quint, Sext, Sept, und Octavam auf- und niederwärts; da nemlich die mittlere Nota keine eigene Harmoniam hat, sondern frey durchpassirt. Es ist aber

9. Der Transitus zweyerley, *regularis*, und *irregularis*. Der erste ist, wann die virtualiter lange Nota zum Accord richtig anschlagt, oder consonirt. Transitus *irregularis* hergegen ist, wann die virtualiter lange Nota zum Accord falsch anschlagt, oder dissonirt, die darauf folgende virtualiter kurze Nota aber consonirt, oder mit dem vorgeschlagenen Accord eintrifft. Betrachte folgende Muster!



Im Fundament stehen die Noten also:



Das erste Modell zeigt, wie alle 3. obere Stimmen allzeit bey der ersten, 3ten, 5. und 7den als virtualiter lange Noten consonirend einschlagen. Die anderte, 4te, 6te, und 8te Notæ aber im Balß als *transientes*, und *naturaliter breves* anzusehen seyen.

In der anderten und dritten Vorschrift, oder Num 2. und 3. propter Transitem irregularem schlagen die obere Stimmen in der 3ten Noten im Balß dissonirend und falsch

R. P. Spiess Tract. Mus. Compositorio-Practicus.

ein, wiewohl sie durch die nachfolgende 4te Nota von Natur kurz, annoch corrigirt, und zur guten Harmonie und Accord gebracht werden.

Nota. Diesen falschen Einschlag verursacht der gemachte Noten-Wechsel: weil sc. die 3te Nota Num. 2. im A. mit der 4ten Noten im G. verwechselt worden, und die G. Nota regulariter vor der A. Nota hätte stehen kommen.

¶

Wann

Die Wechsel- und durchgehende Noten müssen untersucht werden.

Wann nun aber dergleichen Noten-Verwechslung öfters, ja alle Augenblick, sowohl im General-Bais, als auch in andern oberen Stimmen geschehen: auch die durchgehende Noten jedesmahl den freyen ungehinderten Durchzug präcendiren, bey sothaner Verwechslung, und Durch-Marche aber oft viele Hindernissen und Anstöß sich herfür zu thun pflegen; als hat man nicht ermangelt sollen und wollen, um hiervon die nöthige präcaution zu nehmen, denen angehenden Herren Compositeurs kühlich davon genugsame Instruction und gute Verhaltens-Regeln mitzutheilen; und zwar in §. I. die verwechselnde: in §. II. aber die durchgehende Noten: oder, welches eines ist, den Transitus *irregularem*, und *regularem* etwas genauers durchzusehen.

§. I.

De Notis Cambiatis, oder von denen Wechsel-Noten.

Der Wechsel-Noten Wort-Forschung

Als Lateinische Wort *Cambio*, *Cambire*, oder al' Italiano *Cambio*, *Cambiare*, heisset in unserer Deutschen Sprach verwechseln, vertauschen, folgsam ist Nota *Cambita*, oder *Cambiata* eine verwechselte Nota; und zwar ein Dissonans, welcher anstatt einer Notæ Consonæ auf den Anschlag fallet, und erst der ermelten Notæ Consonæ den Nachschlag überläßet, mithin sich gleichsam mit dem nachfolgenden Consonanten verwechselt oder vertauschet. Dieses aber wohl zu verstehen, und diese cambirende Noten in ipsa Compositione recht anzubringen und einzuführen, müssen 6. Ding sonderheitlich in acht genommen werden. Und zwar

6. Stück

1. Daß man die cambirende Noten nie-

mahl in grossen Figuren, und langsamen seynd hie Tact setze, ratio: weil das Gehör durch dieses ben wohl ungebundene allzulang anhaltende *Dissonum* zu beob- offendirt wurde, und sie, Notæ *Cambiata*, aus ihrer Natur und Eigenschafft nicht zum Stillstehen, sondern zum Fortpassiren disposit und geneigt seynd.

Besiehe dessen ein Muster unten Num. 1. Et revide supra Num. 6. fol. 73.

2. Daß die cambirende Noten *gradatim*, und nicht *saltatim* eingeführet werden. Und, daß sie auch sowohl unter, als ober sich mit Consonanten bedeckt und eingeschlossen seyen. Num. 2.

3. Daß die Notæ *Cambiata* in *Thesi* auf das erste Viertel niemahl: auch in *Arsi* niemahl auf das dritte Viertel des ordinari Tacts fallen; sondern zum besten werden sie eingeführt in dem anderten und vierten Viertel. Num. 3.

4. In denen Temporibus Ternarii (Triplen) können gleichfalls die *Cambiata* auf den Anschlag des letzten Drittels oder Auffschlags anfallen, wann es ohne Hinderung der Modulation geschehen kan. Num. 4. Vide etiam supra Num. 3. fol. 73.

5. Ob? und in so weit die virtualiter kurze Noten als *Cambiata*, oder als *Transientes* zu consideriren seyen? gibt dessen den best und gewissen Ausschlag die oben oder unten dabey stehende Neben-Noten. Die *Paradigmata* Num. 5. geben davon den gänglichen dessen Begriff.

6. So gebühret auch denen sonst virtualiter kurzen, oder durchgehenden Noten die eigene, gut, und perfectè Harmonia alsdann, wann sie in lauter Sprünge stehen. Vide Num. 6. in Exemplis.

Exempla pro Puncto I.

The musical notation examples are arranged in four rows, each with a staff and a key signature of one sharp (F#).

- Row 1:** Labeled 'I.' below the staff. It shows a sequence of notes with various rests and ties, illustrating the concept of 'cambiata' notes.
- Row 2:** Labeled 'Ist absolutè nichts nutz.' and 'Ist eher zu erdulden.' below the staff. It shows two different ways of grouping notes, with the first being considered less useful and the second more tolerable.
- Row 3:** Labeled 'Alla breve.' below the staff. It shows a sequence of notes in a faster tempo, with various rests and ties.
- Row 4:** Labeled 'Zulässig.', 'Gut.', and 'Besser.' below the staff. It shows three different ways of grouping notes, with the first being 'Zulässig' (admissible), the second 'Gut' (good), and the third 'Besser' (better).

At the bottom of the page, the text 'I. Prestò.' is visible, indicating the tempo for the first example.

Exem-



Exempla ad Numerum 5.



Exemplum ad Numerum 6. à 4. Voc.



Demnach oben Num. 8. fol. 73. gemeldet worden, daß in der Composition öftters nach Gefallen und Invention des Componistens der Transitus oder freye Durchgang der Noten *alla Diritta*, d.i. wann alle darzwischen gerad, *gradatim*, auf- oder unter-

wärts gehende Noten keine eigene Harmoniam haben, sondern frey durchpassiren, biß in die Quart, Quint, Sext, Sept, und Octavam sich könne extendiren; als will man auch Exempla dieser Doctrin halben fürlegen.

Transitus in Quartam. In Quintam. In Sextam.

In Septimam. In Octavam.

In Octavam.

§ II.

Von durchgehenden Noten.

Als ein Durchgang der Noten, und in specie, was ein regulirter Durchgang eigentlich sey, weist obiger Numerus 8. & 9. fol. 73.

Hiehero ist nur mit wenigem noch pro memoria anzufügen, daß fast alle allda gegebene Notamina pro Notis *Cambiatis*, suo Modò, einiger massen auch bey denen *Transcuntibus* zu observiren seyen, sc.

1. Daß die durchgehende Noten von keinem groß oder langen Valor seyen ob-parita-

tem rationis, sondern der Transitus geschiehet am besten bey geschwinden Noten. Num. 1.

2. Daß sie nicht per *Saltum* gehen, und per Saltum ausser dem Accord hinaus springen. Num. 2.

3. Daß die erste und dritte in *Thesi*: und die fünfte und siebende in *Arsi* virtualiter lange Noten, *Cromæ*, oder *Fusellen* genannt, allzeit in eine Consonantiam einschlagen. Num. 3.

Nota. Eine durchgehende Nota ist nicht vermögend, die Roß-Quinten oder Rube-Octaven zu verdecken, oder zu bemänteln. Num. 4.

1. Nicht gut. 1. Gut.

Alla brevè.

2. 2. 2. 2. 2. 2.

Böf. Böf. Gut. Gut. Böf. Böf.

3. Gut. Gut. Nicht gut. Patet Consideranti.

4. Böf. Böf. Gut. Gut. Böf. Böf.

Und

Und dieses wenige seye gesagt von den durchgehenden Noten in Tempore *Binario*, in dem gleichen, ordinairen, oder *factu aequali*. Da, so ein wenig in die Französische Grammaire hinein gesehen, um ihr Pritschel wohl anzubringen, nennen das Tempus Binarium den *Egalen*: das Ternarium den *Inegalen* Tact. Das Tempus Ternarium, wie oben gemeldet worden, ist nichts anderes, als *Tripl.* Nachdem aber eben von denen Triplen öftters viel Wesens, Schreyens und Schreibens entstanden; als hat man davon kürzlich das nöthige, und zu unserem propos dienliche auch hieher setzen wollen.

Nöthige
Lehr von
den Tri-
plen.

Numer-
tor.
Denomi-
nator.

Tripla
simplices.
und
Compo-
sitæ.

Dieses Tempus Ternarium, oder inegale Tact thut seinen Namen herleiten von Triplo, oder der gedritten Zahl, welche Zahl jedesmahl den Tact vorzeichnet, und eigentlich der Zehler (Numerator,) und ist die oben stehende Ziffer. Die darunter stehende Ziffer aber der Nenner (Denominator) betitelt wird, weil dieser die Noten bey jedwedem Tripl-Tact nennet: jener aber sie zehlet, wie viel auf den Tact gehen sollen.

Die gebräuchlichste Tripel dieser Art seynd 3. 3. 3. und diese werden genennet *Tripla simplices*. 2. 4. 8.

Duplirt, Triplirt, und Quadruplirt man aber die Zahl der 3. so entstehen daraus die gewöhnliche *Tripla Compositæ* 6. 6. 9. 12. 4. 8. 8. 8.

welche alle wahrhaffte Tripel seynd und bleiben, weil sich ihre Harmonia, ihr Cæsur, ihr Numerus Sectionalis (oder wie man es taufen will) jederzeit mit der dritten Zahl endet: da hingegen in allen Temporibus Binariis

C. C. 2. 2. 4. 4. 8. 8. 2c. sich die Cæsur jederzeit mit den zweyten Zahl endet, so daß bey diesen egalen Tacten der Numerus Radicalis oder Wurzel-Zahl jederzeit die 2. bey denen sämtlichen Triplis aber der Numerus Radicalis 3. verbleibet. So lang nun die Tripla Simples in Compositas, und die Compositæ wieder in Simples können reducirt und verwandelt werden, ohne daß beyde in ihrem Wesen und Tractament die geringste essentielle Veränderung und Abbruch leiden, so lang muß man sie wol insgesamt unter eine Heerde stellen, und vor Tripel passiren lassen.

Von all diesen Triplen, ohne Ausnahm,

3. Haupt-
Reglen
von Tri-
plen.

seynd zu unserem Vorhaben specialiter drey Haupt-Reglen wohl zu observiren. Als

1. Wann 3. Noten gradatim auf- oder absteigen, so passirt die anderte als virtualiter kurze Nota, in einer moderaten Mensur, frey durch. Die dritte Nota aber bekommt wiederum ihren eigenen Accord. Habe auch gesagt notanter: in einer moderaten und langsamen Mensur: massen in einem Allegro, Presto, oder einer von Natur kurzen Mensur, als da ist der so genannte 12. Achtel 2c. alle drey Noten unter einem einzigen Accord stehen bleiben. Num. 1. Hergegen

2. Wann die sonst virtualiter kurze Nota einen Sprung aus dem Accord thut, so bekommt die anderte springende Nota einen besondern und eigenen Accord, und gehet sodann die dritte Note frey durch. Num. 2.

3. Folget aber nach der anderten und dritten Noten ein Sprung, oder springen alle 3. Noten, so hat eine jede Nota ihren eigenen Accord. Num. 3.

Damit aber ein Organist auf seinem Clavier desto sicherer spielen, und wissen möge, wie er sich des Accords halben zu verhalten habe in einem lauffenden General-Bais, ist nöthig, daß der Componist seine Intention ratione der Cambiren, oder durchgehen sollenden Noten, durch vorgesezte Signaturen, Ziffern, und andere Signa Musica X, b. 2c. an Tag gebe. Num. 4. Wo ja gleich im ersten Muster heiter ist, daß die über die 6te Note gesetzte *Sexta* eine Cambiationem anzeige, und mithin der Organist schon zum voraus sehen könne, daß er den zu machenden neuen Accord in *Archi* wirklich in der 5ten Nota müsse ergreifen. Solglich zeigen diese 6ten jedesmahl an, daß sich allda *Cambirende*, und nicht durchgehende Noten einstellen.

Das Gegenspiel weist der gleich darauf folgende Numerus 5. Im Fall und Zweifel aber, 1c. wann gar keine Signatur einer Ziffer, X oder b. über die Noten stehet, ob man in dergleichen gradatim lauffendem Bais sothane Noten solle als *Cambirende*, oder als *Transientes* tractiren? Resp. Daß der Organista (cæteris paribus) den *Transitum* als *Regularem* solle erwählen.

Diese Lehr ist ebenmäßig im egalen Tact zu halten. Num. 6. & 7.

Was in
Dubio den
Organist
zu thun
habe?

This musical score consists of four systems, each containing four staves (treble and bass clefs). The exercises are as follows:

- System 1:** Exercises in 3/4 and 12/8 time. The first staff has a first ending bracket. The second and third staves have first ending brackets. The fourth staff has a first ending bracket.
- System 2:** Exercises in 3/4 and 12/8 time. The first staff has a first ending bracket. The second and third staves have first ending brackets. The fourth staff has a first ending bracket.
- System 3:** Exercises in 3/4 and 12/8 time. The first staff has a first ending bracket. The second and third staves have first ending brackets. The fourth staff has a first ending bracket.
- System 4:** Exercises in 3/4 and 12/8 time. The first staff has a first ending bracket. The second and third staves have first ending brackets. The fourth staff has a first ending bracket.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, and is labeled with numbers 1, 2, 3, and 4.

5.

6

7.

Demnach oben von den zwey Wörtern *Section* und *Cæsur* Meldung geschehen, so soll man auch verstehen, was sie seyen. Vorhero aber ist zu wissen, daß man dem ordinären, oder egalen Taet mit Unrecht 4. Viertel zueigne. Es hat nemlich dieser Taet nur 2. Theil, Thesis, und Arsis; und in diesen 2. Haupt-Theilen, so zu sagen, 4. Glieder. Deswegen sollen die Schluß oder Absatz einer Melodia nicht im anderten oder viertem Glied, sondern im ersten oder anderten Theil des Taets; oder, welches eins ist, in der ersten, oder dritten Viertels-Noten gemacht werden.

Section
quid?

Section, ein Musicalischer Abschnitt, ist ein Theil der Meloden, so sich endet mit einer *Clausula formalis*. *Clausula formalis* aber ist der letzte Theil der Section, in welchen die Melodia oder Zusammenstimmung sich zur

Ruhe neiget, so wohl den Text zu unterscheiden, als die Meloden in gewisse proportionirte Theil abzutheilen.

Cæsur wird hier auf zweyerley Weise genommen. Erstlich für einen Musicalischen Durchschnitt, oder kleinen Unterscheid. Zweytens für einen Theil der Section. In der ersten Bedeutung ist *Cæsur* ein kleiner Unterscheid, vermittelt der Progressus oder Fortgang der Noten gleichsam ein wenig gehemmet wird. Es geschieht entweder mit einer längern Noten, oder einer kleinen Pausa, welche der *Clausulae formali* in etwas nachahmen.

In der anderten Bedeutung ist *Cæsur* ein Theil der Section, welcher Theil von seinem folgenden, oder vorher gehenden mit erst beschriebenen Unterscheid abgesondert wird.

Vide rem in speculo.

Cæsur.

Cæsur.

Cæsur.



Section, pars
Melodiae.

Caput XVII. Von der Syncopation.

Es wird zwar *Syncope*, *Syncopa*, *Syncopatio*, und *Ligatura* von vielen vortrefflichen Autoribus für eins gehalten; aber in der Sach selbst ist *Syncopa* von *Ligatura* gänzlich zu distinguiiren: sintemalen ein jede vollkommene *Ligatura* eine *Syncopation* kan genennet werden; aber nicht vicissim kan ein *Syncope* eine *Ligatura* genennet werden, wie wir sehen werden.

Syncope
quid?

Syncope, im Musicalischen Verstand, ist eine Zertheilung einer Noten, so wider den Taet gehet. Es können aber viele No-

ten zertheilter wider den Taet gehen, ohne gebunden zu seyn. Num. 1.

So ligt auch wenig daran, ob die Zertheilung der Noten geschehe per Puncta, oder durch andere Musicalische Zeichen. Num. 2.

Wiederum kan sowohl die untere als obere Stimm syncopirt werden. Num. 3.

Weiters können sowohl in 2. als auch in 3. und 4. Stimmen die *Syncopationes* geschehen, welches jedoch dem Gehör ein geringes Vergnügen verursacht. Letztlichen lassen sich die *Syncopationes* im iegalen Taet gleichermassen hören. Num. 5.





Ein jede
Ligatura
ist ein
Syncopa,
aber nicht
ein jede
Syncopa
ist eine
Ligatur.

Aus all diesen Exemplis haben wir, daß zwischen der Syncopation und Ligatur oft ein Differenz sich ereigne, indem viele Syncopæ vorkommen, so in puren Consonanten bestehen, folgendes weder per Modum Ligaturæ gebunden, noch aufgelöst werden, sondern nachgehends freyen Paß haben, Sprung- oder Stufen-weiß auf- oder absteigen; da die Ligaturæ hergegen in das Dissonum eingebunden, und von dannen gradatim abwärts in das Consonum müssen resolvirt werden; folgsam, sagt hier Murschhauser, Ligatura latius patet, und ist, wie oben gemeldet worden, eine jede Ligatura zugleich ein

Syncopa; diese aber hergegen nicht jedesmahl ein Ligatura.

Indessen gehen wir ad Caput sequens, in welchem von der Ligatura als der Syncopæ zwar leiblichen, jedoch ledigen Schwester ausführlich solle gehandelt werden. Und weisen die Ligatura in Musica Poeticâ oder Arte Componendi eine der wichtigsten Materien mit ist; als wird man dißfalls auch nicht ermangeln, alles dasjenige, so immer einem angehenden Componisten zur gänglichen, vollkommenen, gründlichen Information nöthig seyn kan, Sonnen-klar und handgreifflich vorzulegen.

Caput XVIII.

Von Ligaturen, und deren Auflösungen.

Ligatura und Resolutio, Bindung und Auflösung seynd correlativa, beziehet sich eines auf das andere, und kan kein Auflösung geschehen, wo zuvor keine Bindung ist. Hier ist die Rede von Bindung- und Auflösungen der Noten. Ein Theil bindet, der andere löset auf. Gio. Mar. Bononcini nennet den freyen bindenden Theil *Agentem*, den wirkenden; den gebundenen *Patientem*, den leidenden. Es geschieht aber diese Bindung alsdann, wann 2. oder mehrere Stimmen, so zu sagen, sich aneinander stoßen, und je eine aus ihrem Dissonanz, in welcher sie, als in einer Gefangen-

schaft, sich vorher aufhält, zu vertreiben sucht.

Die Ligatura ist demnach eine Zertheilung einer wider den Tact gehenden Note, so mit einer andern Nota in Bindnuß stehet. Hæc definitio patet consideranti.

Gleichwie aber die Bindungen auf unterschiedliche Arten geschehen, also seynd auch die Auflösungen ungleich.

Alle Ligaturen geschehen in der *Secunda*, *Quarta*, *Tritono*, *Quinta falsa*, *Septima*, *Nona*, und

4	5	6
3.	4.	5.

Alle diese wollen wir besserer Erläuterung
halben in besondere Paragraphos abtheilen.
Revide Cap. 6. De Intervallis.

§. I.

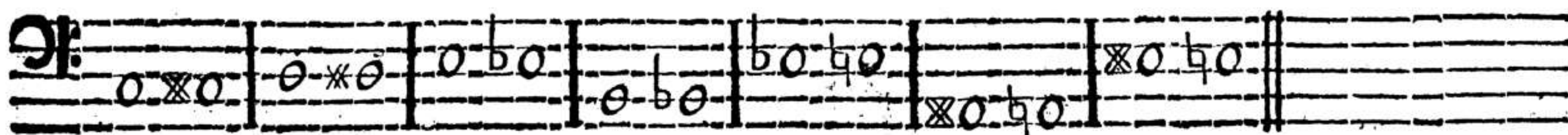
Von der Secunda.

Die erste Secunda ist, und wird genennet
Minima, die Mindeste.

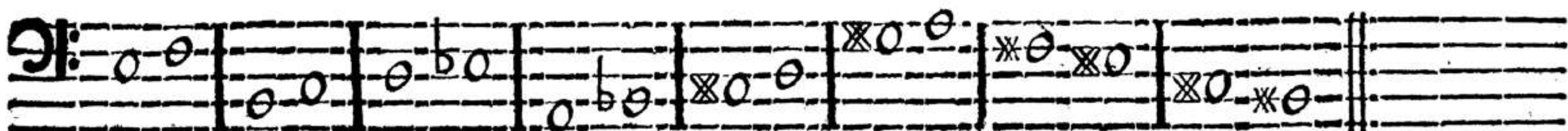
Die anderte *Minor*, die kleine Secunda.
Die dritte Major, die grosse Secunda.
Die vierte Superflua, die vergrößerte.
Die Secundæ *Minima* werden auch genen-
net *Semitonia Minora*.

Alle Secundæ präsentiren sich auf diese Art,
Form und Gestalt.

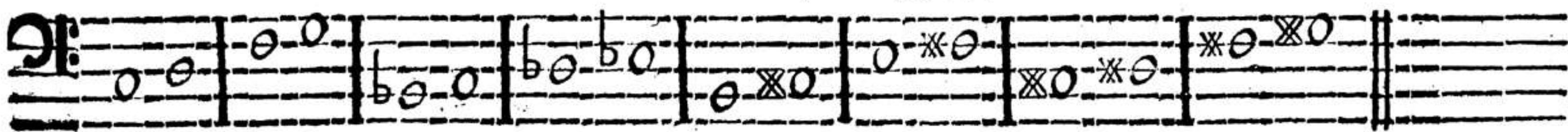
Semitonia Minora, oder Secundæ Minimæ.



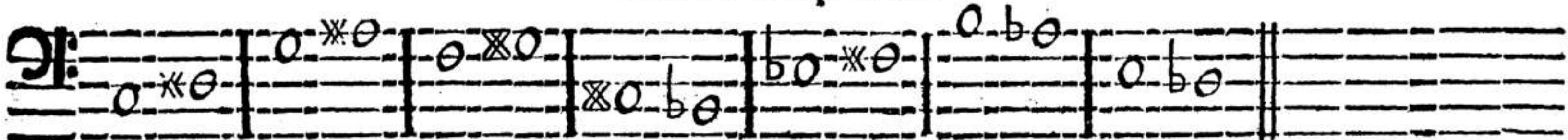
Semitonia Majora, oder Secundæ Minores.



Secundæ Majores seynd.



Secundæ Superflua.



Die Ligaturam, und Resolutionem der Secundæ Minimæ gibt Mattheson Capell-M. pag. 302. wie folgt.



Es muß aber ein sonderlicher Affect und eine starcke Expression regieren, wann diese allerfeinste Secunda ih-
re Wirkung thun soll: dann ordentlicher Weiß solten sonst C. und cis, F. und fis nicht zusammen stehen.

Die Resolutio Secundæ Majoris & Minoris geschehen auf diese Art.



Ligatura & Resolutio Secundæ in 2. Stimmen.

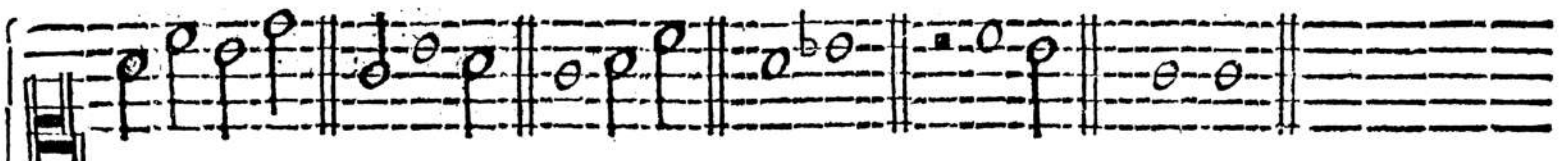


1.

2.

3.

4.



5.

Refo-

Resolutio Secundæ in einem vollstimmigen Accord.

In diesen gegebenen Exemplis kommet die gebundene Secunda auf dreyerley Weiß zum Vorschein. Erstlich wird sie begleitet mit

der Quart und Sext $\frac{6}{4}$ $\frac{2}{2}$ Zweitens mit der

Quart und Quint $\frac{5}{4}$ $\frac{2}{2}$ Und drittens mit der

Quint allein, $\frac{5}{2}$

Die darauf folgende oder resolvirende Bass-Nota aber hat regulariter entweder die Sextam allein, wie Num. 1. 2. und 3. zu erkennen. Oder die Sextam und Quintam zugleich $\frac{6}{5}$ wie Num. 4. Oder auch die Quintam mit der Tertia Majore. Ja auch samt der Terz, Quint, und Septima. Num. 5. & 6.

Den Gebrauch der Secundæ Superflue machet uns Mattheson also vorstellig:



Aliud Exemplum Secundæ Superflua. Ist vielmehr Accentus Intendens, oder eine accentuirte Nota.

Es scheint aber, daß dieses letzte Exempel nicht so viel eine übermäßige *Secundam*, als eine kleine *Retardationem Consoni* angebe. Von dieser Musicalischen Figur, *retardatio*, wird unten gehandelt werden.

Deme aber sey nun wie ihm wolle, so verursacht weder die Defectuose, verkleinerte: weder die Superflua, übermäßige *Secunda* einem delicaten Gehör ein gering Plaisir.

Erst wohlgedachter Herr Matthesonius bringet in seinem vollkommenen Capell-Meister hin und wieder, sonderlich im P. S. eben dieses Wercks dergleichen Kessler-Gesindel, Bastarten zc. noch mehrere auf die Bahn, benantlich die übermäßige Quint, Sext, und Septimam. Item die verkleinerte, und vergrößerte Octavam, die verkleinerte Nonnam &c. Auf dem Papier stellen sie sich in folgender Deformität.



Deficiens.

Aliud Exemplum Octavæ Deficiens.



Item aliud.

Nota minuta.



Heinichen will von all diesem Unkraut nichts wissen, sagt, man könne sie zwar (*Octavam Deficientem*, und *Superfluam*) auf das Papier mahlen, seyen aber pure Non-Entia, die sich weder in *Salu* einer eingelen *Stimm*, noch in *Concentu* einer völligen *Harmonia* gebrauchen lassen; und, wann die Alten sonst zu sagen pflegten:

Mi contra fa est Diabolus in Musica.
so könnte man mit besserem Recht sagen:
Octava Deficiens, & Superflua
Sunt duo Diaboli in Musica.

Und es ist re ipa die *Octava Superflua* nichts anderes, als die *Secunda Minima primo Composita*. Die *Nota Minuta* ein wahre *Octava* auf dem Clavier.

Nun muß man zwar um diesen oder jenen *Affectum* v. g. *tristitia*, *admirationis*, *ira*, *desperationis*, *amoris* &c. wohl zu exprimiren, vieles *Disimuliren*; allein dergleichen exotischen *Noten* z. S. m. e. l. e. n. ganze Tagwerck machen ist um so weniger zu loben, als durch die edle, reine Musicalische *Harmonia* allerdings in einen grausamen *Barbarismus* Und

und höllisches Choas zu degeneriren in Gefahr stehet. Und wahrhaftig es solte nicht schwehr seyn, bey manch- heutigem Theatralisten in einer einzigen Opera so viel dergleichen infame Zigeuner-Pursch auszufinden, daß man ganze Regimenter darmit könnte aufrichten, und ins Feld stellen 2c. Und mit diesem wenigen will man für dißmahl alle dergleichen vortreffliche Vermessenheiten, erbärmliche Schönheiten, amaras Dulcedines, und horrendas suavitates hiemit auf die schönste Manier abgefertiget haben, und wenigstens aus den Kirchen-Sachen, und sonderheitlich Contrapunct exterminirt wissen.

Wer jedoch sein Stuck Brod und sein Glück durch obige Erbarmus-würdige Ohren-Kitzelen besser zu finden vermeynt, der handthiere nach seinem Belieben. Gehiger Zeit ist alles erlaubt, je höllischer es klinget, je

seltsamer, angenehmer und künstlicher die Music angerühmet wird. Mundus vult decipi. Decipiat ergo!

§. II.

Von der Quart.

Hier ist die Rede von derjenigen Quart, so aus der Arithmetice getheilten Octava entsteht; in welcher Mediation sie ein Dissonanz ist, und folgsam muß entbunden werden. Vide Cap. 13. fol. 40. Die Quart hält sich sonst gerne auf bey der Secund. Aber alsdann ist sie nur eine Hülfs-Stimm. Anz jeko aber betrachten wir sie sonderheitlich, und als einen Haupt-Dissonanten. Sie wird auf unterschiedliche Weiß, Theils in 2. Stimmen, Theils im vollstimmigem Accompaniment aufgelöst, wie zu sehen.

à 2. Voc.

Quarta vollstimmig.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. Each system contains a treble and a bass staff. The treble staff is marked with a treble clef and a common time signature 'C'. The bass staff is marked with a bass clef and a common time signature 'C'. The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is written in the bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The first system is labeled '1.' and the second system is labeled '2.'. The third system is labeled '3.' and '4.'.

Aliud Exemplum.

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on four staves. The first three staves are for the vocal parts, and the fourth staff is for the piano accompaniment. The music is in common time (C) and G major. The piano part includes fingerings and a final cadence marked '43'.

Bordoni Hiehero gehören auch die Licentieuse Pro-
Falsi, auch gressiones der Quarten, so von den Italiä-
Pleonasmi nern *Falsi Bordoni* genennet werden. *Falso*
genannt. *Bordone*, *rudis Conventus*, eine elende falsche
 Zusammenstimmung, hat dreyerley Bedeuts-
 nissen. Erstlich, wann auf ein Maximam
 sc. Notam, viele Syllaben und Wörter in
 Unifono, oder auch in ihrem ordentlichen Ac-
 cord gesungen werden; dergleichen in den
 Psamen, und Magnificat geschiehet. Zwen-
 tens, wan die Melodia eines *Cantus Firmi*
 nicht in den äussersten, sondern in den Mit-

tel-Stimmen, so gemeiniglich im Tenor geschieht, angebracht und geführt wird, wozu die übrige Stimmen figuriren. Und drittens, wann diejenige Satz einer Composition, worinnen die Ober-Stimm gegen die untere lauter *Sexten*, die mittlere Stimme über gegen die obere lauter *Quarten* machen. Ursach: weil solcher Gestalt jedem Satz das rechte und ordentliche Fundament, die wahre Stütze, und das eigentliche End der Harmonia, und des Accordus mangelt. E. g.

The second system of musical notation, continuing from the first. It features a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a common time signature 'C'. The melody continues with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The bass staff begins with a bass clef and a common time signature 'C'. It provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

§. III.

Vom Tritono.

Der Tritonus ist ein Intervallum Musicum von 3. ganken Tonis. Wird auch die grosse *Quart* genennet. In der natürlichen Octav befindet er sich von dem *F.* ins *b.* hinauf. Er ist in der That nichts anderes, als

eine *Quarta* superflua, v. g. vom *c.* ins *fs.* vom *D.* ins *gis.* vom *b.* ins *e.* u. s. w. Daß er ein Dissonant, und consequenter müsse resolvirt werden, ist wol kein Zweifel. Seine Auflösung geschiehet am besten, erstlich in die Terz, zweytens in die Sextam Majorem und Minorem, folgender Gestalt. Dessen Verhältnuß besiehe pag. 11.



In so weit nun der Tritonus solcher Gestalt in 2. Stimmen in Bindung stehet, und zur Resolution kommt, macht er in Musica guten Effect, und hat es mit ihme auch seine Nichtigkeit.

Weit grössern Anstand aber findet er billich in *Progreßione*, Fortgang, und *Salto* als ein eingele Stimme. Dann weilen er ceu Intervallum Musicum generi Diatonico ineptum, wie Kircherus sagt, seines Ubel-Lauts halber den Ohren sehr beschwehrlich, und widerwärtig fallt, ist er allzeit aus reinen Compositionibus ausgemustert worden. Und obwohlen dieser Kerl vor Jahren bey ehrlichen Mu-

siquen sehr wenig, oder gar nicht hat sich dörfen blicken lassen, so hat er doch anjeko nicht allein auf allen Theatris und Fürstlichen Höfen sich allerdings vest gesetzt, sondern auch so gar in die Gottes-Häuser sich dergestalten eingedrungen, daß er mit Hindansehung aller Schamhaftigkeit fast in allen Musicalischen Productionibus gehöret zu werden sich vermessenlich unterfanget. Dieses Tritoni Gebrauch, oder vielmehr Mißbrauch, kommet auf zerschiedene Weiß zum Vorschein, dessen nur 3. Muster ex Autoribus aliis melioris Notæ, hiehero sehe.



Wer siehet hier nicht, daß durch diese so harte Sprung das gute Gehör müsse Torto leiden? Allein heist es auch da: *Transcat cum cæteris, sc. absurditatibus!*

§. IV.

Von der falschen Quint.

Die unvollkommene, oder falsche Quint, auch Hemidiapente, Hemiolium, und Pentachordon genannt, wird mit der Sexta Minore zum besten gebunden, und sodann resolvirt in Tertiam Majorem.



§. V.

Von der Quint, und Sext.

W^ege die Quint und Sext, so sie auf einander stehen ⁶ legaliter gebunden und

resolvirt sollen werden, wissen alle Organisten.

Diese Ligatura und Resolutio geschieht sehr vortreflich auf diese und dergleichen Art:



§. VI.

Von der Sept.

Wie die Septima unter allen Dissonanzen die gebräuchlichste ist, und aus ihrer Gefangenschaft (Ligatura) auf verschiedene Weis und Manier sich heraus zu wickeln Gelegenheit sucht und findet; also hat man auch derselben gewöhnlichere Auflösungen hier beizubringen um so weniger Anstand nehmen sollen, als ohne dieser gründlichen Erkenntnuß ein Anfänger in der Ton-Kunst ohnmöglich einen sichern Schritt, ohne beständige Anstoßens-Furcht, machen, und sich hierinnfalls ferm stellen kan. Anbey aber ist erstlich mehrmalen zu erinnern, daß, gleichwie alle Syncopationes und Bindungen ordinariè herabwärts sollen geschehen, also auch sonderbar solches mit der Septima zu observiren sene. Und gibt es wenige, ja kaum ein einzelnen Casum, in welchem die Septima hinauf sc. in Octavam kan resolvirt werden. Andertens solle die Septima vor ihrer Bindung als ein Consonanz, *preparirt* da ligen.

Alle Auflösungen sollen herabwärts geschehen.

Die Septima solle allzeit vorher *preparirt* werden.

Die Resolution oder auflösung der Septima kan geschehen

1. In Tertiam, Majorem, & Minorem. Num. 1. & 9.

2. In Quartam. Num. 2. & 10.
3. In Quintam ordinariam. Num. 3. & 11.
4. In Quintam Fallam & Deficientem. Num. 4. & 12.
5. In Sextam majorem. Num. 5. & 13.
6. In Sextam Minorem. Num. 6. & 14.
- NB. Mit der Sexta Superflua, so aber in Contrapuncto nicht passirlich, hätte es sonst gleiche Verwandtnuß.
7. In Octavam per Motum Contrarium. Num. 7. & 15.
8. In Octavam per Motum rectum. Num. 8. & 16.

Nota. Die letzte Auflösung der Sept in Octavam per Motum rectum ist in 2. Stimmen gar nichts: und in 4. Stimmen nicht viel nuß; massen erstensfalls dieser wulstete Gang gar zu glatt und bloß da ligt. Im vollständigen Accompaniement aber gleichwohl die obere und untere Stimm oder Bass (auch unter Vermählung der anderen mittleren 2. Neben-Stimmen) nicht so wohl könn zu Ohren kommen, daß sie sich nicht zweyer Octaven verdächtig machen.

In folgenden 2. und 4. stimmigen Exemplis wird meistens gezeigt, wie man mit der Septima zu verfahren habe in dem Contrapunct. In andern Compositionibus kommt

men die Septimæ öfters auch ungebunden
zum Vorschein, wie Numeris 17. 18. 19. 20.
21. & 22. zu sehen. Was übrigens die Sept
für Hülffs- oder Neben-Stimmen um- und
bey sich habe, weisen zwar alle diese Exem-
pla, sonderbar aber das letzte, mit allem
Gleiß zu Ende hingesezte Muster sub Num.
23.

Resolutio Septimæ à 2. Voc.

Examples 1 through 5 of the resolution of a seventh in two voices. Each example consists of a treble and bass staff. Example 1 shows a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note F4. Example 2 shows a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note E4. Example 3 shows a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note D4. Example 4 shows a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note C4. Example 5 shows a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note B3. The numbers 1. through 5. are written below the treble staves.

Examples 6 through 8 of the resolution of a seventh in two voices. Each example consists of a treble and bass staff. Example 6 shows a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note F4. Example 7 shows a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note E4. Example 8 shows a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note D4. The numbers 6. through 8. are written below the treble staves.

Resolutio Septimæ in 4. Stimmen.

Examples 9 through 13 of the resolution of a seventh in four voices. Each example consists of four staves (treble and bass for two voices). Example 9 shows a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note F4. Example 10 shows a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note E4. Example 11 shows a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note D4. Example 12 shows a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note C4. Example 13 shows a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note B3. The numbers 9. through 13. are written below the treble staves.

Examples 14 through 16 of the resolution of a seventh in four voices. Each example consists of four staves (treble and bass for two voices). Example 14 shows a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note F4. Example 15 shows a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note E4. Example 16 shows a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note D4. The numbers 14. through 16. are written below the treble staves.

Examples 17 through 23 of the resolution of a seventh in four voices. Each example consists of four staves (treble and bass for two voices). Example 17 shows a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note F4. Example 18 shows a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note E4. Example 19 shows a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note D4. Example 20 shows a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note C4. Example 21 shows a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note B3. Example 22 shows a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note A3. Example 23 shows a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note G3. The numbers 17. through 23. are written below the treble staves.



Die Sept ohne Bindung à 4. Voc.



§. VII.

Von der Nona.

In der
Aus-
übung lei-
det die No-
na mit der
Secunda
nicht alle-
mahl glei-
chen Um-
gang.

Edlich kommet auch die Non als letztere
Dissonanz zu untersuchen vor. Und wie-
wohlen sie nach Meynung einiger Autorum
nichts anderes ist, als eine erhöhte in die Octav
transportirte *Secunda*, so erfordert doch ihr
Umgang in Praxi nicht allemahl ein gleiches
Tractament. Die Nona, so sie legaliter ge-
bunden und gelöst wird, machet in einer Mu-

ficatischen Composition das Beste mit aus.
All' ordinair resolvirt sie in Octavam, Deci-
mam, Tertiam und Sextam, wie Num. 1. 2. 3.
und 4. zu sehen. Ihr Accompagnament be-
steht gemeiniglich in der Terz und Quint, wie
auch in der Quart, Sext und Sept. Num. 5.
& 6. Weilen übrigen die Nona nach ihrer
vielfachen Gestalt, wie fol. 7. erwiesen, mit
der Secund in nächster Verwandtschaft stehet,
so beliebe fleißig zu revidiren, was oben von
der Secunda tradiret worden.

Nona in 2. Stimmen.



Dieses letztere ist vielmehr eine Retardation, oder accentuirte Nota.

Nona

Nona mit 4. Stimmen.

Aliud Exemplum à 3. Voc.

Anda Exempium a 3. Voc.

Gehr gut.

5.

98 98 98 98 98 98 43 43 98 65
98 76 43

Aliud Exemplum à 4. Voc.

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of four staves. The first three staves are for the vocal melody, and the fourth staff is for the piano accompaniment. The music is in common time (C) and G major. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves continue the melody. The fourth staff uses a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are also some handwritten annotations and a small number "6." at the beginning of the first staff.

Letzteres wird nur für ein bloße Verzögerung des Einfalls gehalten.

Alle bishe- Nota. Alle andere, nur erdenckliche Liga-
ro gegebene Ligaturen und Resolutiones der Nonæ werden in
ren: und diesen Exemplis entweder schon begriffen seyn,
Resolution- oder müssen dahin fundamentaliter reducirt

werden. Mithin wollen wir dieses Caput de
Ligaturis, & earum Resolutionibus im Na-
men des H^{errn} beschliessen, und schreiten ad
nen. Exem-
pla dienen
denen An-
fängern
als ein
Spiegel etc.

Caput XIX.

Von Cadenzen und Clausulen.

Wort-
Forschung

CAdentia von *Cado*, fallen: und Clausula von *Claudo*, schliessen, hergenommen, differiren hier am Namen mehr, als an der Sach selbst. *Cadentia* in der Music heist ein Stimm-Sali, Gesang- oder Harmoni-Schluß, dienend, ein Musicalisches Stück entweder gänzlich, oder nur zum Theil zu endigen. *Clausula* ein Schluß, oder vielmehr ein Absatz, woben die Stimmen entweder ganz und gar aufhören, oder nur einiger Massen zur Ruhe kommen. Es ist in Praxi *Musica Cadenziren* und *Clausuliren* ein Ding, und sagen beyde nichts anders, als einen Harmonischen Schluß machen. Nithin haben wir schon das eigentliche Wesen der Cadenzen und Clausulen.

Beschrei-
bung.

Gleichwie aber ein harmonischer Schluß auf viele, und unterschiedliche Arten kan gemacht werden; also wird auch *Cadentia* oder *Clausula* zerschiedentlich getheilet. Und zwar

Einthei-
lung.
Perfectis-
sima.

1. In *Cadentiam Perfectissimam*, in eine ganz vollkommene Cadenz, welche geschieht, wann der Bass, oder Fundamental-Note in die Quintam herunter fallet, und zur Ruhe komt. Und von solchem Quint-Fall mag sie wohl ihren Namen *Cadentia* herleiten. Vide infra Num. 1. Und diese *Perfectissima* wird weiters getheilet

Formalis.
Affinalis.
Peregrina
Interme-
dia.
Finalis.

2. In *Formalem*, *Affinalem*, *Peregrinam*, *Intermediam*, und *Finalem*. Ein förmliche Cadenz ist, welche in den 4. Stimmen alle gute Requisita hat, und der Bass in die Quint herab fallet, oder in die Quart hinauf steigt. Und seynd alle diese *Cadentia* in der Sach selbst nichts anderes, als förmliche, vollkommene *Cadentia*, so nur im Namen allein differiren, in so weit sie nemlich ihre Benennungen bekommen von denen Umständen, in welchen sie sich befinden. v. g. *Clausula Intermedia*, weil sie in der Mitte: *Finalis*, weil sie am Ende des Gesangs gemacht wird. u. s. w.

Primaria.
Secundaria.
Tertiaria.
Perfecta.
Propria.
Dominans.
Medians
&c.

Cadentia formalis geschieht ordentlich, und ausserordentlich, ordentlich geschieht sie auf einer von der Noten derjenigen Triadis Harmonicæ, woraus das vorhabende Stück gehen solle. E. g. aus dem Modo Majore C. ist die ordentliche Cadenz wiederum ins C. und diese wird auch genennet, *Formalis Primaria*, *Perfecta*, *Propria*, *Finalis* &c. Die andere *Cadentia Formalis* (in eben diesem Modo) geschieht in die Quintam G. und wird genennet *Clausula formalis Secundaria*, *Perfecta*, *Propria*, *Dominans*, die Herrschende. Ratione Repercussionis, ut supra. Die dritte Cadenz wird gemacht in Tertiā Majorem E. und wird genennet: *Clausula Tertiaria*, *Medians*, die Mittlende &c.

Ausserordentlich aber geschieht auch ein *Cadentia formalis* in andern Clavibus, so nicht

in dieser Triade enthalten seynd. v. g. im F. und A. Und diese *Clausula* heissen *Affinales*, benachbarte &c.

Die andere 2. *Cadentien* aber, so in das D. H. oder B. gemacht werden, solten von etwelchen Autoribus schon als *Clausula Peregrina* angesehen werden. Nota. Was hier eben von *Clausulis Formalibus*, *Affinalibus*, *Peregrinis* &c. aus dem Modo C. ist gelehret worden, ein solches ist auch zu verstehen (*cæteris paribus*) von anderen Modis Musicis. Diese erst beschriebene *Clausulas* besiehe sub Num. 2. 3. 4. 5. und 6.

Die *Clausula* oder *Cadentia* wird getheilet

3. In *Cantizantem*, in ein Discantirende.
- Altizantem, in ein Altisirende.
- Tenorizantem, in ein Tenorisirende.
- Balsizantem, in ein Balsisirende.

Cantizans,
Altizans.
Tenorizans.
Balsizans.

Wie, und wo alle diese 4. Stimmen ihren Sitz und Gang haben, besiehe, betrachte und bemercke nur wohl in den Exemplis die Numeros 7. 8. 9. und 10.

Alle diese 4. *Cadenzirende* Stimmen in einem *Concentu* stellet vor der Num. 11.

Die *Discantisirende*, *Altisirende*, und *Tenorisirende* *Clausula* werden gar schön, sehr oft, ja augenblicklich versetzt, und auch im Bass oder Fundamental-Note gebraucht. Num. 12. 13. & 14.

Hieraus ist offenbar, daß die ordentliche *Resolutio* der *Secund* und *Septimæ*, wie Num. 12. und 14. zu sehen, nichts anderes seynd, als *Cadentia*. Die *Balsisirende* *Clausulen* können wohl oben, oder in der Mitte gesetzt werden; sie haben ihren besten Sitz in der tiefsten Stimm. Die *Altisirende* *Cadentien* haben auch eine Verwandtschaft mit denen *Balsisirenden* *Clausulen*, wie Num. 13. anzeigt. Alle diese *Clausula* können unzählich versetzt werden. Nota. Unter diesen *Clausulen* hat die *Discantisirende* die meiste Kraft: weil die *Quarta* in Tertiā Majorem resolvirt wird, woraus man die Form und Gestalt eines Musicalischen Stücks eigentlich vernehmen kan. Einige Schul-Meistere theilen die *Cadentias* weiter aus

4. In *Cadentias Majores*, *Minores*, und *Minimas*. *Majores* heissen sie diejenige, so in langen und grossen Figuren (Noten) bestehen. *Minores*, so in kleinern und mittlern: *Minimas*, so in den kleinsten und geschwindesten Noten vorkommen. Item theilen sie die *Cadentias* in *Simplices*, und *Diminutas*. Die erste bestehen aus lauter Consonanten ohne Bindungen. Die letztere hergehen aus unterschiedlichen Figuren und Ligaturen. Gio. Maria Bononcini in seinem *Musico Practico* pag. 78. theilet die *Cadentias* weiter

Major.
Minor.
Minima.

Ficta.
Deci-
piens.
Florida.

5. In Cadentiam Sfuggitam, i. e. Fictam, verstellte.

In Cadentiam D'inganno. Decipientem, betrügende, und

In Cadentiam Fioritam, Floridam, ausgeschmückte.

Die erste ist, wann der Bass anstatt um ein Quart zu steigen, oder um ein Quint zu fallen, da die übrige Stimmen alles zur gehörigen Cadenz veranstalten, einen andern Weg, nemlich in die Terz herunter, oder um ein Ton, oder Semiton in die Höhe unvermuthet gehet, und also seinen sonst gewöhnlichen Progreß vermeidet. Kommt mit der Altistrenden Cadenz fast übereins. Num. 15. NB. Zu dieser Cadenzen-Art können auch gerechnet werden diejenigen Cadenzen, welche hier in den Exemplis zu letzt anzusehen beliebt worden. Vide Num. ultimum.

Die andere ist, wann anstatt der Schluß-Note, welche das Gehör natürlich erwartet, ein ganze, oder wenigstens ein halbe Tact-Pausa gesetzt wird. Num. 16.

Die dritte ist, wann die Cadenz anstatt einer Notæ eines grossen Valoris mit vielen andern kleinen Noten, gleichsam als Zierrathen ausgeschmückt wird. Num. 17.

Calpar Prinz Part. 1. seines Satyrischen Componisten: und mit ihm Mauritius Vogt Ord. Cisterc. bringet wiederum andere auf die Bahn, und theilen die Cadentien ferner

6. In Cadentiam Dissectam acquiescentem,

In Dissectam Desiderantem.

In Ordinatam Ascendentem, und

In Ordinatam Descendentem.

Dissecta
acquiesc.
Dissecta
desider.
Ordinata
ascend.
Ordinata
descend.

Die erste, sc. Dissecta acquiescens, ein zertheilte, abgeschnittene, jedoch das Gehör an noch vergnügende Clausula oder Cadentia ist, dessen grosse und vielgeltige Nota verursacht, daß das Gehör, die abgeschnittene Noten zu hören, eben nicht verlangt. Das Widerspiel aber geschiehet in der andern Clausula, sc. Dissecta desiderante, als in welcher das Gehör wegen Kürze der Noten die abgeschnittene an noch verlangt. Num. 18. und 19.

Die Cadentiam Ordinatam Ascendentem setzen sie in Exemplis, wie Num. 20. zu sehen. Ist eben die Cantizans, wie Num. 7. Die Descendentem Ordinatam aber wie Num. 21.

Specialissime ist hier mehrmahlen zu erinnern, daß der Modus Musicus 2dus aus dem E. in genere Diatonico, oder in seiner natürlichen Specie Octavæ kein Cadentiam perfectissimam, h. e. einen Quint-Fall, wie Num. 1. und 2. weiset, zulasse. Ratio supra Cap. 14. fol. 46. & seq. Die 3. einzige Clausulæ Authenticæ, so ins E. können gemacht werden, müssen geschehen auf die einte dieser 3. Arten, wie Num. 22. 23. und 24. zu sehn.

Es konten zwar noch verschiedene Divisiones, Subdivisiones Clausularum hiehero beygebracht werden; weilen sie aber von keiner sonderlichen Consideration seynd; als hat man sich auch darmit nicht ferners aufhalten wollen.

Anbey kan nicht umhin, in gratiam der seichten und anfangenden Componisten einige, jedoch nur ganz simple Cadenzen-Muster hiehero zu setzen, aus welchen sie zu erschn haben, daß auf viele, ja unzehliche Arten eine Cadenz könne versetzt, oder verändert werden. Ich hab zu diesen Clausulen nur die erste 3. Claves, oder Modos erwählet, der ohnfehlbaren Persuasion, es werde ein jeder Incipient solche aus den übrigen 3. Clavibus G. A. C. sowohl, als auch ex Tonis fictis selbst wissen zu appliciren.

Überhaupt ist zu mercken, daß, wann etwa ein junger Componist bey verschiedenen Autoribus Musicis ungleiche Gattungen und Benennungen der Clausulen oder Cadentien findet, er sich sodann nicht irren wolle in dieser unserer erst gegebenen Information; massen es keine andere Cadentien seynd, als unsere obige, ob sie schon bißweilen von anderen andersst genennet werden. Ist nur lis de nomine. Man mag das Kind tauffen, wie man will, und ihm Namen geben, so viel man will, so ist und bleibt es in sich selbst nichts anderes, als ein einziges Kind, und mehr nicht, als was es in sich selbst ist.

Es mag eine Cadentia 2. 3. 4. oder mehrere Namen führen, so ist und bleibt sie halt die Cadenz, die sie ist, man mag sie E. g. heissen, eine Tenorisirende, Discantirende &c. minus perfectam, imperfectam, imperfectissimam &c. so ist sie doch immer die alte Cadenz; und vermögen die unterschiedliche ihr gegebene Namen ihr kein anderes Wesen zu geben, oder abzunehmen, als sie hat.

Nachdem wir nun gnugsamen Bericht und Information gegeben von denen Cadentien oder Clausulen, so sollen wir auch anbey nicht vergessen der sogenannten Coronationis Clausulæ.

Es ist ein Coronatio Clausulæ oder Cadentia nichts anderes, als eine, nach schon gemachter Final-Cadenz, kurze Wiederholung, Repetitio, Imitatio, und Nachahmung des vorhergegangenen Subjecti, oder Thematic einer Fugæ. d. i. Eine Coronationem Cadentia nennt man denjenigen Appendicem, oder Anhang eines Concents, welchen, nachdem ein Subjectum, Thema, Fuga &c. wohl, legaliter deducirt, ausgeführt, und eine schöne, lange, gravitatische, majestätische Fundamental und Final-Cadenz würcklich solle gemacht werden, und auch schon gemacht worden, als auch der General-Bals à Tasto solo stehet, die übrige Stimmen mit kurzer Repetirung und Imitation oder Nachahmung, so viel es seyn kan, des vorigen Subjecti, oder vielmehr Thematic, machen, und durch sothane Repetitiones und Imitationes Fugæ nochmal auf einen Clavem Affinalem zielen und verfallen, auch von demselben per Cadentiam Imperfectam, oder Quart-Fall wiederum in ihren vorigen und letzten Ruhestand zuruck kommen. Exempla einer solchen Coronationis Clausularia findet man hin und wieder in Autoribus Musicis nach Genügen.

Folgt nun die versprochene Cadenzen-Muster.

Coronatio
Cadentia
was
sie seye?

Paradigmata Cadentiarum.

Perfectissima. Principalis Perfecta. Secundaria Dominans. Tertiaria Medians. Affinalis ex Quarta.

43 43 43 43 43

1. 2. 3. 4. 5.

Affinalis ex Sexta. Peregrina ex Secunda. Peregrina ex Septima. Peregrina ex Septima. Peregrina.

43 43 43 76 43

5. 6. 6. 6. 6.

Cantizans. Altizans. Tenorizans. Bassizans.

7. 8. 9. 10.

Totalis, Principalis, Formalis,
Regularis, Finalis, Fundamentalis,
Primaria, Perfectissima, Bassizans &c.

Cantizans. Altizans.

56 34 43 56 34 43 5 vel.

11. 12. 13.

Altizans. Tenorizans.

56 34 43 6 6 6 76

13. 14.

Caden.

Cadenza Sfuggita.

15.

Cadenza d'Inganno.

16.

Cadenza Fiorita.

17.

Dissecta Acquiesc.

Dissecta
Desiderans.

Ordinata
Ascendens.

Ordinata
Descend.

18. 19. 20. 21.

Cadenzia
Simplex.Dissecta
acquiesc.Ordinata
ascendens.Ordinata
descendens.

22. 22. 23. 24. 24.

65 54 6 76 56 76

Folgen annoch etwelche das Gehör betrügliche Cadenzien.

4b 765 76 5 765 b7 65 6 b 43

Gemeine Cadenzen-Muster aus dem Clave D.

1. 2. 3. 4. 5.

43 43 4 6 6 6

6. 7. 8. 9. 10.

76 76 76 56 76 56 76 5 43

98

11. 12. 13.

56 76 5 76 6 5 4 7 56 6 5 43

98 98

Ex F.

1. 2. 3. 4. 5.

76 6

Bb 2 6.



Die Clausulas aus dem E. Secundi Modi Musici besiehe sub Numeris 22. 23. & 24.

Nachdem wir nun in denen bisherigen 19. Capitlen alles dasjenige, was zur Wissenschaft und würcklicher Formirung eines Musicalischen Concentus nöthig zu seyn erachtet worden, klar und ausführlich genug tradirt

zu haben billich sollen persuadirt seyn; als erfordert es die Ordnung, daß man ohne weiteren Anstand Actuale Contrapuncti Compositionem für Handen nehme. Seye derothalben das

Caput XX.

Von den Contra-Notisten, und Contrapunctisten.

Sodlich kommen wir der Zahl nach auf das 20ste Caput, so aber nach der Lehr-Ordnung wohl eines unter den ersten Capitlen deswegen hätte seyn sollen, weil es weist, wie ein Lehrling über einen schlechten Gesang (Cantum Planum) mit 2. 3. und 4. Stimmen nur auf die einfältigste Art solle setzen lernen. Diese Art pflegt man zu nennen: *Nota Contra Notam*: d. i. Note gegen die Note. Derowegen verstehen wir unter dem Wort, *Contra-Notist*, diejenige Incipienten in der Setz-Kunst, welche mit der schlechtesten Zusammensetzung zweyer oder mehrerer Stimmen müssen zu thun haben, ehe sie zur fürnehmeren Arbeit gelassen werden. Ihre Mühe bestehet in dem, daß sie einen willführlichen, oder simplen Choral-Gesang aus einem beliebten Modo Musico für sich nehmen, denselben mit 2. 3. und 4. Stimmen so voll- als unvollkommenen Consonanzen bis zum Ende so hinaus begleiten, daß jedoch alle Noten von gleicher Geltung seyen. Vide Num. 1. 2. 3. Da aber solches am besten durch die widrige Bewegung, d. i. durch Gegeneinander-Setzung der Noten geschichet, so müssen sich die Scholaren, in ihrer ersten Arbeit, auch mit dem Titul eines *Contra-Notisten* (wann doch ein Unterschied zwischen einem *Contra-Notisten* und *Contrapunctisten* will gemacht werden) indessen begnügen lassen. Der Unlust und Verdruß dabey ist zwar groß, aber weit grösser ist der Nutzen, den man daraus schöpffet. Wann ein Anfänger ein solche

Setzungs-Art wohl innen, und einmahl in seinem Gewalt hat, wird er alle andere, auch die härtest- und schwehreste Compositiones leicht zurecht bringen können. Dahero der Sollen vor treffliche und grundgelehrte Capell-Meist. wenig- stens 1. oder 2. Jahr das mit occupiret werden. Für jedem Anfänger ernstlich will eingerathen haben, keine andere Compositiones vor Handen zu nehmen, er habe sich dann vorher 1. oder 2. Jahr in dieser Setz-Kunst wohl geübet, und vollkommenen Begriff sich davon erworben. Und wiewohl diese Compositions-Art an sich selbst die simpelste ist, so muß man jedoch in Wahrheit gestehen, daß sie auch zugleich die schwehrest- und mühesamste sey. Um dieser Ursach willen haben wir nöthig zu seyn erachtet, durch die in obigen Capitlen ertheilte Lehr hierzu genugsamen Vorschub zu geben: anervogen ja ein Caput dem andern die Hand bietet, und dem angehenden Compositori die Thür zur vollkommenen Erkänntnuß und Begriff seiner vorhabenden Arbeit aufschliesset.

Fünff Haupt-Gattungen des Contra-5. Gattung punctis werden gemeinlich von den besseren gen des Contrapunctis. Meistern erkannt, deren die

Erste lehret, mit 2. 3. und 4. Stimmen Notam gegen die Notam zu setzen. Die

Anderer zeigt, wie man in 2. 3. und 4. Stimmen mit 2. halben Noten, des sehr angewohnten Contrapunctis-Facts, fortschreiten solle. Num. 4. 5. 6. Die

Dritte weist, wie man mit 4. Viertel componiren solle. Num. 7. 8. 9. Die

Vierte

Contra-
Notist.
Wortfor-
schung.
Objectum

Arbeit
zwar ist
unlustig,
aber
fruchtbar.

Vierte fanget an zu Syncopiren; geschieht ohne und mit Dissonanzen. Num. 10, 11, 12. und 13. Die

Funffte endlich stellet den zierlichen (Floridum) Contrapunct vor. Vide Num. 13.

Die erste 3. Species des Contrapuncts kan man, zu grossen Ehren, denen Contra Noti-

sten überlassen; die vierte aber als ein syncopirende Gattung fallet schon denen etwas mehrers bewanderten Contrapunctisten anheim.

Wir wollen alle 5. Gattungen kurz durchgehen, und, wie es bißhero jedesmahl geschehen, dieselbe mit Exempeln erläutern.

Erste Gattung.

Nota contra Notam, von gleicher Geltung.
à 2. Voc.

à 3. Voc.

à 4. Voc.

Anderte Gattung.

Vom Satz des halben Schlags gegen ein ganzen.
à 2. Voc.

Caput XX. Von Contra - Notisten.

à 3. Voc.

Canto
Fermo.

5.

à 4. Voc.

Cantus
Planus.

6.

Dritte Gattung.

Von Vierteln gegen einen ganzen Schlag.

à 2. Voc.

Contra-
punctus.Cantus
Firmus.

7.

à 3. Voc.

8.

Contrapunctus.

Cantus Firmus.

à 4. Voc.

9.

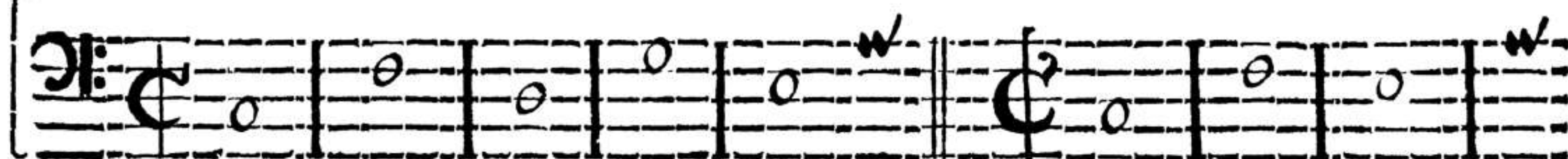
Contrapunctus.

Cantus Firmus.

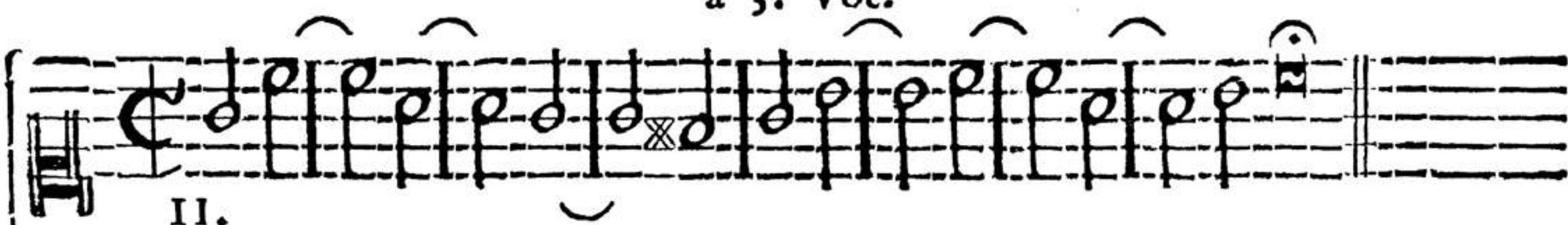
Vierte Gattung.

Syncopiret mit Con- und Dissonanzen.

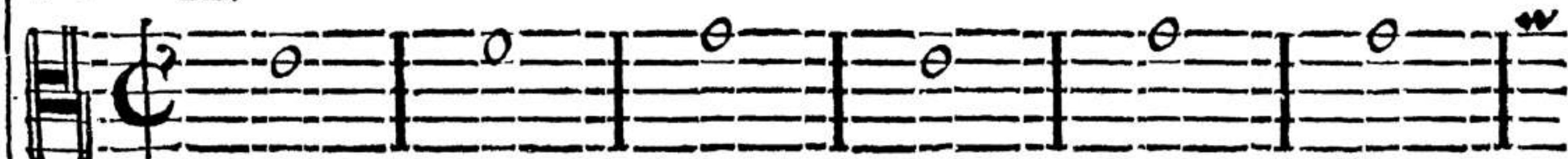
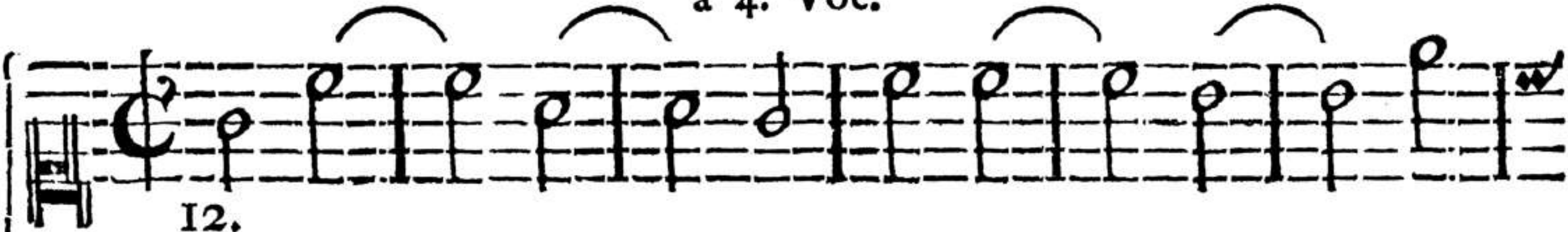
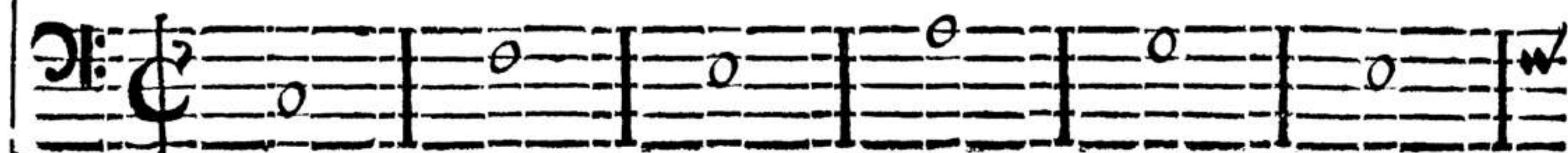
à 2. Voc.

Contra-
punct.Cantus
Firmus.

à 3. Voc.

Cantus
Firmus.

à 4. Voc.

Cantus
Firmus.

Four staves of musical notation. The first staff shows a sequence of eighth notes with a slur. The second staff shows a sequence of half notes with a slur. The third staff shows a sequence of eighth notes with a slur. The fourth staff shows a sequence of half notes with a slur.

Folgendes Exempel begreiffet alle 4. bißhero erwähnte Gattungen miteinander zugleich in sich, so, daß ein jede Stimm besonders ihre eigene Gattung führe.

à 4. Voc.

A complex musical example for four voices. The first staff is labeled "Cantus Firmus" and contains a sequence of half notes. The second staff is labeled "13." and contains a sequence of eighth notes with a slur. The third staff contains a sequence of eighth notes with a slur. The fourth staff contains a sequence of eighth notes with a slur. The fifth staff contains a sequence of half notes with a slur. The sixth staff contains a sequence of half notes with a slur. The seventh staff contains a sequence of half notes with a slur. The eighth staff contains a sequence of half notes with a slur.

Fünfte Gattung.

Bunter Contrapunct. Contrapunctus Floridus.
à 4. Voc.Contra-
punctus.

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is labeled 'Contra-punctus.' and contains a melodic line with various note values and rests. Below it are three staves, each containing a single note (a half note) on a specific line of the staff, representing the 'Cantus Firmus'. The first staff of the 'Cantus Firmus' is labeled 'I 4.'.

Cantus
Firmus.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is labeled 'Contra-punctus.' and contains a melodic line with various note values and rests. Below it are three staves, each containing a single note (a half note) on a specific line of the staff, representing the 'Cantus Firmus'.

In diesem letzten Exempel führet die Melodiam oder das Subjectum der Bass, der Discant aber den Contrapunct. Die 2. Mittlere oder Ausfüll-Stimmen stehen nur in Noten gegen die Noten von gleicher Geltung. Sie thun aber ihre Pflicht, Schuldigkeit und Amt alsdann zum allerbesten verrichten, wann sie zugleich wacker auf die Melodie andringen, und dieselbe mit Nachahmungen, und allerley anderen Musicalischen Figuren helfen auszieren.

Nun wird ein Lehrling verhoffentlich aus diesen Exempeln aus dem Modo Sexto Ionico allein genugsam begreifen, wie er in allen übrigen Haupt-Modis Musicis zu verfahren habe! anerkennen ja diese Materie oben weitläuffig genug tractiret, und mit beygesetzten Exempeln sattfam erheitert worden. Dem Scholaren stehet es jetzt zu, daß er sich in derley Compositionen-Arten, ohne Verdruss exercire, und auf verschiedene Weiß es suche heraus zu bringen.

Aus denen Cap. 9. mit Fleiß gesetzten vielen Beyspihlen wird sich der Incipient gar wohl öftters können Rathes erholen. Und fürwahr: wer über ein lange Reihe, oder ganze Octav, Stufen-weiß hinauf, oder herabsteigender langen Noten, es möge sie der Bass, oder der Discant führen, mit 4. Stimmen einen bunten Contrapunct zu setzen im Stand ist, und stracks auf 5. 6. oder mehrerley Arten denselben zu verändern weißt, der hat schon mehr als den halben Weg des hohen Parnassi zuruck gelegt.

Da übrigens auf solchen Contrapunct, als auf den Haupt- und einzigen Grund alle übrige Compositiones, Bündungen 2c. müssen aufgeführt, und niedergerissen (recolvi- ret) werden; als wollen wir alles dasjenige, was in denselben einschlägt, und immer kan vorkommen, in folgenden Capitlen fleißiglich aus einander setzen, und alles aufs deutlichste mit Worten und Exempeln erläutern.

Caput XXI.

Vom Contrapunct in genere, oder insgemein.

Ursprung. **W**er Contrapunct - Gesang führet an- noch seinen Namen her von unsern lieben Vtern, welche von den heutigen Noten, oder Music-Figuren nichts wissend, den Aussatz ihres Gesangs in lauter Puncten, oder Düyßlen vorstellten. Und weil je ein Concert à 3. 4. und mehreren Stimmen zu Verhütung verbotenen Gängen meistens per motum Contrarium muß geführt, und folgsam die Puncten gegen Puncten haben müssen gesetzt werden; als ist ein sothaner Aussatz billich ein Contrapunct, das ist, Punctum contra Punctum, ein Gegen-Punct genennet worden, von contra, und pono. Es kan derowegen in weitem Verstand ein jedes, ja auch das simplest Musicalische Stuck à 2. oder 3. Stimmen mit Recht ein Contrapunct heißen.

Wort- forschung. Wir wollen aber alle diese fahren lassen, und den jenigen Contrapunct allein untersuchen, so jetzt zu unserm Intent ist. Der gelehrte Athanal. Kircherus Musurg. fol. 241. sagt: *Contrapunctus est Plani Cantus diversis Melodiis incedentis artificiosa ordinatio, Notarumque Contrapositio.* d. i. Der Contrapunct ist ein kunstmäßige Einrichtung des glatt und besten Gesangs, so durch verschiedene Melodien einher gehet mit gegengesetzten Noten. Weilen aber diese Definition nicht so general ist, daß sie alle Species Contrapuncti in sich begreiffe; massen durch die Wort: *Cantus Plani* der Contrapunctus Fugatus, so doch den fürnehmsten Theil eines Contrapuncts ausmachet, lediglich ausgeschlossen wird; als muß man nothwendig auf eine andere Definitionem Contrapuncti verfallen, welche etwan auf folgende Art könnte eingerichtet werden: Der Contrapunct ist eine aus Con- und Dissonanzen Kunst- und Regul-mäßige Zusammen-

menfügung, woraus ein annehmlicher Wohl laut oder *Melodia* entstehet. Diese Definition wird erkläret; 1. durch die Wort: Kunst- und Regul-mäßige Zusammenfügung. Komt der Contrapunct übereins mit all anderen, gemeinen oder simplen, schlechten Compositionibus, welche zwar Regul-mäßig gesetzt werden, jedoch aus lauter Consonanten, oder auch gleichgültigen Noten bestehen, als da ist der von andern Authoribus so genannte Contrapunctus Aequalis, oder gleicher Contrapunct, welcher seine Melodiam aus lauter Consonanten, und Noten gleichen Werths führet. 2. Aus Con- und Dissonanzen. Dadurch wird der Contrapunct, von dem wir anjetzo handeln, von all anderen Compositionibus entschieden. 3. Woraus ein 2c. Hierdurch wird causa finalis, die Ends- oder Beweg-Ursach angedeutet. Dieser erst jetzt beschriebener Contrapunct heißet mit seinem Kunst-Namen *Contrapunctus Compositus*, ein zusammengesetzter Contrapunct von darum, weil er aus Con- und Dissonanzen zusammen gesetzt wird, auch aus Noten von ungleicher Figur und Geltung bestehet, und zwar so, daß, indeme eine Nota haltet, stillstehet, oder langsam einher gehet, die andere inzwischen geschwinder fort- und durchpassiren.

Dieser Contrapunctus Compositus wird verschiedentlich eingetheilet, und zwar hauptsächlich

1. In *Simplicem*. Einfachen, und
2. In *Duplicem*, *Triplicem*, *Quadruplicem*, seu *Multiplicem*. Zweyfachen, dreyfachen, vier- oder vielfachen.

Von diesen 2. Haupt-Contrapunctis wollen wir in 2. besondern Capitlen handeln.

Divisio Contrapuncti.

Caput XXII.

De Contrapuncto simplici, oder einfachen Contrapunct.

Das Wort Simplex wird hier in einem ganz andern Verstand genommen. **S**o allen Dingen will man den günstigen Leser ein für allemal erinnern, und feyerlichst protestirt haben, daß das Wort *Simplex* hier nicht genommen, oder verstanden solle werden als einfältig, schlecht 2c. Nein! sondern es heißt dieses Wort *Simplex* so viel als einfach. Contrapunctus Simplex, der einfache Contrapunct, wird da genommen, in so weit er dem Contrapuncto Duplici, Triplici &c. entgegen gesetzt ist. Es kan demnach dieser Contrapunctus Simplex mit einem Zu-Über- oder Neben-Namen heißen *Figuratus*, *Syncopatus*, *Fugatus* &c. nach der Art nemlich, wie er formirt ist, so ist, und bleibt er jedoch so lang und viel ein Contrapunctus Simplex, ein einfacher Contrapunct,

biß man von ihm nicht sagen kan, daß er 2. oder mehrere Subjecta oder Themata mit seinen Inversionibus führe; in welcher letzterem Fall er ja nicht mehr als simplex, ein einfacher, sondern duplex, triplex &c. als ein doppelter 2c. Contrapunct mit allem Recht zu erkennen wäre. Und dieses hat man wollen als ein nothwendiges Prænotandum zum voraus deswegen gesetzt haben, damit derjenige, so etwann andere Autores Musicos, so den Contrapunctum simplicem ganz anderst beschreiben, liest, oder gelesen hat, sich an dieser unserer Lehr nicht stosse, und confundire.

Und in diesem Verstand kan dieser Contrapunctus Simplex, oder Uniplex (si ita dicere fas est) der einfache Contrapunct in vielfältig

Subdivi-
sio.

fältige Species oder Gattungen subdividirt werden, sc.

Planus.
Firmus.
Fugatus.1. In Contrapunctum *Planum*, seu *Firmum*, glatt, und festen. Und *Fugatum*, fugirten, lauffenden Contrapunct.

Der erste wird darum Contrapunctus, *Planus* oder *Firmus* genannt, weil das Subjectum, so zuweilen die unterste oder Bass-Stimm, zuweilen auch der Tenor, oder auch der Discant führet, aus lauter gleichgültigen langsamen Noten bestehend, entweder aus einem Kirchen- oder Choral-Gesang, oder aus selbst inventirter Melodien hergenommen ist. *Fugirter* Contrapunct aber heisset er, wann er mit einem schönen Themate, auf Art einer Fugæ, wohl angefangen, legaliter prosequirt, und magistraliter deducirt und clausulirt wird. Oder wie es Gio. Maria Bononcini Part. 2. c. 6. Mus. Pract. mit andern Worten gibt: Il Principio della Composizione sia buono, il mezzo migliore, & ottimo il fine, che ciò facendo sarà gratissima à gli ascoltanti.

Unter-
scheid zwis-
schen The-
ma und
Subje-
ctum.

Anbey aber kan mit Matthesonio vollkommenen Capell-Meister 3. parte c. 1. nicht umhin, pro memoria Erwähnung zu thun, daß wohl nothwendig zwischen einem Themate und Subjecto ein Unterscheid zu machen sey. Ein Fugen-Satz kan zwar beydes, *Thema*, und *Subjectum* heissen; jedoch der Erste viel mehr: In Contrapuncto plano besonders hat das *Subjectum* allein statt, und kan solches eigentlich kein *Thema* genennet werden, dann es fehlet ihm der Widerschlag, *Repercussio*, *Risposta*, und ist ein besser Gesang Canto fermo. Dieser Contrapunct wird eingetheilt

Contra-
punctus
Ligatus.
Syncopa-
tus.

2. In Contrapunctum *Ligatum*, so mehrtheils in Bündungen: und in *Syncopatum*, so in Ruckungen oder Zertheilungen derer Noten bestehet. Und diese 2. Contrapuncti allein meritiren vor all andern propriè und strictè Contrapuncti genennet zu werden. Hier hat man sich wohl zu erinnern dessen, so oben fol. 83. de Syncopatione gemeldet worden, daß es nemlich nicht ein Ding sey *Ligatura* und *Syncopatio*, massen eine Syncopation geschehen kan ohne Ligatur, aber nicht vice versa. Derowegen geschiehet die Eintheilung gar wohl und recht in *Ligatum* & *Syncopatum*, als in 2. verschiedene Contrapuncts-Arten. Dese 2. Contrapuncti bedürffen meines Erachtens kein mehrere Explication in Exemplis.

3. Wird die Eintheilung gemacht

Coloratus
Figuratus.
Floridus.
Diminutus.

In *Coloratum*, *Figuratum*, *Floridum*, *Diminutum* &c. Alle diese Contrapuncti differiren in ihren Namen mehrer, als in der Sach selbst; und seynd nichts anderes, als von unterschiedlichen Noten-Zierrathen, Figuris Musicis, Diminutis verfürhten Subjectis, und anderen verschiedenen Noten-Künsteleyen, gleichsam als mit schönen Blumen ausgeschmückte Contrapuncti.

4. Geschiehet die Division des Contrapuncts

In *Gradativum*, Stufen-weiß fortschreitenden: *Saltativum*, springenden, hupffenden: *Claudicantem*, hinfenden: und *Punctatum*, punctirten, oder mit Punkten gesetzten.

Den ersten nennen die Italiäner *alla Diritta*, à Diritto (recta) wann er nemlich Dirittamente, directè, gradatim, Stufen-weiß auf- oder absteiget. Vide infra Exemplum Num. 1.

Der andere bestehet in Sprüngen und Hüpfungen. Num. 2.

Der dritte auch *alla Zoppa* genannt, von Zoppere, hinfen, geschieht auf hinfende, und gleichsam anstossende Art, wo v.g. zuerst ein Viertel-Note, hernach ein halber Schlag, sodann abermahl ein Viertel den Tact füllen nach Art des dreysylbigen Klang-Fuß (Rhythmus) der Amphibrachys heist. Num. 3. Besiehe Matthesons Capellmeister fol. 247.

Der vierte Punctatus, führet seinen Namen von Punctis her. Num. 4.

5. Wird der Contrapunctus Simplex ferner subdividirt in *Solutum*, freyen, so ohne alle Obligation oder Verbindung ist. Und in *Obligatum*, oder wie ihn einige Musici nennen, *Perfidiatum*, *Obstinatum* &c. verbundenen, eigensinnigen, hartnäckigen &c. und ist, wann sich der Componist freywillig obligirt, ein gewisses angenommenes Subjectum immer gleich zu prosequiren, und solcher Gestalt hartnäckiger Weiß zum Ende hinaus zu treiben. Num. 5. Dieser Contrapunct kan auf vielfältige Art geschehen. In diesem Exempel aber wird nur allein auf das *ut, re, mi, fa*, gedrungen. Anbey ist zu bemerken, daß eine große Differenz sich zeige inter Contrapunctum *Ligatum*, und *Obligatum*. Zu letzterer Contrapuncts-Art gehöret auch

Solutus.
Obligatus
Perfidia-
tus.
Obstina-
tus.

6. Diejenige Composition, so die Italiäner nennen *d'uno Sol passo*. Wann man nemlich 2. 3. oder mehrere Tact erwählet, über welche man nachgehends in progressionè oder Fortgang zwar nicht in die erst- und vorige Noten des Subjecti, sondern nur in Oblivierung einerley Noten-Bewegung, einerley Noten-Anzahl, und einerley Noten-Figur der ersteren Passage zu intimiren hat. Num. 6.

D'uno Sol
passo.

Nota. Den Contrapunct, welcher unter ein gewisses Subjectum gesetzt wird, nennen die Welchen *Contrapuncto Sotto il Soggetto*. Wan aber die obere Stimm den Contrapunct führet, und das Subjectum unten stehet, heist er *Contrapuncto Sopra il Soggetto*. Num. 7.

Sotto il
Soggetto.Sopra il
Soggetto.

Und diese seynd die namhaftere Species, Gattungen, und Arten des einfachen Contrapuncts, obwohl sie alle auch, observatis, observandis, im Doppel-Contrapunct zum Vorschein kommen. Es werden zwar annoch von unterschiedlichen Muscis unterschiedliche Contrapuncts-Gattungen auf die Bahn gebracht, so aber, weil sie von keiner sonderbaren Consideration seynd, hier billich ausgelassen werden. Folgen derowegen die versprochene Contrapuncts-Exempla.

Con-

Contrapunctus Gradativus, oder alla Diritta. In diesem Exempel gehet sowohl das Subjectum als auch der Contrapunct gradatim fort.

I.

Contrapunctus.

Subjectum.

Saltativus.

2.

Contrapunctus.

Subjectum.

Idem Contrapunctus Inversus ad Octavam.

2.

Contrapunctus.

Subjectum.

Evolutio.

3.

Contrapunctus.

Subjectum.

Claudicans, oder Alla Zoppa.

Punctatus.

4.

Contrapunctus.

Subjectum.

Perfidiat. Obstinatus.

Ut re - mittas - pecca - ta pecca - ta ut re - mittas.

Ut re - mit - tas pec ca - - ta pec - ca - ta pec ca - ta.

Ut re, mit - tas pec ca - .

ut re - mit tas - pec - ca - ta no ftra ut

ut re mit - tas pec - ca - ta no - ftra

ta ut re mit tas pe - ca - ta no ftra

ta ut re mit - tas pec ca - ta

re mit - tas pec ca ta no ftra.

ut re mit tas re mit tas pec ca ta no ftra.

ut re - mit - tas pec ca ta no - ftra.

ut re - mit - tas pec - ca ta no ftra.

D'Uno Sol Passo.

The first system of musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals. The notation is complex and rhythmic.

The second system of musical notation consists of two staves, similar to the first. It continues the melodic and harmonic development of the piece, featuring various note values and rests.

The third system of musical notation consists of two staves. The notation becomes more sparse, with longer note values and more rests, suggesting a change in the piece's texture or a transition to a new section.

Contrapunto Sotto il Soggetto.

This section shows two staves. The top staff is labeled 'Soggetto' and contains a simple melodic line with whole notes. The bottom staff is labeled 'Contrapunto' and contains a more complex line with eighth notes and rests, often marked with a '2' indicating a second part or a specific rhythmic pattern.

Contrapunto Sopra. Inversio ad Octavam.

This section shows two staves. The top staff is labeled 'Contrapunto' and the bottom staff is labeled 'Soggetto'. The notation is similar to the previous section, but the 'Soggetto' line now features a series of '76' markings above the notes, possibly indicating a specific rhythmic or melodic pattern.



Caput XXIII.

De Contrapuncto Duplici, oder Doppel-Contrapunct.

Demjenigen Componisten, so eine Fugam von doppeltem oder auch mehrfachen Themate setzen will, ist die gründliche Wissenschaft des doppelten Contrapuncts unentbehrlich.

Contrap.
duplex
quid?

Es ist aber ein Doppel-Contrapunct nichts anderes, als: Eine Kunst- und Regelmäßige Composition von 2. Stimmen, oder Subjectis, welche sich solcher Gestalten invertiren, umkehren oder verwechseln lassen, daß jetzt das untere Subjectum bald oben: und das obere Subjectum bald unten zu stehen komme, woraus jedoch eine schöne Harmonia, und auch differente Melodia entsteht. Diese an sich selbst zwar ganz klare Beschreibung des Doppel-Contrapuncts werden die unten gegebene Regula und untergesetzte Paradigmata was mehrers erläutern.

Ehe und bevor wir aber selbe vor Handen nehmen, müssen wir einige Notanda pramittiren. Und zwar

Notandum Primò. Weil in der Beschreibung des Doppel-Contrapuncts besaget worden, daß aus 2. verwechselten Subjectis eine schöne Harmonia, jedoch eine differente Melodia entstehe; als muß man wohl innen haben den Unterscheid inter Harmoniam, und Melodiam. Item inter Melopœiam, Melothesiā, Symphoniurgiam, Symphoniam, Synodiam, Monodiam, Monophoniam, und Harmonicam.

Harmonia
quid?

Harmonia ist diversorum Tonorum unio, redacta ad Concentum. Eine Vereinigung verschiedener Tönen, daraus ein annehmliche Zusammenstimmung entsteht. Kircher. L. 5. Mut. fol. 217. Hieraus ist undisputirlich wahr, daß eine Harmonia, oder Mit-Einstimmung wenigstens 2. verschiedene Voces oder Stimmen erfordere, so mit einander consoniren und spielen, als etwa die simple oder einstimmige Melodia, und das Fundamental Accompagnament eines Basses. Und ein sothane Harmonia wird genannt: Eine unvollkommene Harmonia. Eine wohlbesere Harmoniam machet aus die Trias Harmonica. Eine ganz vollkommene aber die ad Triadem Harmonicam beygesetzte vierte Stimme, oder Diapason. Eine vielstimmige Harmonia ist, wann eben diese Stimmen, oder auch Instrumenta in eben diesen Intervallis 1mò und 2dò Compositis zu stehen kommen. So leidet auch die Harmonia gerne Dissonantias, wann nur diese legaliter aufgelöst werden, massen dardurch dem Gehör eine sonderbare Unnehmlichkeit verursacht wird.

Simple.

Vollkom-
mene.

Vielfstim-
mige.

Die Harmonia ohne Melodia ist die Materia ohne Forma.

Weiter ist es unumstößlich wahr, daß ein bloße, und an sich selbst simple Harmonia nichts anderes seye, und könne genennet werden, als eine Materia ohne Form oder Gestalt, gleichsam als ein ungestalter Embrio;

die rechte Formam muß ihr erst geben die Melodia, welche zwar ist prima in intentione, ultima verò in executione.

Die Melodiam aber führet, vermög seines Namens, der Tenor, dessen Stell doch meistens vertritt der Discant oder Soprano, weil dieser als Vox acutissima vor all anderen Stimmen greller ins Gehör fallt.

Damit diese Sach klarer werde, lasset uns setzen und hören Syzygiam, oder Comprehensionem, i. e. einen völligen Griff v. g. auf einer Orgel. Da haben wir Triadem Harmoniam samt der Octava und einigen Sonis Compositis. Und dieses heisset ein vollkommene Harmonia, oder Mit-Einstimmung. In diesem Composito, als zu welchem Materia und Forma erfordert wird; Gleichwie die Voces und Soni gleichsam die Materia deren Musicalischen Intervallen seynd; also seynd die Numeri und derenselben Proportiones, Relationes &c. die innerliche Forma. Weil aber die Ohren an sothaner blossen Zusammenstimmung, leeren Schall und Gehör noch lang nicht vergnügt seyn können, und ein solche eitle Harmonia gleichsam als ein halb todter Leib ohne wirkende Seel ist; als muß der Componist ein so todes Wesen erst lebhaft machen mit der Annehmlichkeit der Meloden, Subjecti, Thematis &c. welche sodann der Harmonia als einer unterstehenden Materi, die äußerliche Form, rechte Gestalt und vivacitè geben und mittheilen muß.

Anbey aber fragt es sich: was für eine Stimme aus den 4. ordinari Stimmen die würdigere sey, der Harmonia ein rechte, feine Form oder Meloden zu geben? massen etliche Authores den Bass dem Tenor und Discant: andere aber den Discant dem Bass vorziehen. Antwort: weilen, wie erst gemeldet worden, die Harmonia ein Compositum ex Materia & Forma ist, kan man dem Bass wohl die Stelle der Materia: dem Discant aber die Ehr der Formæ von darum zuweisen; gleichwie sc. die Materia ein Unterwurff (Subjectum) der Form und allen anderen zufälligen Dingen oder Accidentien ist; also untersteht (substat) der Bass oder Basis allen anderen 3. Stimmen, nemlich dem Discant, Alt und Tenor. 2. Gleichwie auch die Materi ursprünglich allzeit älter, und vor der Form ist, als welche die Formam recipirt; hingegen die Forma an Wesenheit, Vollkommenheit und Würdigkeit die Materiam übertrifft; auf gleiche Art verhältet sich auch der Bass, Basis, und Soprano gegen einander. Der Discant zwar als Forma, der edlere Theil, und fürtrefflichere, subtilere Stimme begibt sich gleichsam in die Schoos des Bassi, der da billich genennet wird, und re ipsa auch ist Fulcimentum, und Sustentaculum reliquarum

Welche aus den 4. Stimmen die vorzüglichere seye?

rum vocum omnium, ein Stütze, Untersatz und Pfeiler aller übrigen Stimmen. Sofern gleichwohl ein Einwurf sollte gemacht werden in dem, daß ja öfters, wie die Erfahrung vor und von SS. Ambrosii und Augustini Zeiten an bis auf heutigen Tag zur Genüge gibt, einzelne *Melodien* ohne ein andere Stimm oder Accompagnament gesetzt werden, die dem Gehör alles Vergnügen geben, und bey den Zuhörern öfters grösser und erwünschteren Effect thun, als eine vollstimmige Harmonia; so sage, daß der, so ein solche Melodie setzen will, sich vor allen anderen Dingen eine gewisse Ton-Art (*Modum Musicum*) erwählen, und nach desselben Ambitum, legale Fortschreitung, Repercussion &c. als eine Richtschnur, seine Sing-Weis einrichten müsse, wo sodann der gute Bass schon mehrmahlen als das Fundament eines solchen melodischen Gebäues, wo nicht offenbar, und in würcklicher, vernehmlicher Mitstimmung, doch wenigstens in der Stille, verborgener, einen nothwendigen Compagnon abgeben, und eine Harmoniam oder Wohl-laut muß helfen ausmachen. Und in diesem Verstand kan man es wohl gelten lassen, was Mattheson Capell-Meister pag. 134. von der einfachen Harmonia per extensum zu behaupten sucht; wiewohl sonst ein solch beschriebene einkle, in selbst eigener Subsistenz manutentirt zu werden wollende *Melodia Harmonica* ex ipsa Definitione & notione Nominis eine Manifestam implicantiam zu involviren scheint.

Melodia
quid?

Melodia, ein Sing-Weis, ist ein feiner Gesang, worinn nur einzelne Klänge so richtig und erwünscht auf einander folgen, daß empfindliche Sinnen dadurch gerühret werden. Oder, wie Mizlerus will: die Haupt-Melodie ist eine solche natürliche und abgemessene Verbindung verschiedener hohen und tiefen Töne nach einander, welche ihr beständiges Absehen auf den harmonischen Drey-Klang hat, und auf welche sich die ganze Ausarbeitung eines Musicalischen Stücks gründen muß. Was die Seele im Menschen ist, das ist die Melodia in der Musique.

Nichts rühret die Herzen der Menschen mehr, nichts dringet so tief in die Seele, als ein anmuthige Melodey. Bey unserem vorhabenden Contrapunct verstehen wir dermahlen durch die Melodie nichts anderes, als das so genannte *Subjectum* oder *Thema*.

Melopœia
quid?

Melopœia, est facultas seu habitus effectivus conficiendi Cantum, ist eine Kunst, oder würckende Geschicklichkeit, eine Melodiam zu verfertigen. Matthesonius erinnert hiebei, daß er lieber das Wort *Melothesia* dafür brauchen wolte: weil die Griechen durch *Melopœiam* mehrentheils nur *Modulationem* ipsam, oder das bloße Singen verstanden haben.

Symphoniurgia.

Symphoniurgia, est ars Componendi à 4. vel pluribus Vocibus. Ist ein Kunst, einen *Res. P. Spiegs Tract. Mus. Compositorio-Practicus*,

gutmäßigen Contrapunct von 4. oder mehrern Stimmen zu setzen. Es werden demnach *Symphoniurgia*, *Melopœia*, und *Melothesia* mehr dem Namen nach, als in der Sache selbst von einander unterschieden: wie dann auch *Symphoniurgus*, *Melopœus*, und *Melotheta* eben das heißen, was ein Ton-Künstler, Stimmen-Seher, Componist &c.

Harmonica, im eigentlichen Verstand genommen, ist eine Wissenschaft, wie die Töne oder Söne sich gegen einander in ihrer Ordnung und Grösse verhalten. Im gemeinen Verstand aber ist sie nichts anderes, als *Symphoniurgia*, oder vollstimmige Art zu setzen.

Symphonia, ist ein aus lauter Instrumenten bestehende Musicalische Composition.

Synodia, five *Concentus*. Ein Gesang von mehrern Stimmen.

Monodia, und *Monophonia* ist ein einstimmiger Gesang, wiewohl selbst viele Sänge begleiten. E. g. In einer Gemein, wo ein andächtiges Lied abgesungen wird. Dergleichen ist auch *Monodium. Vox Sola*.

Notandum Secundo. Wiewohl den doppelten Contrapunct nur 2. Stimmen ausmachen, so werden jedoch die andere Neben-Mittel- und Ausfüll-Stimmen davon nicht ausgeschlossen. Und

Notandum Tertio. Obwohlen ein jeder Doppel-Contrapunct innerhalb gewissen Musicalischen Intervallen (*intra certa intervalla Musica*) sich müssen einschränken lassen. E. g. Der Contrapunct ad *Quintam* darf die Grenzen einer *Quint*: der ad *Octavam* die *Limites Octavae*, der ad *Decimam* &c. einer *Dez* oder *Duodez* nicht überschreiten; Nichts desto weniger kan man gleichwohl alle diese Doppel-Contrapuncten, observatis observandis, um eine Octav höher und solcher Gestalten in denen zusammengesetzten Intervallen einrichten, daß auch die äußerste Stimmen, v. g. der Bass und Soprano denselben gar wohl führen können, und auch mehrentheils führen. Alles dieses siehe in denen Exempeln unten.

Nun wird zwar der Doppel-Contrapunct von einigen Music-Verständigen in viele und unterschiedliche Species oder Gattungen eingetheilet. E. g. *Contrapunctus ad Secundam. Tertiam. Quartam. Quintam. Sextam. Septimam. Octavam. Decimam. Duodecimam* &c.

Nachdem aber bey jetziger Welt Genie von einiger deren Gebrauch schlechte Aufmerksamkeit oder Regard gemacht wird; so wollen wir nur diejenige Doppel-Contrapunct allein zu tractiren vor Handen nehmen, so öfters practiciret werden. Diese aber seynd

1. Ad *Quintam*.
2. Ad *Octavam*.
3. Ad *Decimam*.
4. Ad *Duodecimam*.

Von diesen 4. Contrapunctis solle in besondern Absätzen gehandelt werden.

Erster Absatz.

Vom Doppel-Contrapunct
Ad Quintam.

Es scheint zwar, gegenwärtiger Contrapunct *ad Quintam* habe ein gängliche Gleichheit mit dem Contrapuncto *alla Dodecima*; gleichwohl ist letzterer weit mehrern Beschwierlichkeiten unterworfen.

Für den Ersten, nemlich *ad Quintam*, werden folgende Regeln vorgeschrieben.

Regula 1. Solle dieser Contrapunct das Intervallum einer Quint niemahl übersteigen, sondern in 3. ganzen Tonis, und in einem halben grösseren Ton sich einschräncken lassen.

Regula 2. Leidet er 3. Consonantias, sc. Unisonum, Tertiam, und die Quintam. Sodann

Regula 3. bekommt er ein besondere Zierde von den gebundenen und wohl aufgelösten Secunden und Quarten.

Exemplum 1.

Inversio.

Exemplum 2.

Inversio.

Exemplum 3.

Inversum.

Exem.

Exemplum 4.



Exemplum 5.



Anderter Absatz.

Vom doppelten Contrapunct
ad Octavam.

Dieser Contrapunct, gleichwie er vor allen andern Contrapuncten der allerschönste, annehmlichste und vortrefflichste ist, also läßt er sich auch in publico öftters, als alle andere hören. Diesen aber wohl zu verfertigen, müssen folgende 6. Regulen genau beobachtet werden.

Regula 1. Muß man in diesem Contrapunct das Intervallum Musicum einer Octavæ nicht überschreiten.

Regula 2. Leidet dieser Contrapunct keine Quintam absolutam, freygesetzte, wohl aber eine gebundene. Ursach: weil in der Inversion oder Verwechslung die Quart als ein freyer Dissonant unten zu stehen kommet. Desgleichen

Regula 3. Solle man niemahl 2. Quartern nacheinander setzen, weil im Rivolto oder Verkehrung 2. Quinten daraus entspringen.

Regula 4. Solle man in diesem Contrapunct kein Octav-Sprung machen: Item solle man die Octavam auch nicht oft sehen: weil in dem alla Riverfo die Octava den Unisonum als eine gar leere Harmoniam herfür bringet, sonderbar wann die Mittel-oder Ausfüll-Stimmen nicht mitspielen.

Regula 5. Muß man 2. Subjecta oder Themata formiren; deren das eine in langsamem, das andere in etwas geschwindern Noten bestehe, und von dem erstieren Subjecto eine ganz andere und widrige Melodiam mache. Das erste Subjectum behaltet seinen Namen Contra-Subjectum; das andere aber heißet Contra-Subjectum deswegen, weil es dem ersten Subjecto in denen Noten, in der Bewegung, in der Melodie &c. schnurgerad zuwider gehet. Also auch wann der Contrapunct per Modum Fugæ gehet, und sein Risposta führet, wird der erste Satz Thema, der andere Satz Contra-Thema genannt.

Regula 6. Sollen nicht beyde Subjecta zu gleicher Zeit anfangen, sondern derent eines

eines durch einen kleinen Pausen zurück halten.

Wie sich nun in der Inversion oder Verwechslung der Subjecten die Intervalla präsentiren, zeigt folgendes Schema, oder Vorbild.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
In einem einzigen Blick ersiehet man hier:

aus die gängliche Veränderung der Musicalischen Intervallen, wie nemlich aus dem Unisono die Octava, aus der Secunda die Septima, aus der Terz die Sext, aus der Quart die Quint, aus der Quint die Quart &c. entspringet. In Praxi und in den Noten selbst besiehe, und betrachte die eben gegebene Lehr nur wohl und nach Genügen in folgendem ganz simplen Muster:

Analysis oder Erläuterung dieses Exempels.

Man betrachte derowegen die obere zwey Stimmen gegen einander ohne die dritte, oder Tenor, so weist es sich

1. daß der Discant das erste und langsame Subjectum führe, - Reg. 5.
2. der Alt aber das andere und geschwindere Subjectum ergreiffe, - Reg. 6.
3. weil es in allen Stücken dem ersten Subjecto durchaus contrair ist, als wird es Contra-Subjectum genannt. Reg. 5.
4. Daß beyde Subjecta nicht zu gleicher Zeit anfangen. - Reg. 6.
5. Daß beyde Subjecta die Gränzen (Intervallum) der Octavæ nicht überschreiten. - Reg. 1.
6. Daß die Septima in ersten und fünften Tact: die Secunda aber im vor-letzten Tact, als Dissonantiæ, recht und wohl präparirt, gebunden, und regulair gelöst werden.
7. Daß der Tritonus im vierten Tact gar gut in die Sextam resolviret werde.
8. Daß dieser Contrapunct all'Ottava gar schön mit Con- und Dissonanzen untereinander vermischt werde.
9. Daß in diesem Exempel keine freye (ungebundene) Quint zu sehen seye. Reg. 2.
10. Daß beyde Subjecta in der Octav zwar anfangen, im Reverse aber sich in dem Unisono endigen. - Reg. 4.

Nun lasse man die obere Stimm, oder Soprano fahren, und erwege man die zwey untere Stimmen, nemlich den Alt, als nunmehr die obere, und den Tenor, als untere Stimm allein gegen einander, so siehet man

11. die Inversionem, Verwechslung und Veränderung der Stimmen, des Contrapuncts, und Subjecten: da nemlich das vorige, obere Subjectum jetzt in das untere verkehret, und das vorherige Subjectum nunmehr die Stelle des oberen Subjecti vertrete, und eben darum diese verkehrte Harmonia eine ganz andere Melodie deswegen verursache, weil die obere Stimm allezeit mehr penetrant, ein- und durchdringend ist, mithin dem Gehör seine Melodiam beyzubringen mehr vermögend erachtet wird.
12. Siehet man mit Vergnügen, wie nunmehr die Ziffern in oben vorgestellten Schemate nach geschehener Inversion accuratissime ein- und zutreffen: da nemlich der Discant vorher mit dem Alt in der Octav: jetzt aber der Tenor mit dem Alt in Unisono anfangt, u. s. f. bey allen übrigen Noten durchzugehen.

Nun wollen wir eben dieses Exempel auch vollstimmig, d. i. samt den übrigen 2. Neben- oder Ausfüll-Stimmen ein wenig fortführen, und gleichfalls einige Anmerkungen darüber geben.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The middle staff is in treble clef with a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some accidentals (sharps and flats) and a double bar line with repeat dots.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The middle staff is in treble clef with a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). The music continues with various note values and rests. There are some accidentals and a double bar line with repeat dots.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The middle staff is in treble clef with a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). The music continues with various note values and rests. There are some accidentals and a double bar line with repeat dots.

Hierbey bemercke man!

1. Stehet dieser Contrapunct *ad Octavam* in Intervallis primò Compositis, d. i. um eine Octav höher gesetzt.

2. Wird die Secunda im anderten Ton Regul-mäßig gebunden, und aufgelöst, welches bey allen anderen Dissonanzen in diesem Exempel durchaus auch beobachtet wird.

3. Wird im siebenden Tact ein kleine Passaggio oder Neben-Spihl gemacht, wodurch man wiederum gelegentlich der Inversion des Contrapuncts den Weg bahnet. Nota. Der gleichen Passaggien machen erstlich dem Gehör ein sehr angenehme Diverfion, und pflegt man andertens auch mit deren Gebrauch sowohl in andere Neben-Töne (Affinales) auszuweichen, als auch von bereits gemachten Excursionibus oder Ausschweifungen wiederum gelegentlich zum Haupt-Contrapunct und Modum Musicum zurück zu kehren. Dabey aber solle man die Fürscheidung thun, damit ja das Gehör nicht so sehr durch lange und vitieuse Passaggien präoccupirt, sondern vielmehr durch den Haupt-Contrapunct oder Haupt-Melodie gereizet, gerühret, und eingenommen werde.

4. In dem 15 den Tact, da man im Bass den Eintritt in das G. vermuthete, hat man den Sprung in das H. samt dem unterzeichneten Paulen mit Fleiß, und zwar dreier Ursachen halber gesetzt: Erstlich, damit die vielfältige Clausulæ intermediae verhütet werden. Und zweytens, um zu zeigen, wie man hier die Cadentias *Sfuggitas*, *fittas*, oder erdichtete anbringen könne und solle. Auch drittens zu erinnern, daß die Stimm, so das Subjectum wiederum vornehmen will, vorher um dessen besseren Im- und Expression willen ein wenig pausiren solle. Und

5. Aus diesem kleinen Muster des Doppel-Contrapuncts erhellet, wie leicht man einen

solchen Gesang auf 70. 80. 100. und mehrere Tact könne hinaus treiben, wann man nemlich durch artig und annehmliche Passaggien in die Neben-Tonos ausweicht, und jeder der 4. ordinari Stimmen beyde Subjecta, id est, das Subjectum und Contrapunct, auch nur einmahl zu repliciren und zu führen, Raum, Statt und Platz gibt. Hiebey ist mehrmahlen zu erinnern, daß man sich nemlich in den Neben-Tönen nicht zu lang aufhalte, sondern nach einmahl wohl angebrachtem Contrapunct gleich wiederum zurück kehre, oder in einen andern Tonum Affinalem einzufallen suche, damit der zu erst erwählte Haupt-Modus Musicus seine Herrschaft beybehalte, das Gehör und Gemüth der Zuhörern einnehme, besitze, vergnüge und beherrsche.

Wie? und auf was unterschiedliche Art man aber könne und solle auslauffen, den Contrapunct einflechten, prosequiren, mit den Passaggien darunter fortspihlen, deduciren, revertiren, und endigen möge zc.?

Ein solches recht zu erlernen, muß ein Anfänger sich keine Mühe zu sauer seyn lassen, guter, renomirter Autorum Classicorum wohl ausgeführte Compositiones aufs Papier auszufestigen, selbe anatomiren, analysiren, auseinander legen, gegen einander betrachten, alle Sätze mit ihren Kunst-Namen erklären, und wie die Bienlein das Honig aus den Blumenlein, das Artificium, oder die Kunst-Griff aus selben heraus ziehen, aufzeichnen, zur Nachahmung, und (unstraffmäßigen!) Anwendung oder Gebrauch vorbehalten zc.

Zu noch leichterem Begriff dieses edlen Contrapuncts all' Ottava: wie auch zu mehrerm Behuf junger Componisten, und noch zur Zeit an Inventionibus etwas unfruchtbarren Ingeniorum hat es beliebt, annoch etwelche Exempla aus allen 6. Modis Musicis der Ordnung nach hiehero zu setzen.

In den Neben-Tönen solle man sich nicht lange aufhalten.

Guter Autorum Compositiones spartiren, und den Safft heraus zu ziehen, ist ein sehr nützliche Arbeit.

Paradigma ex Modo I. D.

The image shows three staves of musical notation in G-clef and C-clef. The first staff is labeled 'Contrapunctus Ligatus' and the second staff is labeled 'Alla Riverfo.' The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Paradigma ex Modo II. E.

Contrapunctus Ligatus.

Inversio.

This section contains two systems of three staves each. The first system is labeled 'Contrapunctus Ligatus' and the second 'Inversio'. Both systems show a complex contrapuntal exercise in Mode II, E, featuring a variety of note values and rests.

This section continues the musical notation for the 'Contrapunctus Ligatus' and 'Inversio' exercises, showing further development of the contrapuntal themes.

Paradigma ex Modo M. III. F.

Contrap. Fugatus. Perfidiatus. Solutus.

Vertwechslung.

This section contains two systems of three staves each. The first system is labeled 'Contrap. Fugatus. Perfidiatus. Solutus.' and the second 'Vertwechslung'. Both systems show a complex contrapuntal exercise in Mode M. III, F, featuring a variety of note values and rests.

This section continues the musical notation for the 'Contrap. Fugatus. Perfidiatus. Solutus.' and 'Vertwechslung' exercises, showing further development of the contrapuntal themes.

Paradigmata ex Modo M. IV. G.

Contrap. Punctatus. Saltativus. Logatus.

Paradigma ex Modo M. V. A.

Contrap. Fugatus. Solutus. Vertauschung der Stimmen.

Paradigma ex Modo M. VI. C.

Cantus Firmus. Gradativus. Oder alla Diritta.

Contrapunctus.

Subject. Inversum

Idem

Idem Contrapunctus Gradativus Descendens per Motum Contrarium.

Soggetto

Contrapunto Sotto il Soggetto.

Contrapunto Sopra il Soggetto.

Soggetto

Alla Riverfo.

Diesen 2. Exempeln aus dem C. setze das dritte Muster, als einen gut gebundenen, und wohl gelösten Contrapunct all' Ottava hinzu, so, ungeachtet seiner Inversion, ohne oder mit dem Bass kan gespielt werden.

All' Ottava. Ligatus.

5 43 43 43 7 6 765 4% 5

Dritter Absatz.

Vom Doppel-Contrapunct
ad Decimam.

Der Componist, so den Doppel-Contrapunct ad Decimam setzen will, muß folgende Regeln wohl beobachten.

Regula 1. Sollen die 2. Stimmen, so diesen Doppel-Contrapunct führen, die Gränzen einer Dez nicht überschreiten.

Regula 2. Solle man sich, wie im vorigen Contrapunct ad Octavam, also auch hier sonderbar des Motus Contrarii bedienen.

Regula 3. Solle man niemahl 2. Tertien und 2. Sexten nach einander setzen: weil im Riverso 2. Quinten und 2. Octaven sich äußeren würden.

Regula 4. Kan die dritte Stimm in der Terz oder Dez hundertweiss mitlaufen, wie in Exemplis zu ersehen.

Regula 5. Können sich die 2. Hauptstimmen in der Octava endigen.

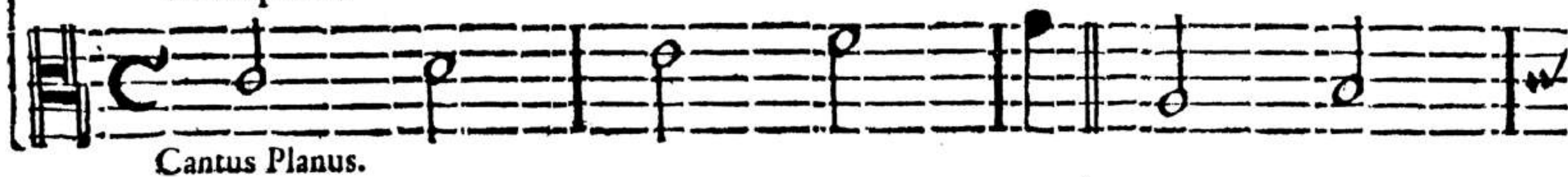
Regula 6. Solle man der sonst sehr ansehnlichen Ligaturen in diesem Contrapunct sich enthalten wegen der dritten Stimm, so gemeiniglich mit der Terz pflegt mitzulaußen. Ansonsten kan dieser Contrapunct auch gar wohl mit 3. und 4. Stimmen geführt werden.

In der Verwechslung der 2. Stimmen kommen die Intervallen zu stehen, wie die folgende Numeri es ausweisen.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Von diesem Contrapuncto *Alla Decima* werden die untersekte Exempla vollkommene Information und Erklärung geben.

Exemplum I. Simplicissimum.



Caput XXIII. Vom Doppel-Contrapunct.
Exemplum II. per Motum Subjecti Contrarium.

123

Subjectum.

Idem Exemplum à 4. Voc.

Daß diese Exempla können nach Belieben verkehret, und durch die widrige Bewegung meisterlich zur Ausübung gerichtet werden, besiehe die Prob.

Exemplum III.

Aus diesen wenigen Contrapuncts-Mustern *Alla Decima* wird ein jeder Incipient aus eigenem Genio oder Naturs-Geist genugsame Subjecta erfinden, einzurichten, und zu verwechseln wissen. Schreite demnach zum

Vierten Absatz.

Vom Doppel-Contrapunct
Ad Duodecimam.

Die Regulen des Contrapuncts *Alla Dodecima* seynd diese:

Regula 1. Erstlich kan dieser Contrapunct ein noch weitere Ausschweifung machen, als alle andere bisherige, nemlich biß in die Duodez inclusive.

Regula 2. Solle man keine Sextam ab-

lutam, freye, ungebundene setzen, Ursach: weil im Riversciamento, oder in der Stimme Verwechslung eine *Septima* entspringet.

Regula 3. Können auch in diesem Contrapunct Dissonantien und Ligaturen angebracht werden, wie in Exempeln solle erhellen.

Regula 4. Lasset man die dritte Stimme ordinariè mit einer der 2. Haupt-Stimmen in der Terz, oder Dez mitlaufen.

In der Versetzung der Stimmen aber stehen die Intervalla in folgender Ordnung.

I. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.
12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Die gänzlich und vollkommene Erklärung dieses edlen Contrapuncts *Alla Dodecima* ertheilen die untersezte Paradigmata.

Exemplum I. Simplex, mit Bindungen.

Inversum.

Exemplum 2.

Inversio.

Exemplum 3.

Inversio.

Exemplum 4. à 3. Voc.

Inversio.

Inverf. Contrap.

Eben dieses Exempel durch die widerige Bewegung.

Inverfio.

Inverfio.

Exemplum 5. à 3. Voc.

Riverfo.

Exemplum 6.

Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri a

De i Pa - tris.

Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri a

Rivolgimento.

Dei

Dei Pa - tris.

Ein andere Inversion dieses Exempels.

Cum San - cto Spi - ri - tu &c.

Nota. Die vierte Stimm kan mit dem Tenor in der Terz mitkaffen.

Fünffter Absatz.

Anhang einiger vortrefflichen Anmerkungen, welche ein Componist so nothwendig wissen muß, als auch bestens zu beobachten hat.

1. Die Natur gehet nur den leichteren Weg. Dahero solle man alles hartes, unnöthiges, und überflüssiges hinweg lassen.

2. Was leicht kan gesetzt werden, solle man nicht schwer machen. Dann, nicht allemahl ist schön, was schwer ist, sondern was künstlich und natürlicher ist. Dahero ist es besser, componiren Diatonice, als zu sehr Chromatice.

3. Es ist kein Kunst, etwas schweres zu machen; wohl aber ist es ein Kunst, daß, R.P. Spieß Tract. Mus. Compositorio-Practicus.

was an sich selbst schwer ist, leicht zu setzen.

4. Auf die 2. Extrem-oder äußerste Stimmen solle man mehr acht haben, als auf alle andere.

5. Die untere, oder tieffe Stimmen stehen nicht wohl nahe bey einander.

6. Die grosse Terz beruhiget am Ende einer Haupt-Cadenz das Gehör mehr, als die kleine Terz.

7. In vollstimmiger Composition solle zu erst die Octav, hernach die Terz, und dann die Quint verstärket werden.

8. Die junge Componisten sollen keine Licentia seyn, bevor sie wohl und streng examinirt und approbirt worden, und auch nicht wenige Prob-Stück ihrer Wissenschaft haben an Tag geben.

Rf

9. Soll

9. Solle man den zur Composition vor Handen habenden Text vorher wohl betrachten, was er sage, wohin er ziele, zu was für einer Leidenschaft, Passion, Anmuthung, Neigung &c. er den Antrag mache, v. g. der Traurigkeit, Furcht, Frölichkeit, Gelassenheit, der Lieb, der Hoffnung, der Andacht, des Vertrauens &c. Nach desselben Enthalt

10. Solle auch ein dem Text anständiger *Modus Musicus* erwählt, und sodann das Subjectum oder Thema solcher gestalten eingerichtet werden, daß der Text nicht gezwungen, und, so zu sagen, gleichsam mit Haaren müsse in die Noten gezogen werden, welches freylich in allen Compositionibus Musicis das größte Vitium ist; sondern der Text und der Contrapunct sollen fein leicht, deutlich, lieblich, und fließend in das Gehör fallen. Dahero

11. Müssen die Noten auf den Text, und nach dem Enthalt des Texts, und nicht der Text auf die Noten componiret werden.

12. Sollen die 4. ordinari Stimmen in ihrer schönen Ordnung einher gehen. Gemeinlich folget dem Soprano der Tenor: dem Alt der Bass in hypodiapaso, oder untern Octav. Und so vicissim.

13. In einer Composition oder Fuga à 3. oder 4. Subjectis sollen die Stimmen nicht alle zugleich, sondern je eine der andern folgen, und nach der andern anfangen, damit das Gehör den Unterscheid der Subjecten wohl könne von einander vernehmen, oder distinguiren.

14. In Tricinio, und Quatricinio kan ein oder die andere Stimm wiederum ein wenig pausiren, und zuwarten, biß sie mehrmahlen gelegentlich mit Replicirung oder Wiederholung des Subjecti oder Thematici kan ein treten.

15. Sollen 2. oder 3. Subjecta niemahlen gleichen Noten-Valeur haben, sondern das einte führet seine Melodiam in langsamen, das andere in kürzeren, das dritte in hurtigen Noten.

16. Solle man im Contrapunct sich öftters der Ligaturen bedienen; zumahlen sie im Contrapunct das schönste und angenehmste ausmachen.

17. Solle man den *Modum Contrarium* vor andern ergreifen.

18. Solle man den Contrapunct und die Fugas solcher gestalten fortführen, daß die *Clausulæ Formales Totales*, sonderlich Anfangs, durch die *Sfuggitas*, *D'inganno*, *Altisirende* &c. Item durch Reassumirung des Subjecti, oder Thematici, und Einfall einer neuen Stimm biß zum Ende entweder gar zuruck gehalten, oder geschwind wiederum aus denselben gegangen werde: massen die Ruh-Stellen im Contrapunct und Fugen vorher keinen Raum, Statt und Platz haben.

19. Sollen die Themata ausgesucht, und nicht gar zu lang seyn; wohl aber lang und gut ausgeführet werden.

20. Ist sonderheitlich zu bemercken, daß jene Stimm, so das Subjectum oder Melo-

diam führet, vor allen andern Mittel-Stimmen vordringlich ins Gehör fallen müsse. Die Melodia liebet die Höhe: dahero muß man jener Stimm, so in das Subjectum oder Thema eintritt, mit den übrigen Stimmen wohl wissen auszuweichen, und nachzugeben, v. g. replicirt der Alt das Subjectum, so kan der Suprano wohl pausiren. Hats der Tenor, so kan der Alt, und auch der Discant in solcher Tieffe gesetzt werden, damit der Tenor nicht überschreyen, sondern vor allen andern Stimmen wohl vernommen, und heraus gehöret werde.

21. Sollen die Sing-Stimmen niemahl gar weit von einander gesetzt werden, sondern hüpsch beyammen bleiben, wo sodann je eine Stimm der anderen Hülf leisten, und eine angenehme Leichtigkeit im Singen verursachen wird. Es ist aber dieses nur von einem Stuck à 2. oder 3. Voc. zu verstehen. In einem vollstimmigen Concert ist, nach Anweisung der Natur selbst, der Effect allezeit größer, wann die 4. ordinari Stimmen etwas weiters von einander stehen, sonderbar, da ein hefftige Leidenschaft solle erregt werden, wo sodann die obere Stimm, so den Reichen führet, pflegt in höheren Tönen gesetzt zu werden.

22. Wann man die Instrumenta, v. g. Violinen, im Contrapunct will mitspielen lassen, so gehen sie besser im gleichen Ton mit, d. i. in Unifono, als in einer häßlichen Octava. Die Violini dervwegen marchiren mit dem Discant, die Violæ, oder Bracci mit dem Alt und Tenor.

23. Wann einige Evolutiones, Euphoniae Euphonia. gratia (um besser und leichteren Gesangs willen) sich ereignen, sollen selbe nicht lang dauern: massen ein solch herunter gesetzte Stimm, v. g. der Discant unter dem Alt, der Alt unter dem Tenor, und der Tenor unter dem Bass, von der natürlichen, und folgsam stärkeren Stimm so wurde suppressirt und überschreyen werden, daß von der evolvirten Stimm nicht viel, oder gar nichts zu hören seyn würde.

24. Anfänglich solle der Contrapunct, oder auch eine Fuga, sanfft und sacht geführt: in der Mitte besser betrieben: und dann mit möglichstem Nachdruck zum Ende gebracht werden.

25. Solle man die Sing-Stimmen über ihren eigenen Ambicum, Activität oder natürliche Vermögenheit nicht leicht treiben. Diese Activität aber bestehet ordinariè in einer Octava, oder meistens in einer Dez. Es läßt sich nemlich ein Sopranist, Altist, oder Tenorist mit gut, natürlich und vollkommner Stimm über 10. Tonos nicht wohl übertreiben. Nichts destoweniger

26. Pflegt man jedoch zuletzt, da man nemlich die Subjecta oder Themata zu constringiren, durch die Musicalischen Figuren, sc. Repetitionem, oder Replicationem, Diminutionem, Imitationem &c. zu forciren, und mit möglichstem Nachdruck zu einer annehmlichen Clau-

Clausul und Ende zu bringen sucht, die Stimmen auch zuweilen ausserordentlich zu erhöhen.

27. Thut ein Compositeur sehr wohl, wann er sich nicht weit in die Chromata hinein läßt, sondern seinen Contrapunct, wie schon anderstwo Erwähnung geschehen, in genere purè Diatonico mittelst der Euphonia zu Stand zu bringen sucht.

28. Gleichwie die Post- und Raptim-Componisten, so ohne einkige Aufsicht standhafter Compositions-Regulen in einer Stund wohl ein halb Duzend Bögen mit lauter Noten überschmieren, mit dem sie allein begnügen lassen, da sie glauben, ihre Capricieuse Einfäll, wunderliche Grillen, und starkes Musicalisches Geräusch mit allgemeiner Approbation und Applaus an Mann gebracht zu haben, da doch die wahre Kenner der edlen Musique von solchem abentheurlichen Geschrey, und Musicalischem Sur-Klopfen weit anderes judiciren; also sollen auch hingegen die langweilige, uralte, Jubal-modische, finstere, morose, unbegeisterte Compositeurs der Bürd und Last etlicher tausend alten, verfaumten, unnützen, ausgepeischten Sek-Regulen sich gleichfalls entschütten, dem heuti-

gen Welt-Genio (salvâ semper modestiâ Ecclesiasticâ & Majestate in Templis) allerdings sich zu accommodiren trachten, und auf dem NB. mittlern Weg fortzuschreiten sich befließen, das ist: sollen sich zwar nicht so sehr an die alte häßliche Schulfurerey überflüssiger Regulen binden lassen; noch weniger aber ohne alle Belott, oder Verbott nach eigenem Sinn, und sündlichem Muthwillen leichtfertige, Lehr- und meisterlose Compositiones auf die Bahn zu bringen sich unterziehen, sondern einkig und allein dahin bedacht seyn, daß sie den wahren Zweck der Music, welcher ist, die Sinnen und Gemüth zu bewegen, erreichen mögen. Es geschieht aber dieses am allergewissesten durch solche Musiquen, wie oben Num. 8. 9. 10. und 15. Erwähnung geschehen; und wo Brillant, Tendresse, und Gout zu finden seynd. *Peccant Neoterici defectu, veteres Excessu Regularum.* Die Menge der Regulen macht eine Wissenschaft schwer: wenige und gute Regulen machen sie leicht, und angenehm. Von dieser Materie solle an seinem Ort das mehrere vorkommen. In dessen aber führe ein jeder selbst über dieses so wichtige Avertissement sein eigenes, aber gescheides Urtheil!

Viele Regulen machen Verwirrung.

Caput XXIV.

Von den Ab- und Einschnitten in der Musique.

Bei Auf-
führung
der Opern
Oratorien
ic. solle
sich der
Poët, und
Compo-
nist wohl
mit einan-
der einver-
stehen.

Es Elten wird heut ein *Dialogus*, oder auch nur eine *Cantata* (will eben nicht sagen: ein ganze *Opera*, *Oratorium* &c.) zum Vorschein kommen, wo nicht der Poët und Componist vorher des Textes wegen uneinig werden, und in einen Wort-Streit gerathen.

Es will nemlich hierinnfalls sowohl der Componist dem Poëten: als auch der Poët dem Componisten einige Verhaltens-Regulen vorschreiben. Jener sagt, der Poët solle die erste Zeilen der Arien mit solchen Wörtern anfüllen, dabey sich der Componist lang genug könne aufhalten; der Text solle nicht in unfruchtbaren Stroh-Wörtern, in kaltsinnigen, schläfferigen und schlechten Zeug bestehen, sondern in hohen und feurigen Gedanken; in prächtigen und zärtlichen Ausdrückungen der Affecten, Leidenschaften der Freud, Traurigkeit, Zorns, Liebe ic. kurz: Der Text solle eines solchen Inhalts seyn, der dem Componisten Gelegenheit zu guten Einfällen geben könne. Item solle der Poët das munterste, sinnreichste und beweglichste in die Arien: das übrige aber ins Recitativ bringen. Wiederum solle er auch das Recitativ nicht ganze Seiten lang machen, damit man von dem schläfferigen Wesen des Recitativs nicht gar zu sehr verdrießlich gemacht werde. Gleicher massen sollen die Arien, so viel möglich, so eingerichtet werden, daß die erste Zeilen am Ende können wiederholet werden, u. s. f.

Hergegen will der Poët, der Componist solle durch unzählige Wiederholungen einer Zeile nicht halbe Stunden zubringen; einkle Wörter nicht so zerren und ausdehnen, daß der Singer zehnmahl darüber Athem holen muß, und endlich von den Zuhörern seiner unendlichen Triller wegen nicht verstanden werden könne; daß er ein gewisse Gleichheit in der Melodia einer Aria beynhalte, und nicht den Anfang gar zu künstlich, das übrige aber gar zu schlecht weg setze; daß er endlich die Recitativ nicht so schläfferig herbetten lasse, als ob sie gleichsam keines Musicalischen Zieraths, keiner Begleitung von Instrumenten werth wären. u. s. w.

Alles dieses ist trefflich gut, und in der That sehr merckwürdig; allein das Haupt-Wesen hierinn, so der Poët so wohl, als auch der Componist zu beobachten hat, ist, daß beyde in ihren Compositionibus mögliche Aufmerksamkeit haben sollen auf die Ab- und Einschnitt des Textes. Dieses aber gründlich zu verstehen, müssen sie genaue Wissenschaft haben von der *Diastolica*, oder Lehre von Ein- und Abschnitten einer Klang-Nede.

Diese Ein- und Abschnitt heißen auf Lateinisch *Interpunctiones*, *Interpunctiones*, *Incisiones*, *Distinctiones*, *Positura* &c. und werden erkennet durch folgende Zeichen.

- . Punctum.
- : Duopuncta oder Colon.
- ; Semicolon.
- , Comma.

? Punctum Interrogationis, oder Fragens-Zeichen.

! Punctum Exclamationis, oder Ausrufungs-Zeichen.

Nun bestehet jeder Vortrag (seynd Wort L. Mizleri aus Matthesonio) in gewissen Periodis; Ein solcher Satz aber wiederum in kleineren Einschnitten bis in den Einschnitt eines Puncts.

Was ein Paragraphus sey?

Aus sothanen Sätzen erwachset ein ganzer Zusammen-Satz oder Paragraphus (¶) und aus solchen verschiedenen Schrift-Absätzen oder ¶. wird endlich ein Haupt-Stück oder Capitel.

In der Melodia, als in einer Klang-Rede brauchen wir aufs höchste zur Zeit nur einen Paragraphum, ganzen Zusammen- oder Absatz, welcher gemeiniglich die Schranken einer Aria einnimmt, und aus verschiedenen kurzen Vorträgen, wenigstens aus zweyen bestehen, und aneinander gefüget seyn muß.

Was ein Periodus sey?

Ein Periodus aber ist ein kurz gefasster Spruch, der eine völlige Meynung, oder einen ganzen Wort-Verstand in sich begreiffet. Was weniger ist, nennet man einen Paragraphum, welcher aus verschiedenen Periodis bestehet. E. g.

Klarer Spiegel meines Leidens

Nimm auch meine Zähren an.

Laß die lisplende Crystallen

Sanfte, sanfte niederfallen!

Daß zu deinen Silber-Wellen

Sich mein Thränen-Thau gesellen,

Und zu Perlen werden kan.

Ist ein Paragraphus, der aus drey Periodis bestehet.

Die Erkenntnuß eines Periodi verbindet mich ehender keinen förmlichen Schluß (Clausulam formalem) in der Melodia zu machen, als bis der Satz aus ist.

Die Erkenntnuß aber eines Paragraphi verbietet mir irgend sonstwo, als am End desselben einen gäncklichen Schluß anzubringen. Beyde Schluß seynd förmlich; der erste aber nicht gäncklich.

Quintilian will haben, daß ein Periodus oder Satz so eingerichtet sey, daß er den Verstand vollende, deutlich und vernehmlich, nicht unmäßig lang sey, auf daß man ihn im Gedächtnuß halten könne. *Ut sensum concludat, ut sit aperta, & intelligi queat, non immodica, ut memoria contineri queat.*

Was ein Comma in der Rede sey?

Nun folget das Comma, welches Isidor einen kleinen Theil des Satzes (Particulam Sententiae) nennet. Dieses haltet auf, und ist zur Deutlichkeit in der Melodia so wohl

nöthig, als in einer Rede, wann es gleich keine Sing-Sachen seynd, als da solche vornehmlich auch an solchen Orten seyn müssen, da sie im Text vorhanden. Man kan das Comma mit einer kleinen Pausen, oder auch durch einen gewissen Stim-Fall gar wohl ausdrücken. Da nun ein Comma ein klein Gclenck heisset, so ist hingegen Colon ein ganzes Glied. Die Mittel-Stell aber zwischen einem Comma und Colon vertritt das Semicolon, welches sich bey solchen Ausdrückungen findet, die ein Absonderung, einen Gegenstand, oder etwas bedeutet, das sich auf etwas anderes beziehet. Bey dem Semicolo muß man schon einen größern Einschnitt machen in der Melodia. (Aria) als bey einem Commate. Ein Colon, welches einen größern Theil der Rede begreiffet, und einen vollkommenen Grammaticalischen Verstand hat, leidet noch etwas längeren Aufschub, und ob gleich keine gänckliche Endigungs-Cadenz, doch eine verlangende Ruhe (Clausulam desiderantem.) Es ist solches bey Anführung einer Ursach, einer Würckung, einer Erzählung, eines Exempels, und dergleichen vorhanden.

Die Interrogations- und Exclamations-Zeichen seynd gleichfalls in der Melodia wohl auszudrücken, und zwar mehrentheils durch erhöhte Tonos. Doch leidet solches nach Beschaffenheit der Umstände eine Ausnahme.

Das Punctum wird durch eine förmliche Cadenz: und das letzte Punctum am Ende durch einen gäncklichen Endigungs-Schluß, Cadentiam Finale, im Haupt-Ton angedeutet. So viel kürzlich von der Diastolica, als einer Sach, so in allen Text-Musiquen bestens solle observiret werden. Was aber das Wesen einer Aria, Cantata &c. sonderheitlich anbelangt, würde ein solche Aria alsdann gut gerathen, wann zwischen dem Componisten und Poeten ein gütlicher Vergleich gemacht würde, so dahin gehet, daß ein jeder sein Amt wohl versehe: nemlich, gleichwie bey jetziger Einrichtung der Arien der Poet sich bestrengen solle, daß er in jeder Zeile, wo nicht einen vollkommenen, doch einen halben Verstand, Sentum, anbringe; also hat der Componist gleichfalls dahin zu sehen, daß er nicht jede Zeile, worinn kein sonderer Nachdruck ist, vielweniger ein einzelnes Wort unnöthig wiederhole, oder eine Clausul mache, wo kein völliger Verstand vorhanden, oder die Instrumenta allein zwischen dem Text allzulang fortgehen lasse.

Amicabilis Compositio zwischen dem Componisten und Poeten.



Caput XXV.

Von der Invention, Disposition, Elaboration, und Decoration.

Erster Absatz.

Von der Invention.

Was die Invention sey?

Inventio, Erfindung, von Invenire, Erfinden, ist bey den Componisten nichts anderes, als dichten und nachsinnen, wie der vorhabende Text nach dessen Besag, oder Inhalt: dergleichen wie eine pure Instrumental-Music solcher gestalten wohl, leicht, und lieblich in eine an- und einnehmliche Musicalische Harmonie oder Melodie möchte gebracht werden, damit die Gemüther der Zuhörern dadurch mächtig bewegt, zu jener Passion, Affection, oder Leidenschaft, welche der Componist zu erregen, oder zu stillen sucht, gänzlich möchten gezogen werden. Oder, wie Donius will: *Est cogitatio Modulationis auri- bus grata.* Ist eine Erfindung solcher Klang-Weiß, die denen Ohren angenehm fallet.

Einer ist glücklicher an Erfindungen als der andere.

Die Erfindungs-Gab und Gnad besitzen nicht alle Componisten in gleichem Grad. Die eines munteren, aufgeraumten, feurigen Geists seynd, haben an Erfindungen einen Überfluß, und seynd glückselig, wann sie ihre Hitz zumäßigen wissen. Die Melancholici hingegen seynd unfruchtbarer. Und eben diesen letzteren wollen wir hiemit deswegen einige Adminicula, oder Hülfss-Mittel subministriren und beybringen, durch deren Anzeig sie gar wohl zu anständigen Erfindungen werden können geleitet werden.

Hülfss-Mittel zur Invention seynd die Loci Topici.

Es seynd aber diese Hülfss-Mittel keine andere, als die sogenannte denen Oratoribus bekante *Loci Topici*. Von diesen mag man anderstwo nachsuchen. Man mag, schreibt hievon vortreflich David Heinichen, bey denen allerunfruchtbarsten Materien nur drey Fontes Principales, oder Haupt-Quellen, nemlich *Antecedentia*, *Concomitantia*, und *Consequentia* des Textes nach den *Loci Topici* examiniren, und occasione der Worten, die dabey concurrirende Umstand der Person, der Sach, des Wesens, des Ursprungs, der Art und Weiß, des Endzwecks, der Zeit, des Orts &c. wohl erwägen, so wird es der angebohrnen guten natürlichen Fantasie niemahls an Expression beliebter Ideen, oder teutscher zu reden, an geschickten Erfindungen fehlen &c. Es schreibt hier dieser vortrefliche Autor von den Umständen, wo der Componist E. g. in einer Opera, Melodramate, Meditatione, Oratorio &c. versirt, und nur unfruchtbare, Safft- und Krafft-lose Textus oder Arien vor Handen hätte, welche an sich selbst ganz trocken dem Seher (Componisten) gar keine Gelegenheit zu Erfindungen geben könnten; in diesen Umständen, sagt er, solle man auf den *Contextum*, *Antecedentia*, was etwa im vorhergehenden Recitativo ist vor-

R. P. Spießs Tract. Mus. Compositorio Practicus.

gebracht worden; *Concomitantia*, was gegenwärtig geschiehet, und exhibirt wird; und endlichen was darauf erfolget, *Consequentia* Obacht haben: Sodann werden die ex *Loci Topici* sich äussernde Umstände schon die Phantasie auf gute Ideen und genugsame Erfindungen anleiten.

Topica, oder Topice, heiß eine Kunst, Argumenta, oder Beweis-Gründe zu erfinden; dahero *Loci Topici* seynd der Sitz, und die Mittel, woraus die Erfindungen herzunehmen. Was da, und oben von den unfruchtbaren Stroh-Texten der Arien gemeldet worden, wie man sie nemlich gleichwohl könne in angenehm- und anständige *Modulos Musicos* redigiren, und Tendresse, Geist beybringen, ein solches ist auch einiger massen von allen andern Vocal- und Instrumental-Musiquen zu verstehen.

Und fürwahr wann mancher leichtsinniger Componir-Bursch auch nur das einzige bekante Schul-Versel: *Quis? quid? ubi? quibus auxiliis? cur? quomodo? quando?* wolte für sich nehmen, wurde ihne das *Quis, quid, ubi?* alsobald verbieten, das *Kyrie Eleison*, oder *HERR! Erbarme dich unser!* in der Kirchen vor dem allerheiligsten Sacrament Tang-weiß zu setzen. Zu bedauern ist es, daß die geistliche Ober-Häupter und Kirchen-Vorsteher mit aus Stricken geflochtenen Geislen dergleichen leichtfertige Componaster-Musicanten und Kirchen-Spielteut nicht fein geschwind, wie es doch ihre Schuldigkeit wäre, mit Christo aus dem Tempel hinaus jagen, und ihre gottlose Noten-Schmierbey ohne weiteres Ceremoniell ins Feuer zu werffen einen Anstand nehmen. Wahr ist es! will ein Musicalische Composition jetziger Zeit bey den Zuhörern den erwünschten Effect haben, so erfordert es Gedanken, Geist, Brillant &c. Aber alles dieses muß geschehen cum grano Salis, & Majestate Ecclesiasticâ.

Topica, was sie seyn?

Das Kyrie eleison solle man nicht Tang-weiß setzen.

Eine gute Composition erfordert Geist &c.

Anderter Absatz.

Von der Disposition, oder Einrichtung.

In jeder Composition seynd hauptsächlich drey Stück wohl zu oberviren, sc. *Dispositio*, die gute Einrichtung. *Elaboratio*, die fleißige Ausarbeitung. Und *Decoratio*, die anständige Auszierung.

Gemeinlich jene Componisten, so glücklich an Erfindungen, bringen ihre Grillen, ehe sie auf eine Disposition oder Einrichtung bedacht, geschwind zu Papier, geben sich aber wenige Mühe, ihre Erfindungen bis zum Ende auszuführen.

Anderer Schnapp-Hahnen hergegen vom wenigerem Geist und Feuer entlehnen da und

21

dort

Der Com-
ponist sol-
le sich vor-
ber wüß-
lichen
Composi-
tion gute
Ideen
machen.

Dispositio
was sie
sen?
Einthei-
lung.

Den stär-
ksten
Nach-
druck in
den Arien
solle man
am Anfang:
in den Fu-
gen aber
am Ende
anbrin-
gen.

dort einen guten Gedanken, und nach wohl gemachter Disposition seynd sie in der Ausarbeitung, und Auszierung unermüdet. Es geschieheth zwar nicht selten, daß etwa zwey oder mehrere Componisten gleich aus dem Stegreif, wie man pflegt zu sagen, die nächste beste Subjecta oder Themata erwählen, so einander gleichheit, wie zwey Schwestern; in der Ausarbeitung aber unterschieden, wie Himmel und Erden. Am allerbesten thut derjenige, welcher v. g. da er ein Missam, Kyrie. Et in terra. Patrem. Sanctus. Agnus Dei &c. zu componiren Vorhabens ist: Item der von dem Poeten den Text eines Melodramatis &c. empfängt, ein oder andern Tag, ehe und bevor er die Feder ansieht, den Text öftters überlese, sich mit dem Herrn Chorago wohl verstehe, und unterrede, den zu suchenden Haupt-Zweck recht begreiffe, und sich vorher über das ganze Werk ein Systema oder ordentlichen Zusammenhang, Einrichtung mache, auch im Kopf zu Faden schlage. Und auf solche Art wird er in kurzer Zeit ausrichten, was ein anderer, so sich gleich augenblicklich darnieder sehet, durch vieles Sagen und Schwitzen nicht wird zu Stand bringen. Nun aber genauer auf die Sach zu kommen.

Dispositio, oder die Einrichtung überhaupt ist eine wohl ausgesonnene Eintheilung eines Musicalischen Wercks. Wird eingetheilet

In *Generalem*, allgemeine, und *Specialem*, oder *Particularem*, sonderheitliche.

Generalis ist, wann E. g. der Symphonieus den ganzen Text einer Opern &c. wohl überlesen, überlegt, ausgesonnen, jeder Aria einen gewissen Modum Musicum, gewisse Instrumenta, gewisse Ausdrückungen der Leidenschaft &c. ausersuchen, nach dem Beispiel eines Architecti, so einen Entwurff oder Riß macht, anzuzeigen, wo der Saal, wo der Stadel, Stuben, Zimmer, Kuchen &c. sollte angeleget werden. Kurz: Wann der Componist sein ganzes vorhabendes Musicalisches Werk im Kopf zu Faden schlägt, und sich davon ein vollkommenes System formirt.

Particularis Dispositio geschicht, wann ein dem Text anständiges, wohl inventirtes Thema, Fuga, Aria &c. in seine sonderheitliche Eintheilungen, Abschnitt &c. gesetzt wird. v. g. Wie? wo? wann? und in was für Tonos Affinales, Peregrinos &c. man wolle excurriren, und revertiren. Wie, wo, und in was für einem Modo man wolle diesen oder jenen Affect- oder die größte Force gebrauchen, und den besten Nachdruck sowohl des Textes, als der Melodia wolle exprimiren. Nota. In Arien und Cantaten geschieheth die größte Expression und Nachdruck gleich nach dem Anfang, und, welches eins ist, im Da Capo. In den Fugen aber, Contrapunct, und anderen

Compositionibus wird die größte Force mit vollstimmiger Constringir-Repetit- und Imitirung des Thematici, Subjecti, &c. gebraucht zu Ende der Composition.

Weiters muß man sich resolviren, wie lang, oder kurz man ein Stuck wolle prolequiren, oder abbrechen.

Diese und viele andere Particular-Umstände müssen vorher wohl ausgesonnen, in ihre gute Ordnung gebracht, und eingetheilet werden, alsdann folget die würckliche

Dritter Absatz.

Elaboratio, oder die Ausarbeitung.

Nachdem nun dem Saal, Zimmer, Cammer &c. sein Ort angewiesen worden, ist man weiters bedacht, daß man sie auch Regul-mäßig aufarbeite. Eben ein solches solle observiren ein Ton-Künstler, oder Componist. Nicht selten geschieheth es, daß so gar in denen Gottes-Häusern oder Kirchen, und noch mehr bey denen Tassen oder Mahlzeiten (und da gehet es an) Musiquen aufgeführt werden, die fast in lauter Boutaden, Bizzarien, Grillen, Tausen, und Burlische Fantasteren bestehen. Kaum wird dem Gehör ein solch artiger Satz in Zeit zwey oder dreyer Tact vorgespielt, komt im vierten Tact schon wiederum was anderes mit so öfter Veränderung vor, daß man zuletzt bey Endigung der Music von allem nichts mehr weißt, und der natürlichen Fantasey keine Impression oder Eindruck einer Melodia, Aria, &c. zuruck bleibe. Woher dieses? Antwoort: Geurige, begeisterte Componisten haben zwar einen Überfluß an Erfindungen, geben sich aber keine Mühe, einen guten Gedanken mit rechtschaffenem Fleiß auszuführen. Die Approbation einer angenehmen Music komt wahrhaftig nicht allemahl, und allein auf die gute Gedanken an, sondern vielmehr, daß solche artige Inventiones, sinnreiche Gedanken, und capricieuse Einfälle nach Geduncken ausgearbeitet, und ausgeführt werden. Zwey Componisten arbeiten oft an einem gleichen Subjecto. Komt es aber auf die Execution und Ausarbeitung an, äußert es bey des ersten Composition ein lauterer hartes erzwingenes, unvollkommenes, unkräftiges, Safft- und Kraft-loses, unausgearbeitetes Strohwesen; da hingegen bey des anderen fleißiger Elaboration, Leichtigkeit, Lebhaftigkeit, Auszierung, Brilliant, Tendresse &c. solcher gestalten sich hören lassen, daß man einem solchen Musicalischen Stuck das alles Lob in sich haltende *Prædium* beylegen, und gestehen muß, es seye in der That eine Music von Gott, oder *di buon Gusto*. Es ist nicht genug, daß man die Ohren Anfangs mit guten Gedanken, mit possierlichen Sätzen und lächerlichen Capricci trappire und fülle; sondern man muß auch die Zuhörer mit längerer, fleißiger und Regul-mäßiger Ausarbeitung suchen zu divertiren und vergnügen.

Fleiß, Arbeit, Eigen wird erfordert bey einer Kirchen-Music, und nach denen vielfältig hin und wieder in diesem gegenwärtigen Tractatu

Fleißige
Ausarbei-
tung wird
bey einem
vollkom-
menen Mu-
sicalischen
Stuck er-
fordert.

Statu Musico vorgeschriebenen Regulen, guten Lehren und Exempeln, wie auch nach der Vorschrift und Compositions-Art renommirter Autorum Classicorum das vorhabende Musicalische Stück emsig zu elaboriren keine Mühe noch Arbeit spahren. Das allerbeste endlich an einer Musicalischen Composition ist die

Vierter Absatz.

Decoratio, oder Auszierung.

Die Figur-
ra Musica
zieren die
Music.

Wie man einen wohlgebauten Saal, Zimmer zc. mit schönen Gemälden und köstlichen Tapeten zu behängen und zu zieren pflegt; also muß der Herr Compositeur auch dahin sinnen, wie er sein Musicalisches Werk wohl schön möge heraus schmücken. Es geschieht aber dieses bestens nach dem Beispiel der Rhetorum, welche ihren Orationibus mit den schönsten Figuris Verborum & Sententiarum wissen eine Farb anzustreichen und heraus zu zieren. Die Figura Musica, die sogenannte Maniera, Coloratura &c. seynd die Zierd und Geschmuck der harmonischen Composition.

Die erste, nemlich die Figuras Musicas, von welchen unten an seinem Ort ordentlich solle gehandelt werden, setzet der Componist zu Papier. Die andere, zc. die Manieren,

Coloraturen zc. überlasse man dem Judicio oder Beurtheilungs-Geist, und Virtuosität der Herren Vocalisten und Instrumentalisten. Jedoch muß gleichwohl allezeit dahin gesehen werden, daß jeder Stimme die etwa zu machende Manier oder Coloratur, so zu reden, ins Maul gegeben werde.

Es kan ein Trompeter E. g. so eine geschliffene Zunge, und gutes Music-Naturell hat, oft verwunderlich in den Tönen herum fahren, vieles unvermerckter verzwicken, und durch seine Geschwindigkeit, so keine Zauberrey ist, mit seiner Trompeten Wunder-Dinge, und natürliche Miracul würcken; allein muß ihm der Componist, so dieses Blas-Instrument selbst wohl verstehen muß, zu all diesem gute Gelegenheit zu geben wissen, damit er ja nicht gar alle Zierd und Ehr, so er etwan zu erhaschen trachtet, von denen Musicanten eibetteln müsse. Ein gleiches ist auch von allen anderen Instrumenten zu verstehen. Und kan ein Componist, neben einer reinen Satz-Art, kaum ein größeres Lob davon tragen, als wann er das Lemma, welches sonst die Herren Notarii, Juristen, und Richter sich beizusetzen pflegen; *Cuique suum*, auch sich zuueignen sucht, und jedem Musico Executori Gelegenheit macht, seine Kunst, Stärke, virtut an Mann bringen zu können.

Caput XXVI.

Von den Fugen.

Definitio
Fugæ.

Als Wort *Fuga*, eine Flucht, mag hergeleitet werden entweder von dem Lateinischen Verbo *fugio, fugere*, fliehen: oder von *Fugo, fugare*, jagen, in die Flucht treiben zc. so besaget es doch nichts anderes, als daß Fuga im Musicalischen Verstand sey: Ein künstliches Stück, da eine Stimme der anderen gleichsam fliehend mit einerley Themate in unterschiedliche Tönen nacheilet, oder einander auf verschiedene Art nachjagen, biß sie sich endlich mit einander vergleichen.

Die zwey Stimmen, so die Fugam führen, heißen *Phonagogs* Græcè, *La Guida* Italicè, *Dux* Lateinisch, der Führer auf Deutsch. Die andere Stimme aber ist der so oft benannte und bekannte *Comes*.

Hierher muß man nothwendig dasjenige fleißigst nachholen was oben vom Contrapuncto Simplici und Duplici gelehret worden.

Divisio
Fugæ.

Authentica.
Propria.
Recta.
Perfecta.

Fuga wird hauptsächlich eingetheilet in *Fugam Regularem*, und *Irregularem*. Der *Fugæ Regulari* werden noch andere Zuname beygelegt, als: *Authentica*, *Propria*, *Recta*, *Perfecta*. *Authentica* wird sie alsdann genennet, wann die Noten eines Thematiss aufsteigend gehen, oder springen, auch darbey den Widerschlag (Repercussion) des Modi berühren, und solcher gestalten genau observiren, daß, wann der Dux einen Satz anfangt im herrschenden Ton (in der Quint) der Co-

mes respondire im Ends-Ton, oder *Nota final*. Item wird auch Fuga alsdann genannt *Authentica*, wann der Tonus Primarius eines Modi Musici vordringet: gleichwie sie auch hingegen *Plagalis* betitelt wird, wann der Tonus Secundarius oder *Plagalis* prædominiret, oder vorraget. *Propria*, ein richtige, heißet sie darum, weil die Folg-Stimme, *Comes*, eben die ganze, und auch unvollkommene Tonos an eben dem Ort wiederum anbringt, wo sie in der anfangenden Stimme gewesen. *Recta*. Wann beyde Stimmen gradatim auf- oder absteigen. *Perfecta*, ist eben diß, was *Authentica*.

Gerner wird Fuga Regularis eingetheilet in *Fugam Liberam*, oder *Solutam*, freye, ungebundene, oder ungezwungene: und *Ligatam*, oder *Obligatam*, gebundene. Revide dicta de Contrapuncto.

Libera,
oder
Soluta.
Ligata.

Item wird Fuga Regularis subdividirt in *Fugam Simplicem*, *Duplicem*, *Triplem* &c. einfache, zweyfache dreyfache zc. *simplex*, oder die einfache ist, so nur ein einziges Thema führet; wie hingegen Fuga *Duplex*, *Triplex*, ein doppel-dreyfache Fuga mit Recht genennet wird, weil 2. 3. biß 4. Themata sich mit einander zugleich hören, und auf unterschiedliche Art sich dergestalten umkehren lassen, daß jedes Thema bald oben, in der Mitte, und unten zu stehen kommet, und jedannoch allezeit

Simplex.
Duplex.
Triplex.

zeit eine richtige Harmonia oder Einstimmigkeit vernommen werde.

Irregularis.

Fuga *Irregularis*, oder *Impropria*. Eine uneigentliche, unrichtige Fuga ist, welche die obige Requisita oder erforderte Stück nicht hat, sondern vielmehr eine Nachahmung, Imitatio, kan genennet werden. Solche Fugas Irregulares muß man, leider! von unweisenden Sägern nur gar oft, und regulariter, ordinariè anhören.

Contrarii Movimenti. Al Contrario Riverfo oder Fuga Contrariè inversa.

Zu denen irregularen Fugen gehören auch die Fugen-Arten *Contrarii Movimenti*, oder die durch die widrige Bewegung, und: *Al Contrario Riverfo*, oder ganz contrariè, oder zutwider gesetzte Fuga. Die erste ist, wann der Comes dem Duci seine Intervalla oder Gång so nachmachet, daß, wann der Führer aufwärts: die Folg-Stimm abwärts gehe, und das erste Subjectum völlig umkehre. Fuga *Contrariè inversa* aber ist, wann nebst der Contrarietät auch ein gewisser Gegenstand der Buchstaben oder Clavium beobachtet wird. Damit man diese zwey Fugen-Arten, auch deren Differenz vollkommen verstehen möge, hat es beliebt, eben dasjenige Formular und Tabell, so wie es Gio. M. Bononcini Musico Pratico pag. 2. c. 10. gibt, unten beizusetzen. Eine Fuga *Irregularis*, oder *Impropria* ist auch jene imitirte Fuga, wann der Gefährte dem Führer nicht legaliter respondiret, sondern das Subjectum oder Thema entweder in der Secund, Terz, Quart, Quint, Sext und Septima imitirt. Dergleichen Muster bey erst-erwähntem Bononcini nachzusehen seynd.

Canones.

Von gleichem Gelichter seynd auch die berühmte *Canones*, oder Kunst-Fugen, sonsten auch Circul- oder Creiß-Fugen genannt; Item Fuga *perpetua*, *infinita*, immerwährende, unendliche, u. auf Welsch Fughe in consequenza, Folg-Fugen welche deswegen so heißen, weil die anfangende Stimm denen übrigen folgenden Stimmen zur Richtschnur dienen muß, und von welcher nicht im geringsten abgegangen werden darff. Creiß-immerwährende, unendliche Folg-Fugen: weil sie gleichsam in der Runde herum gesungen, oder gespillet werden, und da eine Stimm zu Ende kommen, gleich wiederum von Anfang in das erste Subjectum eintritt, und so lang in guter Zusammenstimmung fortfahret, bis man 1. 2. oder mehrere Pferd kan zu todt reiten. Und ob schon alle diese Fugen, auch notione Nominis, aus Erkenntnuß des Worts selbst, Canon, ein Regul, auf das accurateste und Regul-mäßigste müssen geführt werden, so hat man sie jedannoch bißhero unter die irregulaire Fugen nur der Ursachen halber ver-

weisen wollen, weil die Folg-Stimmen ihren Führern in legalen Reponten, Risposten, Repercussionen, oder welches alles eins ist, in Ruckschlägen keine Obtervanz machen, sondern das Subjectum bald in Unisono, bald in der Secunda, Tertia-Quarta, Sexta, Septima, Octava &c. prosequiren, und auch repetiren. Es ist demnach ein solche Canonische Fuga eigentlich nichts anderes, als ein Sing- oder Kling-Stück, welches 2. 3. 4. oder mehrere Stimmen musiciren können. Walthers v. Canon.

Die Eintheilung dieser Canonum geschiet hauptsächlich in *Liberos*, freye, und *Ligatos*, gebundene. Beyde diese 2. Arten werden weiters in so viele und verschiedene Neben-Arten subdividirt, daß, so fern man alle deren wolte zu Papier bringen, und mit Exempeln erläutern, wohl ein ganzer Foliant damit könnte angefüllet werden. Wer aber gleichwohl von dergleichen Canonischen Kunst-Stücken ein Liebhaber ist, auch Zeit und Weil darzu hat, der mag vollkommene Information einholen aus denen Italiänern von Zarlino., Penna, Bononcini, Zaccani, Berardi &c. aus denen Deutschen von Athan. Kirchero S. J. Mattheson &c. Unsers Thuns ist hier nicht, mit dergleichen zwar schönen, jedoch Brod-losen Kunst-Stücken diese wenige Blätter unnützlich zu vermehren.

Vom Haupt-Wesen ist oben vom Contrapunct nachzulesen; massen die Fugen ja nichts anderes seynd als lauter Contrapunct.

Ubrigens, und nachdem der Componist sein Thema in allen 3. oder 4. Stimmen, d. i. im Discant, Alt, Tenor und Bass wohl und nach Genügen hat angebracht, muß er auch, um durch allzu vielfältiges Repliciren desselben dem Gehör keinen Verdruß zu verursachen, suchen und trachten, die Ohren mit kleinen Passaggien, Neben-Spielen, Tiraten, Circoli, Groppi, Messanzen &c. zu divertiren, und durch deren Hülff in andere Tonos di bello auslaufen, darinnen das Thema gleichfalls, jedoch kurz, anbringen, und durch eben diesen Weg und deren Hülff wiederum zum Haupt- oder Final-Ton, als welcher die Zuhörer vor allen anderen Tönen occupirt halten muß, gelegentlich zurück kehren, und die Fuga durch eine angenehme Clausul zu Ende bringen.

Die Formularia, oder Muster einer wohl und künstlich ausgeführten Fuga von einem guten Meister wird denen Incipienten, und Proficienten wohl das beste Licht geben, den größten Nutzen bringen, und zur Imitation dienen können. Indessen folgen auch etwelche Muster einiger irregularen Fugen.

Divisio Canonum

Der Componist solle die Zuhörer unterhalten mit Passaggien &c.

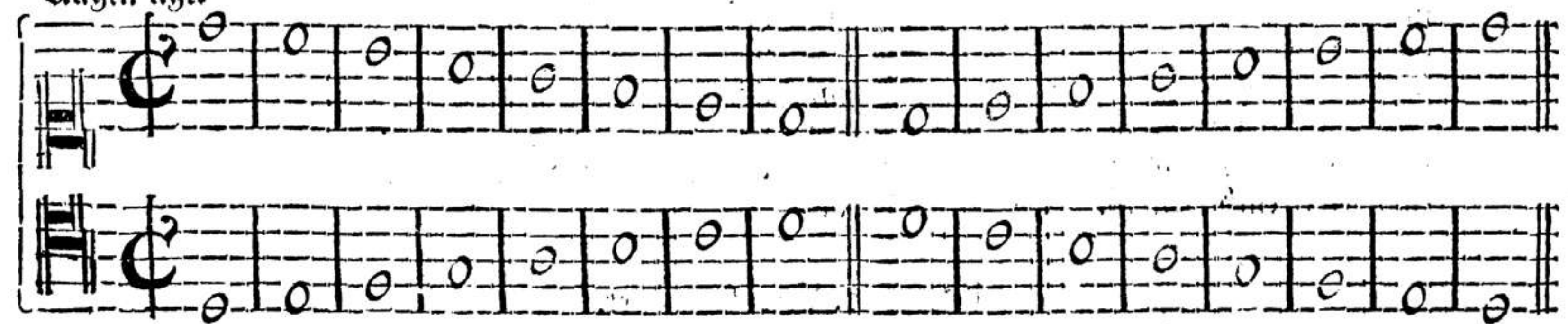
Fuga per Motum Contrarium. Exemplum I.



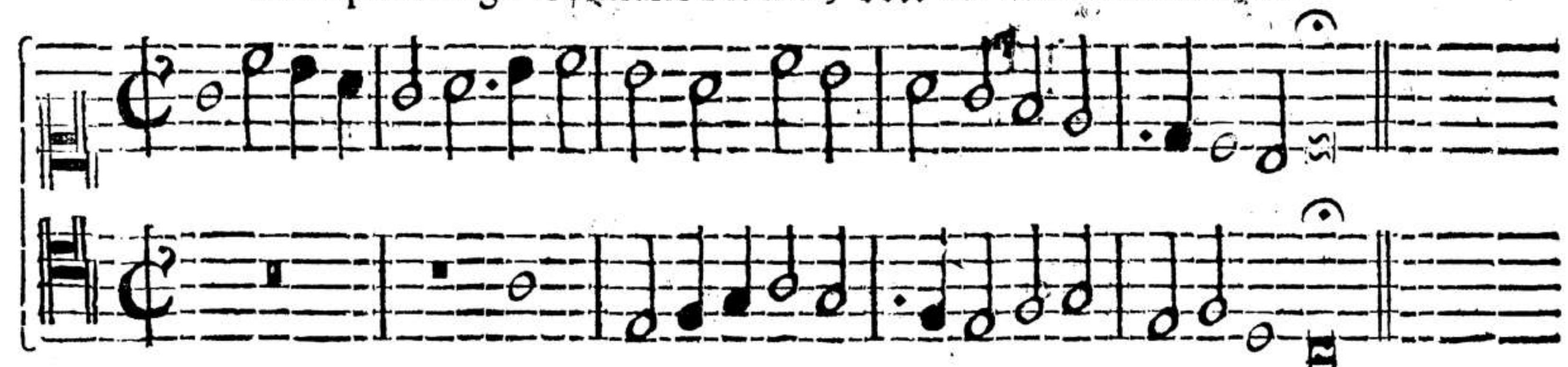
Exemplum 2.



Bei einer Fuga Contrariè inverfa gehet man noch weiter, und ist nicht genug, daß der Comes dem Duci nur allein in Motu Contrar sey, sondern auch so gar in allen Clavis und Buchstaben. Dieses vollkommen zu verstehen, setzen wir 2. Octaven gegen einander, aus deren Gegenstand die völlige Contrarietät vor Augen ligt.



Exemplum Fugæ Contrariè Inverfæ, oder Al Contrario Riverfo.



Fuga Irregularis.



Imitirt von der Secunda.



Imitirt von der Terz.

Fuga irregularis imitirt von der Sext.

Fuga imitirt von der Septima.

Auf Anverlangen eines hohen Liebhabers, und wahren Kenners der edlen Music: dann auch zu großem Nutzen eines Anfängers, habe hier eine Analytirte Fugam beifügen wollen, in welcher fast alles, was bißhero von Fügen gelehret worden, oder auch immer kan vorkommen, enthalten ist. Es ist wohl die

schlechteste und simpelste Melodia oder Thema darzu vor allen andern zu dem Ende erwählet worden, damit man daraus ersehe, wie auch aus geringen Inventionen was angenehmes könne erwachsen, wann es nur wohl elaborirt und ausgezieret wird.

Fuga à 5. Voc. Concert.

Adagio. Fuga presto

Presto.

Fuga.

(I)

(2)

(3) (4)

The first system of musical notation consists of five staves. The first four staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fifth staff is in bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The second staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The third staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The fourth staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The fifth staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

(5) (6)

The second system of musical notation consists of five staves. The first four staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fifth staff is in bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The second staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The third staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The fourth staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The fifth staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

6 4 2 6 7 7 h 6 5 3 4 2 6 b 7 6 7

(7)

(8)

The first system of musical notation consists of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom three staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. There are several 'x' marks above certain notes, likely indicating specific fingerings or articulations. The system concludes with a double bar line.

The second system of musical notation also consists of five staves, following the same clef and key signature as the first system. It continues the musical piece with similar notation, including notes, rests, and accidentals. There are 'x' marks and some numerical figures (e.g., 4, 2, 6, 7, 5, 4, 76) above the notes, possibly indicating fingerings or measures. The system ends with a double bar line and the Roman numeral (II) below it.

The first system of musical notation consists of five staves. The top four staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). They contain complex polyphonic textures with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The bottom staff is in bass clef and contains a figured bass line with figures: 7^b 6, 5₄, 3, 5₄, 9. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

The second system of musical notation also consists of five staves. The top four staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). They continue the complex polyphonic textures from the first system. The bottom staff is in bass clef and contains a figured bass line with figures: 5 6, 4, 5_b, 6₅. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

The first system of musical notation consists of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The fourth staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some unusual symbols, such as a double 'X' and a '3' over a note.

The second system of musical notation also consists of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The fourth staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some unusual symbols, such as a double 'X' and a '3' over a note.

First system of musical notation, measures 1-13. The system consists of five staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fourth staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fifth staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A bracket labeled (13) is placed below the fifth staff.

Second system of musical notation, measures 14-27. The system consists of five staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fourth staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fifth staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A bracket labeled (27) is placed below the fifth staff.

The first system of musical notation consists of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom three staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingering numbers (4, 2, 6, 7, 6, 7, 4, 6) are written above the bottom staff. Measure numbers (14) and (15) are written below the bottom staff.

The second system of musical notation consists of five staves, continuing the piece from the first system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingering numbers (7, 6, 4, 6, 7, 6, 7) are written above the bottom staff. Measure numbers 76, 4, 6, 56, 98, 56, 7, 6, 7, and b are written above the bottom staff.

First system of musical notation, measures (16) and (17). The system consists of five staves. The first two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third and fourth staves are in alto clef with a key signature of one sharp (F#). The fifth staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 16 is marked with a '4' above the first note and a 'b' below the second note. Measure 17 is marked with a '4' above the first note and a '3' above the second note. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Second system of musical notation, measures 18 and 19. The system consists of five staves. The first two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third and fourth staves are in alto clef with a key signature of one sharp (F#). The fifth staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 18 is marked with a '4' above the first note and a '2' below the second note. Measure 19 is marked with a '6' above the first note and a '3' above the second note. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

The first system of musical notation consists of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom three staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

The second system of musical notation consists of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom three staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

(18)

The first system of the fugue consists of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom three staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music is highly polyphonic, with multiple voices entering and interacting. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. A specific notation $\times \frac{4}{2}$ is visible above the first staff of the bottom system. The system concludes with a measure containing the number (19).

The second system of the fugue also consists of five staves, maintaining the same clef and key signature as the first system. The polyphonic texture continues with intricate counterpoint. Numerical annotations are present above the bottom staff, including the sequence 7, 4, 2, 6, 7, 6, 7, 7, 9, 6. The system concludes with a measure containing a fermata.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is in alto clef, and the fourth is in bass clef. The bottom staff is in bass clef and contains a single note per measure, likely a basso continuo line. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The first measure of the top staff begins with a double bar line and a key signature change to one sharp.

(20) Tasto S.

The second system of the musical score continues the fugue with measures 5 through 8. It follows the same five-staff layout as the first system. The music is highly rhythmic, featuring dense passages of sixteenth and thirty-second notes. The bottom staff continues with single notes per measure. The system concludes with a double bar line and a key signature change to one sharp.

The first system of musical notation consists of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contain dense, rapid sixteenth-note passages. The third and fourth staves are in treble clef with a key signature of one sharp and contain sparse, mostly whole and half notes. The fifth staff is in bass clef with a key signature of one sharp and contains sparse, mostly whole and half notes, some with slurs.

The second system of musical notation also consists of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp and contain dense, rapid sixteenth-note passages. The third and fourth staves are in treble clef with a key signature of one sharp and contain sparse, mostly whole and half notes. The fifth staff is in bass clef with a key signature of one sharp and contains sparse, mostly whole and half notes, some with slurs. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. The system concludes with the number '(21)' in parentheses.

(22)

(23)

Kurze Erklärungen dieser Fugæ.

(1) Dieser Numerus leget den Accord und Modum Musicum vor. Es ist dieses Stück nicht *Octavi*, sondern *Undecimi* und *Duodecimi* Toni, oder *Modi Sexti*, lese nach das Cap. 11.

(2) Im dritten Tact geschieht die *Conciliatio* beider Stimmen im Haupt-Ton, wobei zugleich durch Eintretung der dritten Stimm die noch zur Zeit unnöthige *Clausula formalis* verhütet wird.

(3) Folget auch die fünfte Stimm in vollstimmiger Harmonie bis (4) wo die erste, un-

vollkommene Cadenz ist, und der Alt das Thema imitirt. (5) Hier replicirt die obere Stimm das Thema, wie anfangs *Authenticè*, jezo *Plagaliter*. (6) Da repetirt der Bass dasjenige Neben-Thema, so das andere Violin im sechsten Tact zu erst gemacht, und (7) fangen die andere Stimmen an mit Zusammenziehung des *Thematis* auf die erste förmliche Cadenz zu dringen, welche sich auch (8) so ereignet, daß jedoch in eben diesem Tact die Tenor-Stimm das Haupt-Thema, das erste Violin aber das Neben-Thema auf ein neues zu prolequiren suchen. (9) Er-

Da

greift

greift der Bass das Thema in Tono Plagali, und präparirt nebenher die andere Clausulam formalem, durch schöne Ligaturen, in die Quint, oder Tonum Dominantem, (10) wo zugleich eine kurze Ausschweifung in die Terz, als in den dritten, und vermittelnden Tonum Triadis harmonicae geschieht, und (11) vollkommen mit der Präcaution Cadenziret wird, daß man geschwind wiederum in den Haupt-Modum zurück kehre, und den Weg bahne, gelegentlich in den Neben-Ton (Tonum affinalem) C. als in die Quart zu gehen, welche fürnehmlich durch die Auflösung der Quart in die kleine Terz (12) vollzogen wird, und mit annehmlichen Passaggien, auch mit Untermischung des wiederholten Themas bis zur Tenorisirenden Cadenz (13) fortgetrieben wird, wo auch der Tenor gleich wiederum Präparatoria macht, durch die Neben-Spiel und Clausulas fictas, Stuggitas &c. in die *Secundam A.* auszuschießen (14) zu Cadenziren, auch also bald von da hinweg zu gehen, eine kleine Excursion in die *Sextam* zu wagen, allda nach gemachten Bindungen und Regul-mäßigen Auflösungen zu clausuliren, (16) das Thema durch den Alt prosequiren, und endlich nach allen durchwanderten Tönen (17) mit authentischer Replirung des Themas durch den Bass in der obern Octav in den Haupt-Modum zurück zu kehren. (18) Hier fangen alle Stimmen an, das Thema zu constringiren, mit möglichster Force zu betreiben, und endlich auf die Haupt- oder Final- Cadenz anzudringen, nachdem vorher der Bass das Thema in Authentico Tono noch einmahl ergriffen, und letztlich durch den Saß in die Quint oder D.

(20) allen anderen Stimmen auch Gelegenheit gegeben, selbes repetiren, imitiren, prosequiren zu können, und dardurch eine schöne förmliche Cadenz zu präpariren, welche auch (21) erfolgt, und durch nochmalige Replirungen, oder Wiederholungen des Themas ausser des ordentlichen Haupt-Modi G. (22) die Final- Cadenz coroniret und ausgezieret wird bis zum gänzlichlichen Ende, so in dererley Fugen-Arten besser durch einen schnell- und unverhofften Abbruch (23) als durch eine lange, und langweilige Clausulam *Simplicem*, oder *Dissectam acquiescentem* gemacht wird. Unbey ist annoch zu bemerken, wie alle 5. Stimmen, jede besonders, das Thema sowohl in Tono *Authentico* und *Plagali*, als auch in den Neben-Tönen öfters repliciren.

Ubrigens ist es kein Gesatz, daß man alle Fugen eben so, und nicht anders könne oder solle ausführen, nemlich, daß man zu erst in der Quint, hernach in der Terz müsse cadenziren: daß man in alle Tonos affinales: und zwar in eben dieser Ordnung solle auslaufen, u. s. f. Nein! sondern es ist dieses nur eine unmaßgebliche Vorschrift, wie man nach Belieben könne eine Fugam in einen rechten Model gießen, und derselben mittelst untermischten Passaggien, kleinen Neben-Spielen, hübschen Ligaturen, annehmlichen Ausschweifungen, eingespielter Musicalischer Figuren &c. eine Zierd und Gout beybringen. Das mehreste kommt auch hier, wie in allen anderen Sachen, allezeit auf das Judicium oder Beurtheilungs-Kraft eines Componisten an.



Caput XXVII.

De Figuris Musicis.

Figura
Musica
quid?

Figura Musica hat eine doppelte Bedeutung. Erstlich werden alle Noten, und andere Musicalische Zeichen und Bezeichnungen *Figura* genennet. Zweitens heißt *Figura* so viel, als ein Zierrat, Geschmuck, Verbrämung, Verblümung, gestickte Arbeit, Coloratur &c.

Von denen *Figuris Musicis* im letzteren Verstand handeln wir gegenwärtig. Es thun diese unsere *Figurae Musicae* eben das, was bey den Wohlrednern die *Figurae Verborum & Sententiarum*. Gleichwie nun die *Figurae Oratoriae* einer vollkommenen Oration nicht ein schlechtes beytragen; also pflegen auch diese *Figurae Musicae* einem delicatesen Gehör kein geringes Vergnügen zu verursachen.

Diese *Figurae* seynd zweyerley Gattung. Die erste, so in unterschiedlichen, ja tausendfältigen Coloraturen, oder so genannten *Maznieren* bestehet, wollen wir denen Sängern, Singerinnen, Geigern, Pfeifern &c. und wohlgeübten Musicanten zur Execution anheim stellen.

Von der anderen Art aber einige, und zwar die ein Componist wissen soll, hier zu Pappier bringen. Es seynd aber dieser Figuren die bekanteste nach Alphabetischer Ordnung.

Abruptio. *Abruptio*. Abreißung, Abbrechung, ist, wann eine oder mehrere Stimmen zu Ende eines Periodi nach Erforderung des Texts die Harmoniam plötzlich, und zwar ohne Erwartung einer Cadenz abbrechen. In *Stylo recit*: ist diese Figur gemein.

Anabasis. *Anabasis*, *Ascensus*, Auffahrt. Geschiehet, wann man mit der Stimm nach Befehl des Texts auch zugleich aufsteiget. v. g. *Ascendit in Caelum*. Hingegen

Cantabasis. *Cantabasis*, *Descensus*, Abfahrt. heißt in der Music, wann die Noten oder Singstimmen, laut des Texts, mit den Worten absteigen. v. g. *Descendit ad inferos*.

Anaphora *Anaphora*. Repetitio, Anfangs-Wiederholung, ist, wann ein kurzer Periodus oder Spruch: oder auch ein einziges Wort, absonderlichen Nachdrucks halben, in einer Musicalischen Composition öftters wiederholet wird.

Antithesis *Antithesis*, *Contrapositio*, Gegensatz, geschiehet, wann einem Themati das Contra-Thema: oder denen erwartenden Consonantien die Dissonantien entgegen gesetzt werden. Wiederum so man aus einer *Claufula formali* gehling hinweg und in eine fremde gehet. Dererley *Antitheses* oder Gegensatz ereignen sich auch zuweilen in dem Text selber. v. g. *Ego dormio, & cor meum vigilat*.

Antistachon. *Antistachon*, *Permutatio*, Verwechslung, wird alsdann genennet, da die singende Stimm sich dem Bals in gebührenden Conso-

nantien nicht accommodirt; sondern Texthalter außer denenselben in den Dissonantien sich aufhaltet, v. g. in Exprimirung des Texts: *Immobilis stat*. Wo die Sing-Stimm immer in einer Zeil stehen bleibt, der Bals aber seine Gång fortmachtet. Vide infra Exemplum 1.

Aposiopesis, *Reticentia*, verhalten, verschweigen, stillschweigen, ist, wann entweder mittelst einer General-Pausen alle Stimmen zugleich stillhalten: oder auch wann eine einzelne Stimm stillschweiget, und abbricht, da sie doch solte singen, und in gehörige Cadenz gehen. Hat im letzteren Verstand zimliche Gleichheit mit der *Figura Abruptio*.

Accentus Musicus, *Stimm-Einfall*, ist diejenige Art zu singen, oder zu spielen, da man, ehe die auf dem Pappier vorhandene Nota exprimirt wird, die nächste darüber, oder drunter, vorhero touchiret. Ist also zweyerley Gattung, davon die erste, wann man nemlich aus einem höheren Clave in den tiefferen gehet, *Accentus Descendens*, oder *Remitrens*, der absteigende Accent: und die andere Art ist, wann aus einem tiefferen Clave in einen höheren gegangen wird, so *Accentus Ascendens*, oder *Intendens*, der aufsteigende Accent oder Vorschlag heißet. Beyde diese Vorschläge oder *Accentus* werden auch, in Sprüngen (*Saltibus*) in der Terz, Quart, Quint, Sext, Sept und Octav angebracht. Der Componist gibt dißfalls seine Intention zu erkennen in Voransetzung eines Strichleins, oder auch kleinen Nötchleins. Num. 2.

Anticipatio, auch *Prolepsis*, *Zuvorkommung*, *Vorausnehmung*, *Voranschlagung* einer Nota, ist eine sehr übliche Figur, und geschiehet, wann eine Stimm im nächsten Intervallo drunter, oder drüber eher eintritt, und sich hören lässet, als es eigentlich der ordinaire Satz sonsten thut. Num. 3. Ubrigens kan diese Figur mit oder ohne *Syncopa* geschehen.

Retardatio, *Auffenthalt*, *Verzögerung*, ist der *Anticipation* schnur-gerad zuwider in dem, daß, wie jene zu frühe diese zu späth in ihr gebührendes Intervallum einfallt. Es ist die *Retardation* nichts anderes eigentlich, als eine aus allzulanger Aufhaltung der vorhergehenden Nota entstandene Dissonanz, welche zum folgenden Accord nicht gehöret, und nicht resolvirt werden mag. Das Exempel Num. 4. gibt die Sach klar.

Emphasis, *Nachdruck*, *sondere Expression*, *Emphasis*, und Ausdruckung eines Worts in dem Klang oder Music muß sowohl von dem Componisten gescheit gesetzt: als auch von dem Sängern geschickt und eindringlich in jenen Wörtern angebracht werden, in welchen der absonderliche Enthalt, Nachdruck, Krafft, Macht, Vis, Efficacia, Energia eines Periodi oder Rede enthalten ist. v. g. *Si tu me dese-*

ris &c. Sic Deus pro nobis, quis contra nos? Hieraus ersiehet man ja, daß in dem ersten das Wort *Tu*, im andern das Wort *Deus*, und das *Quis*, sonderbar sollen exprimirt werden.

Ethophonia. *Ethophonia*, oder *Mimisis*, Imitatio, Nachahmung, wird alsdann genennet, wann einer des andern Stimm imitirt. v. g. eines Weibs. Vogt fol. 151. Walther sagt, es heisse in einer Composition, wann ein gewisses Thema in einer Stimm immer wiederholt wird.

Diminutio. *Diminutio*, Verkleinerung, Verminderung, hat ein doppelte Bedeuthung in der Music: eine wird genennet *Diminutio Notarum*, die andere *Diminutio Subjecti* oder *Thematis*. Die erste geschieht, wann aus einer Nota eines grösseren Valoris, v. g. aus einer Noten eines ganzen oder halben Tacts mehrere, und kleinere gemacht werden. Num. 5. *Diminutio Subjecti* oder *Thematis*, welches die Italiäner *Soggetto Sminuito* nennen, ist, wann das Subjectum, so in langgültigen Noten bestehet, durch andere Neben-Stimmen durch kleinere Noten mit- und fortgeführt wird; welches meistens zu geschehen pflegt, da das Musicalische Stück vollstimmig zu Ende getrieben wird. Num. 6.

Imitatio. *Imitatio*, Nachahmung, ist hier nicht zu verstehen von der Bemühung, so man sich gibt, dieses oder jenes Meisters preisliche Arbeit nachzumachen, welches an sich selbst ein ganz lobwürdige Sache ist, so lang kein formlicher Musicalischer Raub darbey mit unterläuft; sondern *Imitatio* heist so viel, als *Emulatio vocum*, Nacheiferung, Nachaffung der Stimmen, da sie sich anlassen, das Subjectum oder Thema nach Möglichkeit mit solch ihren Gängen und Sprüngen, so dem Subjecto immer gleichförmig scheinen, und seyn können, nachzuahmen und nachzumachen. Es geschieht dieses meistens per *Diminutionem Notarum* so wohl, als auch *Subjecti*, doch mit diesem notablen Unterscheid, daß in *Figura Diminutionis* jederzeit in jene Gang und Sprung des Subjecti, wiewohl nur mit geschwinden Noten, doch legaliter eingetreten werde, welches in der Imitation nicht geschieht, sondern nur quomodocunque, wie es immer seyn und geschehen könne, das Subjectum oder Thema von anderen Neben- und Mittel-Stimmen imitirt und nachgeahlet wird. *Exempla* seynd allenthalben genugsam.

Metabasis. *Metabasis*, oder *Diabasis*, Transgressio, Überschreitung, ist, wann immer eine Stimm die andere übersteigt. Num. 7. Vogt.

Variatio. *Variatio*, Veränderung, heisset, wann eine Sing- oder Spihl-Melodia durch Anbringung kleinerer Noten verändert und ausgeschmückt wird, doch so, daß man dannoch die Grund-Melodey oder Grund-Satz mercket, versteht, und beybehaltet.

Es geschehen aber die Variationes theils durch Verklein- und Verminderung der No-

ten (*Diminutione Notarum*) theils durch kleine, grosse, gleiche, ungleiche Läufe, Sprung &c. welche auch *Figura simplices* genennet, und gleich jetzt sollen fürgestellt werden, so, wie sie Maurit. Vogt fol. 147. & seqq. gibt. Sie heissen mit ihren welschen Kunst-Wörtern, *Figura Curta*. *Grosso*. *Circolo*. *Tirata*. *Messanza* oder *Misticanza*. *Tenuta*. *Ribattuta* &c.

Curta, kurze, kleine, geringe, wird sie vermuthlich darum genennet, weil diese Figur nicht aus 4. oder mehrern, wie alle andere Figuren, sondern nur aus 3. Noten bestehet. Num. 8.

Grosso, heist bey dem Prinz und Walther *Grosso* eine Walze, oder Kugel. Bey Veneroni ein Hauffen gemahlter Köpfe, oder Figuren auf einer Tafel &c. Mattheionio will weder das erste noch das andere gefallen, sondern sagt, es komme gewiß her von *Grappo*, ein Traube; indem es alles dasjenige bezeichne, was von dieser in eigentlichem und Figurlichem Verstand könne gesagt werden. Wir wollen da diesen unnützen Wort-Streit nicht decidiren, sondern den eigentlichen Zierrath dieser Figur *Grosso* vor Augen legen sub Num. 9. Es bestehet aber der *Grosso* allzeit in 4. kleinen Noten, deren die erste und dritte in einem Ton: die andere und vierte Nota aber in einem andern Ton zu stehen kommen.

Circolo, ein Circul- oder Creiß-Figur, bestehend aus 8. geschwinden Noten; wird also genennet, weil sie gleichsam einen Circul formirt, wie unten Num. 10. So sie aber nur 4. Noten hat, wird sie *Circolo Mezzo*, oder Halb-Circul-Figur benamset, wie Num. 11. ausweist; allwo auch der Unterscheid zwischen einem *Grosso*, und einem *Circolo Mezzo* sich äusseret.

Tirata, bedeutet überhaupt eine Reihe vieler Noten von einerley Geltung, die sowohl auf- als absteigend einander gradatim folgen. Walther v. *Tirata*. Die Noten können frey oder gebunden seyn. Num. 12. Ubrigens ist *Tirata perfecta*, so die Octavam: Mezza, so sie nur die Quintam erreicht. Num. 13. & 14.

Messanza, oder *Misticanza*, Mixtio, Vermischung, ist eine mit obigen Läufen vermischte Figur, bestehet meistens in unterschiedlichen Sprüngen. Num. 15. Diese Figur wird in Passagien, Phantasien, und sonderbar in Variationibus viel gebraucht.

Tmesis, Sectio, Abschnitt, geschieht, wie *Tmesis*, und wann es der Text oder Affect erfordert. v. g. in dem Wort *Suspiro*. Num. 16.

Tenuta, Aushaltung, ist, wann eine Stimm *Tenuta* lang in einem Ton aushalten muß; fanget gemeiniglich an mit einer *Ribattuta*, *Repercussion*, oder wieder Zurückschlagung, und endiget sich gar wohl mit einem *Trinio*. Num. 17.

Superjectio, der Überschlag, ist eine kleine, jedoch gracieuse Manier; geschieht sonderheitlich bey aufsteigender *Secund*. Num. 18. allwo

allwo die 3te, 8te, 13te und 18te Nota *Super-jecta* genennet wird.

Hiehero gehören auch noch andere, sowohl im Singen, als auf Instrumenten übliche Manieren. Darunter seynd fürnehmlich das Trillo, oder nach unserer Sprach, der sogenannte Triller.

Item der *Mordant*, oder von seinem Ursprung her, *Mordeo*, *Mordent*, und die *Acciaccatura*. Erstere zwey seynd jedem Muscanten bekant, nicht aber so vielen die *Acciaccatura*.

Acciaccaturam derivirt Heinichen aus dem Gasparini von dem welschen Wort *acciaccare*, welches heißt zermahlen, zerquetschen, oder etwas mit Gewalt gegen einander stoßen. Walther vermeynt, es möchte herkommen von *Acciaco*, welches überflüssig, oder übrig heißt. Mattheson aber haltet dafür, man solle diese Wort-Forschung nicht so weit herholen, sondern weil *Accia* ein Bindfaden heißt, könne man *Acciaccatura* mit so mehrerem Recht eine Verbindung nennen, als sie in der That ist, und geschiehet, wann E. g. in einem vollkommenen Griff auf dem Clavier

mit beyden Händen so viel Claves, als Singer seynd, niedergedruckt werden; weil nun aber ein reiner Accord eines Ambitus nur 4. Claves erfordert, sc. 1. 3. 5. und Octavam; als muß einer aus den 5. Sängern nothwendig sich inzwischen eindringen, und sich auf einen Dissonanten legen; es mag hernach dieser fünfte Singer eine Quartam, Sextam, oder Secundam ausmachen. Diese Sach wird durch das sub Num. 19. untersehte Exempel deutlich genug gemacht, allwo man nemlich siehet, daß in der rechten Hand die *Acciaccatur* stecke zwischen dem 4ten und 5ten Singen, und eine Sextam angebe. Hergegen in der linken Hand der dritte Singer die *Acciaccatur* mit einer Quart mache. Diß will man hier allein erinnert haben, daß man nemlich die falsche, oder dissonirende, und zum reinen Accord nicht gehörige Claves, oder diese *Acciaccaturen* nicht so lange hören lasse, sondern mit einem gelinden Harpeggio niederlegen, und bald wiederum fahren lasse, damit ja nicht gar zu grosse Unreinigkeit in der Harmonia verursacht werde.

Num. I. Antistæchon.

Jam stat im mo - bi - lis im mo - bi - lis.

Aposiopesis, seu Reticentia in Solicinio.

Quis ergo ri det me? quis ergo ve - xat? & quis mo lestat?

Num. 2. Remittens.

Intendens.

Do mi ne Deus Rex coe - lestis. Po - ten ti a regum.

Num. 3.



Aliud Exemplum Anticipationis.



Num. 4.



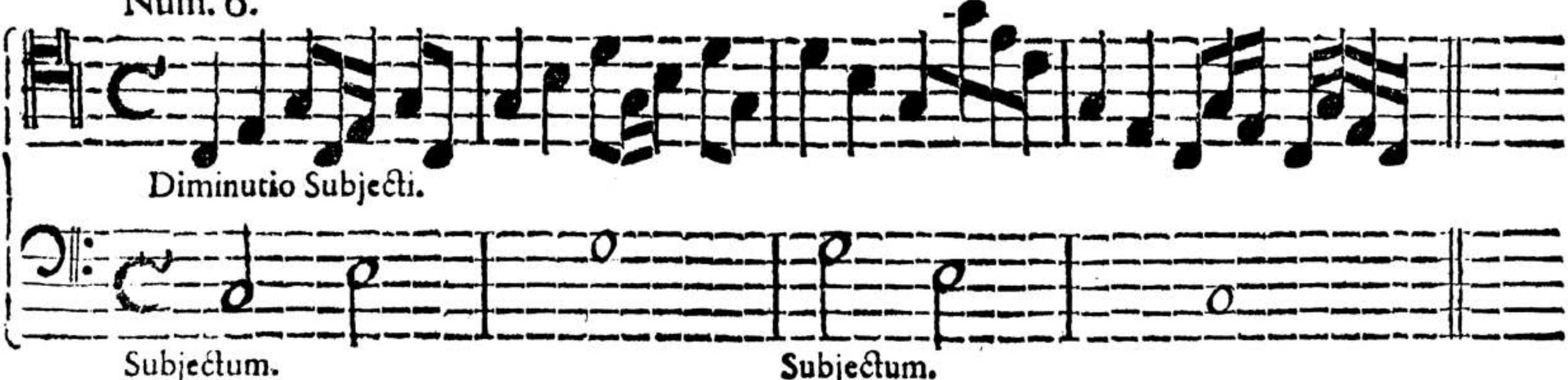
Num. 5.

Num. 5.

Num. 5.



Num. 6.



Num. 7.



Num. 8. Curta.

Num. 9. Groppo.



Num. 10. Circolo.

Num. 11. Mezzo.



Num. 12. Tirata.

Tirata.



Num. 13.

Num. 13.

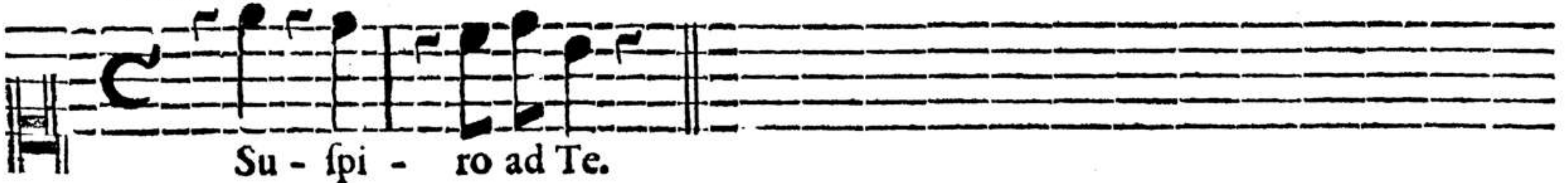
Num. 14.



Num. 15.



Num. 16.



Num. 17.



Num. 18.



Num. 19. Commissura. Vermischung.

Accord. Vollkommener, reiner. Acciaccatura.

Nota. Die auf den Noten stehende Strichlein zeigen die Acciaccaturas an, so auch gar wohl an denjenigen Accorden können angebracht werden, so von Natur ein Sext verlangen, als da seynd das H. E. fis, cis, gis, &c.

Item bey dem Accord der Quintæ Minoris.

Item bey der mit der Terz Maj. vereinigten Septima Min.

Item bey dem Accord der Quartæ Majoris unter der Zeichnuß $\times \frac{6}{2}$

Und endlich bey dem Accord $\frac{7}{4}$ wie in Exemplis zu ersehen.

Erste Acciaccat. mit der Sext. Zweyte mit der Quint Min.

Dritte mit der Septima. Vierte mit der Secund, Quart, und Sext.

Fünfte mit der Secund, Quart und Septima.

Aus diesem letzteren Acciaccaturen-Muster zeigt es sich, daß auf einen einzigen Anschlag von beyden Händen 13. Claves: und zwar in der linken Hand mit dem kleinen Finger zugleich 2. Claves, nemlich G. und A. und in der rechten Hand auch mit dem Daum (pollice) 2. Claves zugleich, sc. C. und D. wiederum mit dem kleinen Finger mehrmahlen 2.

Claves, sc. das obere c. und d. zugleich ergriffen, und mithin auf einmahl 13. Claves nidergedruckt werden.

Wer von diesen Clavier-Künsten oder Acciaccaturen mehrere Notitia. haben will, der besche Heinrichens *General-Bass* pag. 535. & seqq.

Caput XXVIII.

De Styliis Musicis, oder Compositionis- Arten.

Stylus Musicus heißt erstlich: die Art zu componiren, und zweytens die Art der Composition selbst. Wird deswegen genennet *Stylus Impressus*, und *Expressus*. *Impressus*, oder der eingedruckte Stylus ist die natürliche Inclination und Zuneigung des Gemüths zu dieser oder jener Art, und dependiret von jedes Menschen natürlichem Temperament. Und sothanen *Stylum Impressum* besitzen nicht allein ganze Nationes nach ihrer Landes Art, sondern auch einige Componisten in particulari aus gut Musicalischem Naturell und Talent, oder auch aus einer Special- Gab Gottes. Auch ist dieser Stylus Impressus sehr unterschieden nach Maassgebung des Genii deren Verfasser des Lands und des Volks. Daher ob man schon den Autorem einer Composition nicht weißt, pflegt man jedamoch zu sagen: dieses Stück seye von diesem, oder jenem Componisten; man kenne den Verfasser *ex Stylo* (*impresso*) v. g. Caldara, Aufichnaiter, Telemann &c. oder es seye auf Französisch, Italiänisch, Deutsche Mode und Manier componirt.

Stylus Musicus Impressus, und Expressus.

Stylus Expressus, oder der ausgedruckte Stylus ist die Weis, Manier und Art eines Musicalischen Stücks selbst, woraus man judiciren und sagen kan, wessen Styli dieses oder jenes Stück sey.

Styli Musicici 3. Haupt-Eintheilungen.

Es seynd zwar des Styli Expressi mannigfaltige Divisiones, oder Eintheilungen; Es können aber alle Neben- Arten auf diese 3. Haupt-Stylos, sc. *Ecclesiasticum*, *Cammeralem*, *Theatralem* reducirt werden, wie in folgenden §§. zu ersehen.

§. I.

De Stylo Ecclesiastico, oder Kirchen-Stylo.

Der erste Rang gebühret dem Kirchen-Styl.

Unter diesen 3. Styliis gebühret undisputirlich der erste Rang und Vorzug dem Stylo Ecclesiastico, oder Kirchen-Styl, welcher, gleichwie der Haupt-Zweck, Ziel und End-Mulices, so in Aufmunterung und Antrieb zum Lob und Ehr Gottes bestehet, durch diesen meistens erreicht wird, also auch mit möglichster Sorgfalt, Fleiß und Arbeit sollte geführt und betrieben werden. Heut wird er, dieser Stylus, auf 2. Arten aufgeführt, nemlich, *Alla Capella*, und *Modo Mixto*, oder vermischte Art. Die Wort *à Capella* haben ursprünglich ihren Namen her von den Oratoriis, oder Capellen grosser Herren, Pöpst, Kaysern, Königen &c. in welchen Capellen bey ersten Zeiten die Messen, Offertoria &c. in Contrapuncto, ohne Orgel und andere Instrumenten abgesungen worden; und ist nachgehends dieser Stylus in denen Cathedral-Collegiat- und anderen Kirchen eingeführt worden. Wie dann auch in Advent-

R. P. Spiess Tract. Mus. Compositionis- Practicum.

und Fasten-Zeiten nicht ohne grosse Devotion und innerlichen Trost, Freud und Auferbauung damit immer continuirt wird.

Der Stylus *A Capella* ist *Ligatus*, und *Solutus*. Gebunden wird er genennet, wann der Componist freywillig über einen gewissen Choral-Gesang componirt, und ein solch erwählten Choral mit 3. 4. oder mehreren Stimmen gut Contrapunctisch aufführet, es mag hernach den *Cantum Firmum* der Bass, Tenor, oder Discant führen, ligt wenig daran.

Stylus Ligatus.

Frey hergegen heißt er, wann sich der Compositur an nichts läßt binden, sondern nach seinem eigenen Gefallen ein dem Text anständiges Subjectum, Satz, oder Melodien inventirt. Zu diesem Stylo wird auch reducirt Stylus Motecticus &c.

Stylus Solutus.

Stylus Ecclesiasticus Mixtus, oder vermischter Kirchen-Styl ist, wann die Composition mit 1. 2. 3. 4. oder auch mehreren Stimmen und concertirenden Instrumentis theils Ariose, theils auch mit untermengten Contrapunct, Fugen &c. solchergestalt fortgeführt wird, daß man jedoch die Gränzen oder Schranken der kirchlichen Gravität und Modestia nicht überschreite, da doch bey jekiger Welt nichts gemeiners will seyn, als daß man alles leichtfertiges, was immer auf dem Theatro, auch bey der Cammer- und Tafel-Concerten ist producirt worden, in die Kirchen bringe, auf Theatralische Art setze, über die *Theatralische Arien* einen Text zusammen schweisse, er mag sich schicken oder nicht, ligt wenig daran, wann man nur etwas lustiges unter dem Gottesdienst produciren kan. Und excediren disfalls wider vielfältiges Dehortiren wackerer Männern, und vornehmsten weltlichen sowohl Catholisch- als Lutherisch, und Reformirten Capell-Meistern die Geistlichen und Religiösen selbst mehr, als alle andere, da doch diese, ihrer Vigilanz gemäß, alle üppige, unanständige Musiquen aus dem Gottesdienst zu exterminiren gänzlich sollen beflissen seyn. Wahr ist es, etwas excitates, munteres, frisches, zumahlen es sonderlich der Text erfordert, kan man in der Kirchen auch wohl anbringen, doch so, daß der andächtige, ernsthaftte, majestätische Kirchen-Styl seinen Rang, Sitz, und Vorzug beybehalte. Hier kan nachgelesen werden, was oben Cap. 15. fol. 70. & 71. geschrieben worden.

Stylus Mixtus.

Die Geistlichen excediren mehr damit die Weltlichen.

In den Kirchen kan man was frisches munteres produciren.

§. II.

De Stylo Cammerali, oder Cammer-Styl.

Die Cammer-Musie, auch Galanterie-Music genannt, hat ihren Namen her von den Zimmern und Sälen grosser Herren, wo sie pflegt aufgeführt zu werden. Wer

Es

immer

In den Cammer-Musiquen findet man gänzlich Vergnügen.

immer in einer Musicalischen Composition Arbeit, Invention, Kunst, Delectation, Gout, Tendresse &c. sucht, der findet alles bey-sam-men in denen Cammer-Musiquen, in denen sogenannten Concerti Grossi; Sonaten Da Camera &c. wo dann nicht ohne gänzlich Vergnügen zu hören ist, wie all hohe, mittlere und untere Stimmen nett und eiffrig mit ein-ander concertiren, einander imitiren, und gleichsam um den Vorzug streiten. Gleich-wie aber sothane Music mehrentheils (meh-
 Cammer-Styl ist ein fließender, zärtlicher Stylus.

Chorai-cus. Hiehero gehöret auch der Stylus Choraicus, oder Tank-Styl; und thut sich wiederum in so viel Neben-Theil eintheilen, als es Tank-Ar-ten gibt. v. g. Sarabanden, Menuet, Balle-piede, Gavotte, Bourreen &c. Item in die Ar-ten der Nationen, als Teutscher, Italiänisch, Französisch, Englisch, Schottländische &c. Tank. Hievon was mehrers zu schreiben, ist unsers Ehuns nicht; ich will es anderen, denen es anständiger mag seyn, und ihr Stuck Brod damit suchen, gerne überlassen. Der bekante und sogenannte Cammer-Ton ist ge-meiniglich um ein kleinere Terz tieffer, als der hohe Cornett-Ton.

§. III.

De Stylo Theatrali.

Dieser Stylus ist dem vori-gen sehr ähnlich.

Wenn dieser gegenwärtiger Theatral- oder Opern-Stylus und Cammer-Styl nicht gar Zwillung seynd, so stehen sie doch gewiß mit einander in sehr naher Bluts-Verwant-schaft. Und kommet es in vielen nur darauf an, ob sie in Comædien auf der Schau-Büh-ne, oder in den Zimmern aufgeführt werden, wiewohl zwar nicht die Ort, wo sie produ-cirt werden, sondern ein ganz andere Art der Musicalischen Composition selbst den Un-terscheid deren Stylen geben soll und muß. Das mehrere von diesem Stylo besiehe unten Cap. 33.

Dieser Stylus pro varietate Materiae sub-stratae, hat nach Unterscheid des vorhabenden Texts, Materi, oder Schau-Spihls zerschie-dene Bey-Namen, als lustig, frölich, auf-geweckt, munter, galant, lebhaft, frisch, eindringend, ausdrückend, scharpf, mit-leidig, niedergeschlagen &c. &c.

Was auf der Schau-Bühne Musicaliter gespihlet wird, ist, und heißt entweder eine Opera, oder ein Melodrama, oder ein Madri-gale. Die sogenannte Operen und Melodra-mata seynd jedem zur Genüge bekant, nicht so viel aber die Madrigalia, wenigstens dem Namen nach. Einige wollen Madrigale her-leiten von dem welschen Wort Madriale, so ein Hirt, Pastor, heißt. Und dieses wäre nicht ungeschickt; massen die Musicalische Exhibi-

tiones einer geistlichen Vermählung v. g. Christi mit seiner Braut der Kirchen auf Er-den: eines Fürstens mit seinem Land: eines Bischoffs mit seiner Kirch, Clero, Untertha-nen, Diöcesanis: eines Prælatens mit seinem Convent &c. mit Recht können Madrigalia genennet werden. Einige hingegen wollen behaupten, es komme her von ihrem ersten Er-finder Madrigallo mit Namen, einem Ita-liäner. Das gewisseste hiervon gibt Vene-roni: Madrigale, oder Madriale, sagt er, Dessen Be-schreibung heißt auf Teutsch ein Poëtisches Gedicht. Est Species Poëmatica. Madrigale, seynd die Wort Matthesonii aus Caspari Zieglers ab-sonderlichen Dissertation von Madrigalien, ist bey den Welschen ein kurzes Gedicht, dar-in sie ohne einige gewisse Reim-Maass (sine certis Rhythmis) etwas scharfsinnig fassen, und gemeiniglich dem Leser oder Zuhörer ferner nachzudencken geben.

Die Sing-Spihl seynd fast durchgehends Madrigalien, und werden von dem Componi-sten mit dem Recitativ ausgedruckt. Die Italiänische Schau-Spihl, sagt Walther, seynd fast durchgehends Madrigalien. Kurz: Madrigale, ist jetziger Zeit ein guter, scharf-sinniger, lehrreicher Gedancken, so aus freyen, ungezwungenen Versen und Tex-ten in der Music durch das Recitativ für-gebracht, und durch sententiense Arien der-gestalten proseguirt und zu Ende gebracht wird, daß denen Zuhörern nicht so viel die Melodia allein, als die im Text enthal-tene Lehr in denen Gemüthern zurück bleibe.

Und hiehero werden auch gerechnet die so-genannte Oratoria, Soliloquia, Meditationes, Passiones, Dialogi &c.

Es wird demnach meistens ein zur Lieb, Zärtlichkeit, Mitleyden, und anderen ge-linden Gemüths-Bewegungen anrührender Stylus Musicus erfordert, welche Art nicht in allen Theatralischen Musiquen Statt und Platz hat.

Noch ein Stylus ist übrig, dessen wir billich gedencken sollen. Mit seinem rechten Na-men heißt er Stylus Phantasticus. Und dieje-nige Compositeurs und Executeurs, so sich dieses Styli bedienen, werden mit Recht und allen Ehren genennet Phantasten. Es hat zwar dieser Stylus allenthalben, jedoch haupt-sächlich seinen Sitz auf der Schau-Bühne. Er gehöret meistens für Instrumenten, und ist gar ein freye, von allem Zwang ausgenom-mene Art zu componiren. Diesen Stylum be-schreibt trefflich wohl Mattheson Capell-Mei-ster fol. 88. dessen eigene Wort hieher setze: Dieser Stylus ist die allerfreieste und ungebun-denste Sek-Sing- und Spihl-Art, die man nur erdencken kan, da man bald auf diese, bald auf jene Einfäll geräth, da man sich we-der an Worten noch Melodie, obwohlen an Harmonie bindet, nur damit der Säng-er oder Spihler seine Fertigkeit sehen lasse; da allerhand sonst ohngewöhnliche Gäng, ver-steckte

Dessen Be-schreibung

Der Kan-tastische Stylus.

Ist ein freyer sinnreicher Stylus.

steckte Zierrathen, sinnreiche Drehungen, und Verbrämmungen hervor gebracht werden, ohne eigentliche Beobachtung des Tacts, und Tons, unangesehen dieselbe auf dem Papier Platz nehmen, ohne förmlichen Haupt-Satz und Unterwurff, ohne Thema und Subject, das ausgeführt werde; bald hurtig, bald zögernd; bald ein-bald vielstimmig; bald auf ein kurze Zeit nach dem Tact, ohne Klang-Maß, doch nicht ohne Absicht zu gefallen, zu übereilen und in Verwunderung zu setzen. Diß seynd die wesentliche Abzeichen des Phantastischen Styli.

Mehren-
theils
seynd nur
die Virtuosi,
starcke,
und wohl-
begeisterte
Fantasten.

Hieraus ersiehet man nicht allein das Haupt-Wesen dieses Styli, sondern man muß auch gestehen, daß dererley Fantasten, E. g. ein Organist, Violinist 2c. welcher gleich ex tempore, oder, wie man zu sagen pflegt, aus dem Stegraif, denen Zuhörern durch ihre Phantasien, Cappriccien, Toccaten, Ricercaten, Bizarren, Boutaden 2c. ein annehmliche Diversion zu machen wissen, die tüchtigste Köpfe, trefflichste Subjecta, wohl geübte und virtuose Musici: auch an Invention reich und luxurios seyn müssen. Grosses Lob!

Und dieses wenige von den Styliis Musicis kan einen Componisten in so weit vergnügen, daß er doch von allen diesen Styliis hauptsächlichste Notitiam oder Wissenschaft habe. Wer aber überhaupt von dem Cammer- und Theatral-Stylo zu Gewinnung seines Stuck Brods Profession machen will, oder muß, der procurire sich vor all andern Autoren, den sogenannten *General-Bass* in der *Composition*: oder neue und gründliche Anweisung, wie ein *Musici-Liebender* mit besonderem Vortheil durch die *Principia der Composition &c.* Authore Johann David Heinichen 2c. gedruckt zu Dresden Anno 1728. worinnen der Philomusus mit größtem Vergnügen finden wird die da vom Cammer- und Theatral-Stylo gegebene Documenta, die schönste Ligaturas oder Bindungen samt deren selbst curios- und recht artige Lösungen. Item hat er zu ersehen die accurate Analyses oder Erklärungen einer Cantate samt angehängter Aria Autore Sig. Aleis. Scariati Römischen Capell-Meisters. Neben deme solle man halt auch anderer jetzt berühmten Theatralisten Compositiones, Opern 2c. fleißig einsehen, und zu imitiren trachten.

Ein gutes
Musicali-
sches
Stuck solle
4. Eigen-
schaften
haben,
nemlich,
es solle
seyn
1. leicht.
2. deutlich.
3. fließend.
4. lieblich.

De cetero sollen überhaupt dererley Musicalische Compositiones, Melodien, Cantaten, Cavaten, Arien 2c. so beschaffen seyn, damit die empfindliche Sinnen der Zuhörer fast gerührt werden. Sothanen Effect aber wird jenes Stuck erhalten, so vor allen Dingen leicht, deutlich, fließend, und lieblich ist.

Leicht heisset man alles das, so deutlich in die Sinnen fällt; und daherom vom Verstand bald kan begriffen werden. Wann eine Sache leicht ist, so ist sie auch deutlich; und wann verschiedene leichte oder deutliche Dinge gehörig verbunden werden, so heissen wir sie fließ-

send, und was fließend und deutlich ist, das ist auch mehrentheils lieblich.

Dahero muß alles gezwungenes, überflüssiges, weit her geholtes Wesen vermieden:

Die Kürze der Länge, und die Natur der allzugrossen Kunst vorgezogen:

Die Ein- und Abschnitt (*Incisiones, Interpunctiones*) wohl in acht genommen:

Die Leidenschaften, *Passiones*, zum Augenmerk gesetzt:

Der Wort-Accent wohl ausgedruckt werden 2c. 2c.

In dem Recitativ, so zweyfach ist, se. mit- und ohne Instrument, hat man wiederum aus Matthesonio folgende 10. Eigenschaften oder Regeln zu observiren.

1. Will er gar nicht gezwungen, sondernt ganz natürlich seyn.

2. Der Nachdruck, *Emphasis*, muß vorzüglich wohl dabey in acht genommen werden.

3. Der Affect muß nicht den geringsten Abbruch leyden.

4. Es muß alles so leicht und begreiflich in die Ohren fallen, als ob es geredt würde.

5. Der Recitativ dringet weit schärffer auf die Einschnitt, als alle Arien: dann da siehet man bißweilen der angenehmen Melodia etwas nach.

6. Eigentlich gehören keine *Melismata*, noch Wiederholung im Recitativ zu Hauf; außer bey einigen gar sonderlichen und seltenen Fällen.

7. Ist der Accent keinen Augenblick außer Acht zu lassen.

8. Die Cäsur des Tacts, ob dieser gleich selbst Schrabend hat, muß dennoch im Schreiben ihre Richtigkeit haben.

9. Die eingeführte Schreib-Art muß mit allen ihren bekanten Clautulen beygehalten werden, und doch was unbekantes in der Abwechslung darlegen.

10. Die ersinnliche Veränderung in den Gängen und Ton-Arten muß gesucht werden, doch so, als kämen sie umgekehrt.

Die 2. letzte Regeln vom Recitativ werden wohl eine zimliche Ausnahm leyden. Dann die dermahlen eingeführte Schreib-Art im Recitativ ist wahrhaftig sehr unnatürlich. Sie soll von Rechts wegen redend, ungekünstelt, und fließend seyn. In der eingeführten Schreib-Art aber (*Stylo Recitativo*) machen die Herren Componisten sehr grosse Sprung. Es seynd die größte Kunstlehen darin. Ja man denckt: Ein Recitativ ist nicht gut, wann nicht wenigst ein halb dukend ganz Nagel-neue anarmonische Sätze darinnen vorhanden. Das ist noch nicht genug: man löset sie auch auf die gezwungenste und ungewöhnlichste Art auf. Man durchwandert oft in einem einzigen Recitativ alle Ton-Arten; und indem man sich auf die ersinnlichste Veränderung in den Gängen und Ton Arten beflisset, so setzet man die Natur des Recitativs aus den Augen, welche will, daß man den Reden-

Diese Regeln leyden im Recitativ eine Ausnahm.

den nachahmen soll, die warlich nicht bey jedem Wort neue Accent, grosse Sprung, ungewöhnliche und unerhörte Veränderungen der Stimme machen. Daß aber alles dieses in der zu unsern Zeiten eingeführten Schreib-Art des Recitativs so sey, ist aus der Erfahrung Sonnen-Klar. Folgar leyden die 9te und 10te Regul grosse Ausnahmen. In die erste, dritte und vierte Regul machen schon selbst die letzte 2. Reglen sehr gering.

Und diese 10. vom Recitativ kürzlich gegebene Regulen, wie auch die für all übrige Musicalische Compositiones sowohl in genere, als auch in specie angeführte 4. Eigenschaften,

als da seynd Leichtigkeit, Deutlichkeit, Fließigkeit, und Lieblichkeit, seynd ohne Disput das Wichtigste in der ganzen Melodischen Ges-Kunst. Will sagen: Nicht allein ein ganze Missa, Psalmus, Cavata, Madrigale, Meditatio &c. sondern auch in particulari ein jede Cantata, Aria &c. solle mit eben diesen 4. Qualitäten oder Beschaffenheiten heraus geschmückter zu prangen haben. Wer hievon das mehrere zu wissen verlangt, der lese Matthesonii Capell-Meister 2. Theil 5tes Cap. wo diese wichtige Materi sehr weitläufig tractiret wird.

Caput XXIX.

Von der Zusammensetzung, Einrichtung, oder Verfertigung der Klang-Füßen, Rhythmopœia genannt.

Was der Rhythmus in der Music sey?

Rhythmus, in der Prosodia, ist ein gewisse Zahl oder Abmessung der Sylben; in der Music aber der Klängen, oder Klang-Füßen, nit nur in Betracht ihrer Vielheit, sondern auch ihrer Kürze und Länge. Heissen darum Klang-Fuß, weil der Gesang auf ihnen gleichsam einher gehet. Die Zusammensetzung und übrige Einrichtung dieser Klang-Füßen wird mit ihrem Kunst-Wort Rhythmopœia genannt. Da nun die Krafft des Rhythmi bey den Melodien ungemein groß, und dem Componisten sehr nöthig und nützlich zu wissen ist; so wollen wir alle Fuß selbst vornehmen, und zeigen, wie sie in den Klängen oder Noten vorgestellt werden. Aus Matthesonio gibts M. Mizler folgender Gestalt:

Zwey-Sylbige Klang-Fuß seynd

1. *Spondaus*, so aus 2. gleichlangen Noten bestehet. Läßt sich wohl brauchen zu ernsthaft- und andächtigen Sachen. Num. 1.
2. *Pyrrhichius*, bestehet aus 2. kurzen Klängen. Ist tauglich zu flüchtigen und Kriegs-Weesen. N. 2.
3. *Iambus*, hat einen kurz- und langen Ton. Schickt sich wohl zu mäßig- lustigen Dingen. N. 3.
4. *Trochæus*, auch *Choræus*, hergegen hat einen langen, und einen kurzen Ton. Kan zwar in Satyrischen, doch zimlich unschuldig, nicht in ernsthaften, und beissenden gebraucht werden. Und wird sonderlich in Menueten mit dem Jambo gern vermischt. N. 4.

Zu den Drey-Sylbigen Füßen gehöret der

5. *Dactylus*, ist aus einem langen, und zwey kurzen Tönen zusammen gesetzt. Schickt sich sowohl zu ernsthaften, als scherzenden Melodien. N. 5.
6. *Anapaestus*, ist ein umgekehrter *Dactylus*, und bestehet aus zwey kurzen, und einer langen Note. Er wird in lustigen, und fremden, wie auch ernsthaften Sachen mit Un-

termischung anderer Füßen gebraucht.

7. *Molossus*, hat 3. Lang-Klang, und schickt sich wohl zu ernsthaften, betrübten und schwehnmüthigen Umständen. N. 7.
8. *Tribrachis* hingegen hat 3. kurze Noten, und kan zu scherz- und ernsthaften Sätzen dienen. N. 8.
9. *Bacchius*, bestehet aus einer kurzen, und zwey langen Noten. Hat in Sugen von verschiedenen Haupt-Sätzen sonderlich seinen Nutzen. N. 9.
10. *Amphymacer*, macht eine lange, eine kurze, und wiederum eine lange Note. Ist zu munteren Dingen geschickt. N. 10. Der
11. *Amphybrachys* hat eine kurze, eine lange, und wiederum eine kurze Note. Dieser Klang-Fuß ist jeko gar sehr Mode, daß ein Stück nicht schön seyn würde, wo er nicht darinnen wäre. Er hat was eifriges und treibendes an sich, und wird oft hinter einander besser auf Instrumenten als in Singsachen gebraucht, weil sich weder *Dactylische* noch *Jambische*, oder *Trochäische* Vers darauf singen lassen. N. 11.
12. *Palymbacchius*. führet zwey lange, und darauf ein kurzen Klang. N. 12.

Vier-Sylbige Fuß seynd

13. *Pæon* der erste, so aus einer langen, und drey kurzen Noten bestehet. Und zu Ouverturen und Entreen fleißig gebraucht wird. N. 13.
14. *Pæon* der andere, dessen der erste Klang kurz, der zweyte lang, und die beyde letzte wiederum kurz seynd. N. 14.
15. *Pæon* der dritte, hat die erste 2. Ton kurz, den dritten lang, und den letzten wiederum kurz. N. 15.
16. *Pæon* der vierte, hat die erste drey Klang kurz, und den letzten lang. N. 16. Alle 4. *Pæones* schicken sich wohl zu Lob-Gesängen.
17. *Epitritus* der erste, bestehet aus einer kurzen, und 3. langen Tönen. N. 17.
18. *Epitritus* der zweyte, hat einen langen, darauf

- darauf einen kurzen, und zuletzt zwey lange Klang. N. 18.
 19. *Epitritus* der dritte, ist aus zwey langen Tönen, dann einen kurzen, und endlich aus einem langen Ton. N. 19.
 20. *Epitritus* der vierte, aus drey langen, und aus einem kurzen zusammen gesetzt. N. 20.
 21. *Fonicus à Majori*, hat 2. lange, und 2. kurze Ton. N. 21.
 22. *Fonicus à Minori*, zwey kurze, und zwey lange. N. 22.
 23. *Antispastus*, hat den ersten und letzten Ton kurz, die 2. mittlere aber lang. N. 23.
 24. *Choriambus*, hat den ersten und letzten Klang lang, die mittlere zwey aber kurz. N. 24.

25. *Proceleusmaticus*, hat vier kurze Töne, und taugt gut zu befehlenden und aufmunterenden Dingen. N. 25. Endlich seynd noch übrig der
 26. *Ditrochæus*, welcher aus zwey Trochæis! und der
 27. *Dijambus*, so aus zwey Jambis besteht. N. 26. & 27.
 Diese 27. Rhythmi können noch auf verschiedene Art ausgedruckt werden. Und wann man 5. 6. 7. bis 8. Ton aus einem Fuß nimt, und solche nach der Versetzungs-Kunst verändert, so kan man unzählige Klang-Fuß hervor bringen.
 Im Klang und Noten kommen sie auf diese, oder dergleichen Art zum Vorschein.

Num. 1. 2. 3.

Spondæus. - -

Pyrrhichius. o o.

Jambus. o -

4. 5. vel 5.

Trochæus. - o.

Dactylus. - o o.

6. 7. 8.

Anapæstus. o o -

Molossus. - - -

Tribrachis. o o o.

9. 10.

Bacchius. o - -

Amphymacer. - o -

11. 12.

Amphybrachys. o - o.

Palymbacchius. - - o.

13. 14.

Pæon Primus. - o o o.

Pæon Secundus. o - o o.

15. 16.

Pæon Tertius. o o - o.

Pæon Quartus. o o o -

17. 18.

Epitritus Primus. o - - -

Epitritus Secundus. - o - -

19. Epitritus Tertius. - - o -

20. Epitritus Quartus. - - - o.

21. Jonicus à Majori. - o o o.

22. Jonicus à Minori. o o - -

23. Antispastus. o - - o.

24. Choriambus. - o o -

25. Proceleusmaticus. o o o o.

26. Ditrochæus. - o - o.

27. Dijambus. o - o -

Caput XXX.

Vom unharmonischen Querstand,

oder

Von der nicht einstimmenden Verhältnuß, Relatio non Harmonica genannt.

Relatio
quid?

Relatio heißt da, eine Beziehung auf etwas anderes. Relatio non Harmonica, obliqua Anarmonica, oder ein nicht einstimmender Querstand ist es, und geschieht, wann in 2. verschiedenen Stimmen in dem Progressu oder Veränderung der Concordanz, transversè quer hinüber, zwey

solche Klänge sich hören lassen, die man sonst nicht ohne ungemeinen Mißlaut zusammen bringen kan.

E. g. $\begin{array}{c} c \times h \\ f \times g \end{array} \mid \begin{array}{c} h \times c \\ g \times f \end{array} \mid \begin{array}{c} d \\ b \end{array} \mid \begin{array}{c} c \times b \\ a \times c \end{array} \mid \begin{array}{c} b \\ a \end{array} \mid \begin{array}{c} a \times g \\ c \times e \end{array} \mid \mid$

In den Noten stehen sie in der Quer
also:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

Hieraus ist ohnschwehr zu erschen, wie nemlich im ersten Satz das f. quer hinüber im Discant im andern Satz oder andern Nota sich nicht auf das b. beziehe; sondern daß es vielmehr das b. verlange darum, weil dieses b. gegen dem f. vorigen Satzes einen Tritonum angibt, von welchem die Natur selbst ein Abscheu hat, und mithin ein falsche Relation machet.

Gleicher Gestalten betrachte alle übrige Sätze, so wirst finden, daß im andern Satz die Nota transversa, oder die quer hinüber stehende Nota, wie es die Strichlen anzeigen, eine ganz unversehene, widrige, und betrüglische

Concordanz verursache. Es werden demnach diese und dergleichen unharmonische Sätze mit Recht genennet: *Relationes falsa*.

Unter diesen falschen Relationem aber passiren Einige jedoch einige als *tolerabiles*, leidliche; ja andere so gar als *excellentes*, vortreffliche; andere hergegen *intolerabiles*, unleidliche, *vi-rieuses*. Von den sogenannten leidlichen falschen Relationen oder nicht einstimmenden Quer-Ständen etwas zu schreiben: oder solche wollen vermeiden, wäre wohl ein vergebene Mühe: massen ohne dieselben nicht ein einige Musicalische Composition wohl gerathen würde. Mit den unleidlichen Relation-

Einige werden genennet ex-trägliche, leidliche: einige unleidliche, und einige vortreffliche.

latio-

Beschrei-
bung der
Relationis
non harm.

lationen könnte es einen Anstand leyden, welche von einigen beschrieben werden, daß sie seyen ein Satz, der wider die Natur derjenigen Gemüths-Bewegung lauffet, welche ausgedrucket werden soll, und dem Gehör Verdruß erweckt. Sollten jedoch diese dem Namen nach so häßliche und unerträgliche Relationen jemand einige Ombrage machen, so sage mit dem Prinz, und Brosard pag. 112. Dict. de Mus. daß eben diese als vi-tios, unleidlich, unerträglich vorgegebene Relationes öftters, und sonderlich in Ausdruckung einer Leidenschaft des Zorns, Liebe, Betrübnuß 2c. den größten Effect thun, und folgsam nicht mehr als unleidliche 2c. zu lästern; sondern mit dem *pradicat*, *Excellentes*, vortreffliche Quer-Satz betitult zu werden verdienen.

Es komt demnach mehrmahlen all dieses auf die Gescheidheit und Geschicklichkeit eines

Componistens an, der wissen muß, wie? und auf was Art er ein subtile Gehör divertiren, amüsiren, und mit unverhofften neuen Sätzen oder Accorden, ohne Fort der Ohren, künstlich möge betrügen; zugleich auch gänzlichen vergnügen.

Was dem Gehör gefällt, sagt Mattheson *Mattheson pag. 294. Capellm.* ist gut, so lang der Verstand nicht widerspricht. Was aber dem Gehör nicht anstehet, ist ausdrücklich und ohne Einwendung böß, wanns nochmahl so verständig wäre. Ohne Vernunft kan in der Music wenig Gutes seyn; aber ohne den Beyfall der Ohren noch weniger.

Wir wollen hier zum Beyspihl etwelche falsche Relationes zu Papier bringen, und zugleich zeigen, wie auch aus den unleidlichsten Querständen die künstlichste und vortrefflichste Satz können hervor gebracht werden.

1. 2. 3. 4.

Recitativ.

Et 2



Analysin oder eine Erläuterung über diese Exempla und Recitativ zu geben, will dermahlen denen jungen Componisten selbst anheim stellen, die leichtlich werden begreifen, warum der Satz sub Num. 1. böß? der N. 2. gut? der N. 3. wiederum böß? der N. 4. aber gut? Item wie die im Recitativo verschiedentlich vorkommende Querstände theils aus leidlichen sehr gute: theils auch aus unleidlichen Excellentes vortreffliche Accorde entstehen können. Vide infra Cap. 33.

So sollen sich gleichfalls die Pusilli nicht stossen an dem ungeheuren Herab-Sprung in eine überflüssige Quint, wie im 5ten Tact des Baises zu ersehen. Auch nicht an dem ärgerlichen Andamento vom a. b. ins h. wie im 9ten Tact des Discants stehet. Letztlich noch weniger an der vergrößerten Sext: und auch des gar zu grell folgenden Herauswicklens des Gesangs aus denen vielfältigen vorhergegangenen Chromatis oder b. b. in den natürlichen Modum D. wie vorlehterer Tact weist: Dann aus allen diesen und dergleichen exotischen Sätzen muß man freylich judiciren, es müssen sehr heftige Leidenschaften regieren, so auf eine zwar harte, jedoch den Ohren noch erträgliche und angenehme Art sollen ausgedruckt werden. Ja es hat öfters der Componist, so vom Poeten (wider Gebott und Verbott) ein ganzes Quart-Blat Text in recitatione zu setzen bekommt, ohne ein einzige förmliche Clausul anbringen zu können, kein anderes Mittel, als daß er durch dererley Sätze (so er nur mit Vertauschung des Excelliren mit dem Excediren die Sach nicht gar zu galant macht) einmahl, oder wohl gar 2. mahl alle auf dem Clavier befindliche Claves und Chromata durchwandere, biß er endlich einen Modum Musicum ausersiehet, wo beliebig, eine Ariam zu setzen. Besiehe wohl das folgende Cap. 31. und 32.

Nota. In Arhli des ersten und vorlehteren Tacts ist mit Fleiß dahin gesehen worden, daß dem Singer durch den Voranschlag des Accompaniments eine kleine Hülff und Leichtigkeit gar wohl zu statten komme. Es muß halt jedesmahl das Judicium oder die Beurtheilungs-Kraft und Geschicklichkeit eines

Componistens in sothanen Stücken das beste darbey thun. Im Contrapunct, und Kirchen-Sachen muß freylich alles dieses Zeug hinweg bleiben.

Nachdem wir nun bißhero nicht allein alles Wesentliches einer Musicalischen Composition, sondern auch was in dieselbe einschlägt, und auszieren kan, in möglichster Kürze vortragen, hat es uns auch gedunckt, nicht unrecht gethan zu haben, wann wir annoch zuletzt ein Music-Stück in Contrapuncto samt dessen Analyti zu dem Ende hiehero setzten, damit ein angehender Compositeur nicht mehr, nach dem Beyspihl vieler Unwissenden, das Gute tadle, und das Tadelhafte lobe, sondern aus dieser Spartitur als in einem hellen Spiegel theils die Application der gegebenen Regeln ersehe, theils auch daß er ferners daraus erlerne, die Compositiones vortrefflicher Meistern zu zergliedern, oder auseinander zu setzen; alle Sätze, Figuren &c. mit den gewöhnlichen eignen Kunst-Wörtern zu nennen, und zu erklären; als ein wahrer Kenner die Spreuer von dem Korn abzusondern, d. i. das unrichtige, unrichtige Musicalische Glückwerck von der ächten, richtigen, gut- und Regul-mäßigen Music zu unterscheiden; das Honig, Saft und Kraft, das Artificium oder Kunstgriff heraus zu ziehen, zu appliciren, zu imitiren; von einem Musicalischen Stück wahrhaft und gründlich wissen zu urtheilen; und folgsam nach genugsam erhaltener Lehr und Erfahrung endlich nach der Vorschrift renommirter Autorum in Stand gesetzt werde, als ein Music-Versständiger, Virtuoso, und Fundamental-Ton-Künstler aus eigenen Kräften solche Compositiones zu verfertigen, die eine allgemeine Approbation verdienen.

Der Text ex Dominica 12. post Pentecosten ist dieser:

Precatus est Moyses in Conspectu Dei sui, & dixit: Quare Domine irascaris in populo tuo? parce iræ animæ tuæ! Memento Abraham, Isaac & Jacob, quibus jurasti, dare terram fluentem lac, & mel: Et placatus factus est Dominus de malignitate, quam dixit facere populo suo.

Von Musicalischen Compositionibus solle man geschick urtheilen.

Offertorium à 4. Voc. In Contrapuncto.

Pre - ca - tus est Mo - y -

Preca tus est Mo - y - ses in con spe -

(1) (2) (3)

Pre - ca - tus est Mo -

Pre - ca - tus est Mo - y - ses in con spe -

ses in con spe - - - - - etu in con spe - - - - - etu in con spe - etu

- etu in con spe - - - - - etu in con spe - etu pre-

(4) (5) (6) (7)

y - ses in conspe - ctu Do mi ni De i fu - i, & di -

- ctu in con spe - ctu Domi ni De - i fu - i & dixit di-

in con spe ctu Domi ni De - i fu - i &

catus est Mo - y - ses in conspe ctu De - i fu - i & di-

(8) (9) (10) (11)

- xit dixit di - xit: quare Do mine i - ra sce - ris i - ra - sce-

- xit & di - xit: quare Do mine i - ra - sce ris i-

di xit & di - xit: qua - re Do mine i-

xit & di - xit qua re Do mi-

(12) (13) (14) (15)

ris i - ra - fce ris in po pu lo po pu - lo tu - o?

ra fce ris i ra - fce ris in po pu lo tu o po pu lo tu o? par - ce par -

ra fce ris i ra - fce - ris in po - - - - pulo tu - o? par -

ne i - ra - fce ris - in po - - - - pulo tu - o?

(15) (16) (17) (18)

par - ce par - ce par - - - ce par ce parce parce

ce par - ce par - ce par - ce par - ce par - ce par - ce par ce

- ce par - ce par ce parce parce parce par ce par - ce par ce

par - ce par - ce par - ce par - ce par ce par - ce

(19) (20) (21) (22)

æ par - ce par ce par - ce i ræ a - nimæ tu - - æ: Memen-
- ni mæ tu - æ par ce i - ræ i ræ i ræ a nimæ tu - æ: Me-
æ par ce a - nimæ par - ce par - ce i ræ a - nimæ tu - æ: Me-
æ par ce par - ce par ce i ræ i ræ i ræ i ræ a nimæ tu - æ: Me-
4x 56 76 4b 98 98 98 56 765 56
3 43

to A - bra ham I - ſaac & Jacob quibus jura - ſti quibus juraſti.

men to Abraham Abra ham I ſaac & Jacob quibus jura - ſti quibus juraſti

men - to Abraham I - ſaac & Jacob quibus ju - ra ſti quibus ju ra ſti.

men - to A - braham I - ſaac & Ja - cob quibus ju ra ſti,

56 56 56 56 56

(30) (31) (32)

dare terram flu en -

da - re - ter - ram - flu - en -

2 2 36 2 32

(33)

da - re ter-

tem lac - & mel lac & mel da - re ter-

- tem lac & mel lac & mel da - re ter-

da re terram flu-en-

(34) (35)

- ram flu-en-tem lac & mel lac &

ram flu-en-tem lac & mel lac &

- ram flu-en-tem lac & mel lac &

- ram flu-en-tem lac & mel lac &

- tem lac & mel lac &

(36) (37)

mel lac - & mel lac - & mel: Et pla-

mel flu - entem lac & mel: Et placa-

mel lac - & mel lac - & mel: Et pla-

mel flu - entem lac & mel: Et pla-

T. S.

(38) (39)

catus factus est Do minus de ma li - gnita te de maligni-

tus factus est Dominus de ma li - gnita te de ma - li - gnita te de

catus factus est Do - minus de malignitate de ma - li - gni - ta - te de ma-

catus factus est Do mi - nus de maligni ta te de ma li - gni-

6/4 4/2 5/2 76

(40)

ra te de ma - li - gni - ta - te de ma - li - gni - ta te quam dixit

- maligni - ta te de ma li - gni ta - te

li - gni - ta - te de maligni ta te de maliguita te quam dixit

ta - te de ma li - gni - ta te de ma - li - gni - ta - te

43 6 76 565 3443

(41) (42) (43)

face - re - populo fa - ce re face re fa ce re populo fu -

quam dixit populo fa ce re populo populo fu o populo fu -

face re - po pu - lo populo - fu - o populo populo fu -

quam dixit facere - po pu - lo populo - populo po pulo fu -

5 5 6 6 76

(44) (45) (46) (47) (48)

o quã di - xit fa ce re - po - pu - lo fu o po - pu lo fu - o po -

- o quam dixit fa - ce - re po - pu lo fu - o quam dixit fa - -

o quã di - xit fa - - cere populo fu - - o quam dixit

o quã di - xit fa - ce - re po - pu lo fu o quam di - xit po pu -

56 56 56 765 4 6 761 4 b 43 6 5 43

- pu lo po pu lo fu - o quam dixit fa - ce - re quam di - xit

- cere po - pu lo fu - o quam di - xit quam di xit

fa ce re po pu lo fu - o quam di xit fa - ce - re

lo fu - o quam di xit

56 43 98 565 344 6

(49) (50) (51)

po - pu - lo fu - o quam dixit po pu - lo po -

fa - ce - re po pu lo fu - o quam di - xit fa ce re po pu lo quam

po - pu lo fu - o po - pu lo fu - o po - pu lo fu -

fa - ce - re po - pu lo fu - o po - pu lo fu - o quam

65 5 76 65 4 4 65 98

4 2 4 4 4 4

pu lo po - pu lo popu lo fu - o fu - o.

di xit fa - ce - re po pu lo fu - o.

o po - pu lo fu - o fu - o.

di xit fa - ce - re po pu lo fu - o.

76 6 76 98 65

4 4 4 4 4

Analysis, oder genaue Auseinanderlegung, und gründliche Erklärung dieses Contrapuncts.

(1) Ist dieser den heutigen Herren Practicis so häßlich, als denen neu-angehenden Componisten sehr fürchtliche andere Modus Musicus Phrygius aus dem E. mit Fleiß vor anderen deswegen erwählt worden; Erstlich: damit jene in Anhörung solchen Contrapuncts mehrmahlen überwiesen zugeben müssen, daß aus dem E. ohne fis, die schönste und annehmlichste Compositiones vermögend seynd, tief zu Herzen zu dringen: diese aber aus gegenwärtigem Contrapuncts-Muster erschen können, wie leicht es seye, aus dem Clave E. ohne fis, künstlich und fürtreffliche Stück zu setzen. Undertens ist dieser Phrygius vor allen anderen, als der diesem Text anständigst und taugsamste Modus Musicus auserschen worden, zumahlen Drittens dieser Hypo-Phrygius oder Plagalis den Anfang macht und Reihen führet, so von Natur zur Demuth und Traurigkeit zu bewegen mächtig ist. Vide pag. 46.

(2) Kan man nach pag. 46. und anderstwo gegebener Lehr feck und ohne Anstand vom Grund-Clavis E. in die Secundam Minorem, oder Semitonium Majus naturale gehen, dessen Lage, als die einzige Ursach, eben diesen Modum Musicum vor allen anderen Modis Musicis unterscheidet.

(3) Bis dahin wird das wahre Subjectum geführt. Item tritt auch hier durch den Tenor der Authentus oder Tonus Primarius ein, so sein Subjectum legaliterprosequirt; da indessen der Bass oder Plagalis durch seine Progressiones und Syncopationes sich dem Authento zu accommodiren, und zu conformiren sucht bis ad Numerum

(4) allwo der Tenor durch diesen und folgenden Tact den Bass nur imitirt, und nicht vollkommen demselben, der Solmisation nach, respondirt.

(5) Hier läßt sich wiederum das Subjectum durch die Alt-Stimm hören, wo sodann der Contrapunct mit 3. Stimmen fortgeht, bis letztlich auch

(6) die oberste oder Discant-Stimm mit ihrem Authento den Plagalem ablöst, und das Subjectum protequirt; da jedoch der Bass durch Replication oder Wiederholung des ersten Satzes dem Soprano vor Vollendung seiner Melodia gleich wiederum im dritten Tact einfället, und mithin den Vorzug zu behaupten sucht. Beyneben ersiehet man

(7) auch, wie das Subjectum constringiret, und gleichwohl mit beyden, d. i. mit der oberst- und untersten Stimm Regulmäßig fortgeführt werde. Bey vorhergehendem Num. 6. ist noch anzumercken, daß im Sing- und Schlag-Bass deswegen seye eine Minima samteiner kleinen Paula gesetzt worden, damit nemlich die letzte Minima des Tenors in Archa oder G. als die Grund-Stimm wohl

möchte von dem Gehör vernommen werden, um dadurch den Ohren keinen Argwohn zweyer Quanten verursachen zu können: gestalten wann der Bass den ganzen Tact im E. hätte ausgehalten, da der Tenor gleich darauf ins F. herab fährt, das Gehör wegen der obersten Stimm einiges Torto leiden könnte, sc. $\begin{matrix} h & e \\ e & f \end{matrix}$

(8) Dieser Numerus zeigt, daß die Secunda zwar mehrentheils die Quartam: öftters auch die Quint zum Compagnon habe.

(9) Da komt die erste Cadenz oder *Clausula Assumpta* zum Vorschein, welche jedoch sowohl von dem einfallenden Text, als auch von der folgenden kleinen Terz von ihrer suchenden Ruhe gestöhret wird, und mithin kaum den Namen einer unvollkommenen Cadenz verdienet.

(10) Ist ein unvollkommene, kurze, und eben darum wegen des nur geringen Einschnitts eines Commatis im Text sehr dienliche *Clausula ordinata descendens* pag. 95. & 97. Anbey siehet man auch den Fall des Ails vom F. herunter ins b. als von einem perfecten Consonanten in einen anderen vollkommenen Consonanten gegen den Bass. so schnur gerade wider die erste Regul de Motu pag. 23. laufft, allwo dieser Sprung nur Platz hätte in der widrigen Bewegung, nicht aber in Motu recto, wie hier geschieht. Allein da nach Meynung Mizers auch die grosse und kleine Terz unter die vollkommene Consonanten zu zehlen kommen, fället das Gehört der ersten Regul fast allerdings als ungiltig von selbst hinweg. Hernach findet allda diese Regul eine doppelte Ausnahm, 1mo, weil dieser Sprung NB. in einem *Quatuor*: 2do, auch nur von einer Mittel- oder Ausfüll-Stimm, und nicht von der obersten Stimm geschieht, welch letzteres freylich nicht so gar angenehm in das Gehör fallen würde: dann die äussere Stimmen müssen, so viel möglich, rein seyn. Bey dieser Gelegenheit kan nicht ungeahndet lassen, daß nemlich bey vielen Autoribus Musicis sehr viele, alte, verschimmelte, unnützliche, ja dem Gehör selbst oft sehr nachtheilige Regulen vorgeschrieben werden, wie man sc. in allen Stimmen von einem vollkommenen oder unvollkommenen Consonanten solle in einen andern gehen &c. Item, wie, und wo jede Stimm in einer Composition à 3. oder 4. Voc. müsse stehen: wiederum, welche Claves v. g. die Octava, Quint, Terz, oder Sext &c. in einem vollstimmigen Stück vor anderen sollen duplirt, triplirt &c. werden? Nicht weniger daß in einem Tricinio der Dreyklang sich fast in allen Sätzen müsse hören lassen, und was dergleichen lächerliche Possen mehr seynd. Ich, meines Orts, wolte einen angehenden Componisten mit derley häßlichen Schulfurereyen nicht gerne molestiren, oder verwirren; sondern vermeyne gänglich, es seye alles dieses, und noch mehreres der Beurtheiligungs-Kraft eines geschickten Composi-

positeurs anheim zu stellen. Viele Regulen seynd nichts nutz; wenige und gute Regulen seynd angenehm und nützlich. Und diese sollen wohl und genau beobachtet werden.

(11) Begibt sich der Discant zwar in seine bestimmte Lage; macht sich aber geschwind wiederum auf, gehet voran, zeigt anderen den Weg, und ziehet gleichsam alle übrige 3. Stimmen auf gleiche Art nach sich. Derley Vorläuffer sowohl Stufen- als Sprung-weiß höret man öfters mit vielem Vergnügen an.

(12) Seynd Ligaturen, und Auflösungen, so ein NB. verdienen.

(13) Hier macht der Bass eine sogenannte Discantirende Cadenz, oder Ruhe-Stell, welche allda um so mehr Platz findet, als dieselbe der Text, oder vielmehr das Colon (:) der Einschnitt des Textes erfordert. pag. 94. und 132. & seqq. Und da diese Cadenz in das C als in einen Clavem außer der Triade harmonicâ macht, so wird sie mit Recht in gegenwärtigem Modo Musico *E Clausula Assumpta* genannt. Lese nach pag. 46.

(14) Nach dieser Cadenz fanget der Discant ein neues und zwar dem Text wohl anständiges Subjectum an, welches die übrige 3. Stimmen auch Regulmäßig prosequiren. Wobey weiters zu bemerken vorkommt, wie nemlich die 4. Voces bey dem *Quare*, Anfragungs-weiß in einem Terz-Absprung anfangen: bey dem *Domine* in kindlichem Vertrauen die Stimme um einen Ton erhöhen: und bey dem *irascaris*, um dieses Worts Emphalim recht zu exprimiren ganz bekläglich mit noch größser Intension hinauf zu steigen beginnen.

(15) Im vermischten Geschlecht solte man wohl vermög des Modi D. in dem vorhergehenden E im Discant im c. das \times setzen. Im Diatonischen aber mag man thun, was beliebt.

(16) Durch das Hinaufsteigen des Discants wird das Punctum Interrogationis nach pag. 130. gegebener Lehr ausgedruckt. Und gleich

(17) darauf macht der Alt mit einer sehr anmuthigen Syncopation durch das klägliche *Parce* den Anfang zur Abbittung mit

(18) Fleiß, wegen Conformität der übrigen folgenden Stimmen in die Tertiâ Majorâ,

(19) worauf aber der Alt um sich dem Tenor und dem Modo A. in welchen der Tenor herab steigt, zu accommodiren, gleich wiederum mit Annehmung des \times zu gehen suchet.

(20) Wiewohlen der Satz der 2. Noten im Alt vom *Gis* ins *E*. gegen die untere Stimme oder Tenor (zumahlen auch alle 3. Stimmen absteigen) wegen einer vorborgenen Quint nicht der beste ist, und das Gehör ein mehreres Vergnügen würde haben, wann die Nota Semibrevis im *E*. in der Alt-Stimme in 2. Minimas vertheilt, deren die erste ins *A*. hinauf, die andere ins *E*. herunter gesetzt wurde;

Nichts destoweniger verhüllet solchen Mangel genugsam der Soprano, der gar annehmlich nach dem Tenor einher gehet.

(21) Stehet neben $\frac{7}{9}$ auch gar wohl eine Quint.

(22) Geschiehet im Bass und Tenor eine Stimm-Auswechslung oder Evolution nebst 2. Cadenz-Fällen, jedoch ohne Ruhestand.

(23) Wird das räsche Wort mit Fleiß durch geschwinde Noten repetirt,

(24) wornach eine förmliche Cadentia sich zwar äußert, aber von der folgenden Ligatur im Tenor in *Stuggitam*, oder

(25) betrugende Clausul verfehret wird. Folgende Satz verdienen auch angesehen zu werden, biß

(26) allwo der Bass eine *Ordinatam Ascendentem Clausulam* zwar formirt, wegen folgenden Quart aber nicht zur Ruhestell kommt.

(27) Verhindert die vollkommene Cadenz sowohl die nach der Quart stehende Terz Minor, als auch die darauf folgende Nona im Tenor.

(28) Hier präsentirt sich eine Clausula Intermedia, formalis, totalis, Medians, oder welches eins ist, im Clave G. so in dem Modo E. Medians ist. So erfordert auch solche Clausulam der Einschnitt, oder die Interpunction des Coli. Da aber nach kurzer

(29) Ruhe der Discant gleich wiederum einen neuen Text in Contrapuncto gradativo anfangt, imitirt solchen der Bass accuratè biß ad Numerum

(30) allwo der Bass samt den andern Stimmen in das F. als Tonum affinale, oder Neben-Clavem eintritt, und allda mit etwas Heftigkeit, und in eine

(31) außerordentliche Höhe im Discant das Wort *Furasti* exprimirt wird ohne Clausul, so hier wegen des schlechten Einschnitts eines Commatis auch keineswegs statt findet. Vide pag. 131.

(32) Dieses Zeichen, Coda, oder Cauda genandt, bedeutet insgemein, daß alle Stimmen zugleich still seyen. Bey denen sogenannten Canonibus infinitis zeigt es an, wo jede Stimm solle aufhören.

(33) Bey diesem Numero geschiehet erstlich die Rückkehr in den eignen Modum E. woraus man mit fleiß ein wenig ausgetreten. Zweytens äußern sich 2. verschiedene Subjecta, deren das erste und langsame, so schlechter Dings das Subjectum heisset, und es der Tenor führet; das geschwinde aber unter dem Namen *Contrapunct* der Alt mit der Obligation ad Octavam führet, und das Contra-Subjectum von darum genennet wird, weil es dem vorigen an den Noten, an der Bewegung, und vielen anderen Dingen ganz contraire ist. Drittens ist die Präcaution in dem gemacht worden, daß bey der lauffenden Stimm nicht das *flu*, oder der Vocal *u*, sondern das *fluen*, oder der Vocal *e*, gesetzt worden: massen die 2. Vocale *i*, und *u* ohne größte

Cantus
Plaus,
firmus.

größte absurdität niemahl in einem Lauff können angehört werden. Und viertens wiewohl der Contrapunct, oder das Contra-Subjectum nicht so sehr Cantable, auch allda durch solchen lang daurend und geschwinden Lauff wider dieses Styli Gravität es zu seyn scheint, und ist, so hat man dieses jedoch deß wegen geschehen lassen, damit nemlich sich die junge Compositeurs dabey alles desjenigen erinnern sollen, was oben pag. 155. & seqq. sub Tit. de Figuris Musicis geschrieben worden, als: *Grosso, Circolo Mezzo, Tirata, Messanza &c.* als lauter Musicalischen Zierathen, womit der Contrapunct ausgeschmückt das Prædicat *Floridus*, erhaltet. Fünftens ist zu observiren, daß dieser Doppel-Contrapunct All Ottava in Unifono anfangt, in der Octav aber sich schliesse. Hole fleißig nach was pag. 115. von der Beschaffenheit und Regeln dieses Contrapuncts tradiret worden.

(34) Sucht der General-Bass in das *Rivertamento* einzutreten, so der

(35) Soprano und Bass in Disdiapaso oder doppelter Octava sehr genau à 4. Voc. vollziehet, da nemlich das Subjectum oben: der Contrapunct unten zu stehen kommt. Woben ferner erhellet, wie leicht es wäre, solchen Contrapunct so es die Zeit und Umstände des Texts zuließen, durch Regulmäßige Deduction auf viele Tact, ja Zeilen hinaus zu treiben.

(36) Ist ein Discantirende, oder *Caden-tia Minima*. Deßgleichen auch

(37) diese eine *Caden-tia Descendens* ist. Worauf folget

(38) eine sogenannte *Coronatio Caden-tia*, da der Discant eine syncopirte Anticipation machet 2c. pag. 155.

(39) Nach gemachtem Stillstand aller Stimmen gehet der Bass nach Befehl eines neuen anderen Texts gar wohl aus dem Haupt-Modo *E.* ins *C.* als einen diesem Modo sehr beliebten *Clavem*. Woben zu bemerken kommt, daß man nicht pflege mit allen Stimmen zugleich einzufallen, sondern eine oder die andere Stimme durch einen Paulen zurück zu halten, wie es der Discant und Tenor vor Augen legt.

(40) Da fangt der Tenor an mit den Worten *De Malignitate* zu spielen, welches die andere Stimmen prosequiren, und sich anlassen, als wolten sie den Gesang auf eine förmliche, gängliche, dem Modo *E.* sehr zuwider scheinende *Cadentiam* ins *F.* leiten und ziehen, welches sie auch

(41) gänglichen ins Werk zu stellen sich präpariren; so jedoch wegen des unvollkommenen Texts und

(42) dessen kleinsten Einschnitts sehr wohl durch eine betrugende (*d'Inganno*) Cadenz vermieden wird. pag. 97.

(43) Ist ein glatter Gesang, ohne Ligatur und Syncopation.

(44) Im Tenor ist die zweyte im *b.* und *R.P. Spießs Tract. Mus. Compositorio-Practicus.*

vierte im *g.* als ein von Natur kurze und durchgehende Note anzusehen. pag. 73. & seqq.

(45) Da wird der Bass evolvirt, und vertritt der Tenor die Stell des Bass.

(46) Aeußern sich im Tenor: und

(47) im Bass die sogenannte *Notæ Cambiatae*, oder Wechsel-Noten, welche der Organist aus der letzten mit der Quint bezifferten Noten zu erkennen hat. pag. 74. & seqq.

(48) Zeiget sich eine Tenorisirende *Clausula Assumpta* in *C.* des Tenors halben solle man wegen oben gegebener Raison sich nicht stossen. Anbey wird der in denen folgenden Tacten wohl gesetzte Contrapunct, dessen schöne Bindungen und Auflösungen des Anschens auch wohl würdig geschätzt, biß

(49) sich der Gesang durch eine wohlgestellte förmliche Cadenz in *Clavem A.* als in eine *Clausulam Assumptam* herab lasset, wo jedoch

(50) die *Clausula finalis* oder gängliche Ruhestell durch das beygesetzte *b.* als ein *Tertiam Minorem* angegebendes Zeichen hier noch keinen Platz findet, sondern durch Repetition des vorigen Subjecti der 3. oberen Stimmen, wie auch mittelst des Basses selbst durch wir-diges Movement die rechte, und diesem angenommenen Modo *E.* eigenthümliche, wiewohl unvollkommene Cadenz oder *Clausula finalis, Disserta acquiescens*, zuletzt sich angibt, und den ganzen Contrapunct zur Ruhe stellet. Vide pag. 98. & seqq.

Sernere Anmerkungen überhaupt:

Erstlich ist diesem so anmuthig: als Vertrauensvollem Text ein recht anständiger Modus Musicus oder Ton-Art, nemlich der Hypo-Phrygius oder Tonus Quartus ausers-ehen worden, von welchem man sagt, er habe *Naturam humilem &c.*

2. Und was in einer Composition je das vornehmste seyn kan, ligt der Text ganz glatt und ohne geringsten Zwang da.

3. So wird der Enthalt, Emphasis, oder rechte innerliche Nachdruck des Texts *Elevatione & depressione vocis*, durch Erhöhung, oder Erniedrigung der menschlichen Stimme bestens exprimiret; oder wie man pflegt zu sagen: seynd die Noten nach dem Text, und nicht der Text nach den Noten componirt, welches bey allen Wörtern sonderheitlich erhellet. pag. 129. Num. 1.2.3.9. & seqq.

4. Seynd die *Incisiones &c.* oder die Eins- und Abschnitt des Textes sehr genau observiret worden.

5. Kommen fast alle Ligaturen, und derselben *Resolutiones* hier in diesem Stuck zum Vorschein. Woben

6. wohl anzumerken ist, wie jedesmahl die eine zur Ligatur ausers-ehene Stim so hüpsch vorhero präparirter da lige; die zweyte Stim so schön binde; und sodann alle Bindungen so Regulmäßig wiederum gelöst werden.

7. Findet man da keine verbottene Sprung, auch

8. keine illegale Gång, oder Fortschreitungen. Dergleichen

9. nichts defectuoses, noch überflüssiges in denen Tonis, oder Intervallis Musicis.

10. Geschehen kurze Excursionen oder Ausschweifungen in die Claves Affinales, oder Neben-Tone. Nichtweniger

11. gemächliche Reversiones oder Zurückführungen in den Modum Principalem oder Haupt-Ton. Endlichen

12. Kan man diesem Musicalischen Stuck die 4. Haupt-Eigenschaften, so je eine Composition gut machen können, nicht absprechen, als da seynd: Leichtigkeit, Deutlichkeit, Fließigkeit, und Lieblichkeit. Lese nach was pag. 163. & seqq. hievon des breiteren erwähnt worden.

Indeme wir aber eben jetzt, und auch sonst hin und wieder in diesem Werk diese 4. Eigenschaften eines anfangenden Componisten bestens recommendirt haben, solche durch beständigen Fleiß in seine Gewalt zu bringen, solle er anbey sich nicht fälschlich vorstellen, ob wären die *Ligaturen*, als jederzeit harte Dissonanzen, obigen 4. Haupt-Eigenschaften entgegen, da sie weder deutlich, weder lieblich ic. klingen könnten. Nein! Schöne Bindungen, Regul-mäßige Auflösungen, unverhoffte Sätze ic. loben den Meister, zieren die Music, unterhalten das Gehör, und thun allzeit, meistens aber bey denen ganzen (Music-Verständigen, und Music-liebenden) Menschen den gesuchten Effect, welcher ist, die Leidenschaften der Menschen zu erregen, oder zu stillen. Die Abwechslung belustiget. Honig und Milch seynd zwar angenehm, ersättigen aber auch eher, dann andere Speisen. Nach vielen schönen Tagen ist ein Regen auch willkommen. Und nach langem Regen ist das schöne Wetter desto angenehmer.

Der Music-Effect.

Ein gute Music be-
rebet in

Also auch eine gut seyn sollende Musique muß nicht aus lauter Consonanten, sondern aus Con- und Dissonanten bestehen. Die

Seel erwartet in der fortgesetzten Harmonie eine Veränderung nicht nur des Drey-Klangs, sondern auch der Music überhaupt; sie will bey Anhörung der Music beschäftigt seyn. Es kan aber da, wo lauter ähnliche Verhältnissen der Töne vorhanden, keine, oder nur eine geringe Beschäftigung seyn. Will also die Seel eine Lust haben, muß sie eine Beschäftigung haben, doch so, daß es mit Bescheidenheit geschehe, und daß die Mühe nicht zu groß sey, damit nicht bey allzugroßer Beschäftigung bey ihr Unruhe, Unlust, Mißvergnügen und Verwirrung entstehe, welches alles erfolgt, wann durch den verderblichen Mißbrauch überflüssig gesetzter Dissonanzen das Gemüth so obruiert wird, daß es nicht mehr mächtig ist, die Verhältnissen der Töne von einander zu unterscheiden, und es dahero nach und nach geschieht, daß, gleichwie diejenige, so einen versäuerten Magen haben, vor anderen zu sauren Speisen einen verfälschten Appetit haben, also auch die, deren Gehör verwehnt, verkehrt, verderbt, sich an dem aus den grausamsten Dissonanzen entstandenen Heulen mehr können belustigen, als an dem wahren Gusto einer reinen, und wohlklingenden Music.

Bermis-
chung
der Con-
und Disso-
nanten.

Da nun aber die heutige Herren Compositors bey der jetzigen so verwirrten Crisi der lieben Musicalischen Compositionen veranlassen werden, mit Erfindung neuer, seltsamer, unerhörter Sätzen, Bindungen, Gängen, Sprüngen, plötzlichen Ausschweifungen, oder Verfälschungen in andere außerordentliche Ton-Arten ic. die Ohren dererley Music-Liebhabern zu frappiren, zu demulciren, oder, besser zu reden, zu tyrannisiren; Als hat man bey diesen Umständen nöthig zu seyn erachtet, durch eine genauere Untersuchung das Böse von dem Guten, das Unerwünschte von dem Gewissen, das falsche von dem Wahren, das Verdächtige und Verworffene von dem Zulässigen von- und auseinander zu setzen, und mittelst der Noten vorzustellen. Es sey demnach das

Heutige
Compo-
nisten su-
chen sich
mit neuen
Ligaturen
hervor zu
thun.

Caput XXXI.

Es werden die gar zu grelle Ausweichungen aus den angenommenen Ton-Arten untersucht.

So großen Fleiß man vor Jahren angewendet, bey Christlichen Gemeinden, sonderheitlich in den Gottes-Häusern, reine Musicalische Compositiones aufzuführen, so sorglos ist man heut, solche in statu quo zu erhalten: massen jetziger Zeit die mehreste Componisten aus dem Regen gar in Bach fallen; will sagen: statt da sie solten trachten, aus dem einmahl erwählten Modo Musico in einen anderen, dem Text anständigen, Modum *di bello* auszuweichen, sinnen sie, wie sie mit ganz neuen seltsamen Sätzen, wunderbaren Accorden, unverhoff-

ten, unerhörten Aus- und Eintretungen in die äußerste, dem Haupt-Modo höchst widrige Claves, oder Tonos (die Herren Circulisten nennens Modos) die Zuhörer mögen in Verwunderung und Erstaunung ziehen, um dadurch einen allgemeinen Applaus zu erschnapen, indeme sie doch hergegen in der Sach selbst nichts, als ein häßliches unleidliches Mischmasch zu Marck bringen. Unter die Reihe solcher Ohren-Peinigern gehöret billig jener, so folgende miraculose Hirn-Gespinnst aus dem Modo 6to Jonio ad videndum, & audiendum vorzulegen kein Bedencken getragen.

Allegro.

Allegro. Tardiff.

Versus est in luctum Chorus no-

Versus est versus est in luctum Chorus no-

Versus est in luctum versus est in luctum Chorus no -

Allegro. Tardiff.

Versus est in

ster Cho - rus Chorus no - ster.

ster Cho - rus no - ster.

ster Cho - rus no - ster.

56 b 57 76^f b5

Erklärung.

1. Der erste Tact zeigt an, daß vorher das Stück vermög des Texts müsse in munterer Bewegung fortgegangen seyn; wo aber in Arhsi des andern Tacts der Text gleich ein anderes Tempo gebietet, und es auch das Tardissime anzeigt.

2. Im andern Tact ist noch alles leidlich.

3. Im vierten aber wagt der * Tenor in Thesi und Arhsi ein so harten, graußlichen, und wider die Relationem Harmonicam laufenden Gang, daß er nicht anders, als ein unerträgliches Ohren-Wehe verursachen muß: das *Cis* nemlich im Tenor ist der erste sündliche Tritt, aus dem angenommenen Modo C.

und bahnet den Weg dem *Dis*, welches als ein wahre Quint zum *Gis* zugleich auf eine horrende Art eine vollkommene Cadenz in das *Cis* des Baß-Clavis präpariret, und auch wirklich dahin leitet.

4. Der Alt, des Tenors Compagnon, im vierten Tact in Arhsi begeheth durch Eintretung in die Septimam *Fis* (seinem Cameraden zu gefallen) gleichen Fehler.

5. Im sechsten Tact will der Discant als eine Ariadne die übrige 3. Stimmen aus dem Labyrinth zwar wiederum heraus führen, welches jedoch ohne neuen Anstoß des Labyrinths, verstehe den innerlichen runden und

* Der, laut seines Namens, den Inhalt oder Melodie eines Stücks führet, oder ist.

**Krummen Gang in Ohren, biß zum Ende nicht
geschiehet.**

Alle diese Mißlaut, Absurditäten, und vor-
kommende Thorheiten wollen wir dermalen
nicht der Theoria, oder Rationi, welche diß-
falls nicht viel zu sagen hätte, sondern allein
dem subtilen Gehör als untrüglichen Richter
lediglich anheim stellen.

Leſe zuruck das Cap. 30. de Relat. non Harm. und urtheile ſelbſt, ob dieſe gegenwärtige Relationes können genennet werden, *Excellentes tolerabiles*, oder falſch, *vitioſa &c.*

Wir wollen indessen gleichwohl sehen, ob diese Composition auf folgende Art vielleicht möchte besser gerathen seyn?

Tardiff.
Versus est in luctum in luctum versus est in lu - ctum in

Tardiff.
Versus est in luctum in luctum in lu - ctum in luctum in

Versus est in lu - ctum in lu - ctum in

Versus est in lu - ctum in lu - ctum in

lu - ctum Chorus Chorus Cho rus no - fter.

lu - ctum Chorus Cho rus Chorus no - fter.

lu - ctum Chorus Cho - rus Chorus no - fter.

lu - ctum Chorus Chorus Chorus no - fter.

In diesem verbesserten Exempel ist theils alles unartiges, das Gehör martyrisirendes Wesen hinweg gelassen; theils auch ist der Text, unserer Meynung nach, durch Eintretzung in den Phrygium Modum, so von Natur Demuth 2c. zu erwecken geschickt ist, genugsam ausgedruckt. Vide pag. 45. & seqq.

Wer jedannoch an obigen, und anderen

dergleichen unerhörten plötzlichen Aus- und Eintretungen, so heut sehr frequent seynd, ein Vergnügen empfindet, dem gönnen wir diese Lust ganz gern.

Unter obiger Wild-Heerd nehmen auch die
Wand jene Böck, welche viele Componen
schiessen, da sie, um durch Veränderung der
Music-Laiter denen Ohren eine Diverſion zu
machen,

machen, in gleicher-Gesangs-Art, d. i. in Cantu duro, oder molli ex abrupto in ein Terz auf- oder absteigen. Die Exempel werden die Sach klar machen. Der Componist set

zet etwas v. g. aus dem C. excurrit in das E. als Tonum *Mediantem*. Allda verlihet er sich, und fahret so weit in die $\times \times$ hinein, daß er endlich auch auf folgende Art cadenziret:

Cantus Durus. Durus. Mollis.

1. 2.

1. 2.

Durus. Durus.

3.

Mollis. Durus. Mollis.

4. 5. 6.

4. 5. 6. Uaa Mollis.

Mollis. Durus.

7. 8.

Mollis. Durus.

9. 10.

Durus. Durus. Durus.

10. 11.

Erklärung dieser Exempeln.

1. Dieser Numerus [I] zeigt an, wie der Componist, so eine Composition in dem Modo M. C. angefangen zu haben, wir zu vor aus setzen, den ersten Fehler begangen in dem, da er wider die Natur des obigen Modi C. so weit sich verlohren, das er im E. in harter Ton-Art clausuliret. Wo so dann gleich im 3ten Tact, da der Einfall ins C. geschieht, der Ubellaut sich genugsam äusseret.
2. Hier werden die obige Fehler durch den Gebrauch der weichen Ton-Art verbessert.
3. 4. 5. und 6. Diese Numeri weisen, wie die Terz-Einfall Regelmäßig mit Abwechselung der Ton-Art solcher Gestalt geschehen solle, daß, wann der *Cantus Durus* vorgegangen, der *Cantus Molliis* jedesmahl darauf folgen solle. Und so vice versa: Ist der vorherige *Cantus Molliis* gewesen, wie N. 7. zusehen, so muß die Veränderung in eine Terz (im auf und absteigen) in dem harten Gesang geschehen. Wie N. 8. stehet. u. s. f.

Hergegen hat es eine ganz andere Bewand mit *Quarten*, und *Quinten*, aus welchen beyden man mit Beybehaltung der vorigen Ton-Art (weichen, oder harten) gar wohl in einen anderen Clavem eintrittet. Wie N. 10. und 11. zu sehen.

Was eben jetzt von der harten Music-Leiter gemeldet worden, ein gleiches ist auch zu beobachten in dem weichen Gesang.

Jedoch kan in diesen 2. letzten Exempeln geringer Umständen wegen eine Exception leicht Statt und Platz finden. Ein guter Einfall des Componistens, der besage des Texts etc. sind da schon genug, eine selbst beliebige Ton-Art zu erwählen.

Es kommet halt auch allda, wie fast in allen anderen Stücken, das mehreste auf die Beurtheilungs-Kraft des Componistens an, dem zustehet, die Tönen, und Ton-Arten, wieder Mahler die Farben, so flug und künstlich unter einander zu vermischen, daß, wie dieser das Gesicht, jener das Gehör vollkommlich vergnügen möge.

Caput XXXII.

Es werden etwelche theils verdächtig und verworffene, theils zuläßige, oder leidliche Gäng, Sprung, und Satz examiniret.

Die Deutsche Nation ist arbeitsam.

Die Deutschen haben bis auf diese Zeit vor anderen Nationen den Ruhm erworben, daß sie in Ausarbeitung Musicalischer Compositionen weder Zeit, noch Mühe spahren. * Ein wohl inventirtes Thema muß bey ihnen ausgeführt seyn, wie wohl ihnen so saure Arbeit selten vergolten wird.

Ein nicht geringes Vitium will man ihnen zugleich zumuthen, nemlich daß neben gar zu grellen Ausschweifungen, von welchen eben in vorigen Cap. Erwöhnung geschehen, sie sich auch zu sehr in den harten Gängen,

Sprüngen, und *Accorden* vertieffen, und weiß nicht was für grosse Ding auf die Welt gebracht zu haben fälschlich persuadirt seynd, da sie doch indessen der Edlen Music, welche alles unartiges, unnatürliches, hartes, gezwungenes verabscheuet, nicht geringe Injurie und Veringschämigkeit verursachen.

Ehe und bevor wir die verdächtige Gäng untersuchen, können wir diejenige grobe, und verworffene Progressiones nicht ungeantheet lassen vorbeigehen, welche öfters in Meisterlosen Compositionibus anzutreffen, als da seynd E. g.



Alle dergleichen Gäng seynd auch in allen anderen Vocal- und Instrumental Stimmen verbotten. Eine Ausnahm kan in folgenden

Umständen gar wohl gemacht werden, da nemlich in diesem Exempel

U a à z

* Die Italiäner sind gescheider; sehen ein gutt über alles prædominirendes *Cantabile*; Suchen die Wörter an solchen Orten, wo es a propos fallet, natürlich, ungezwungen, durch vortheilhafte Touchante Accompagnamens, und folgsam mit *Gout* zu exprimiren; mit diesem sind sie zufrieden, und nehmen das Geld darfür.

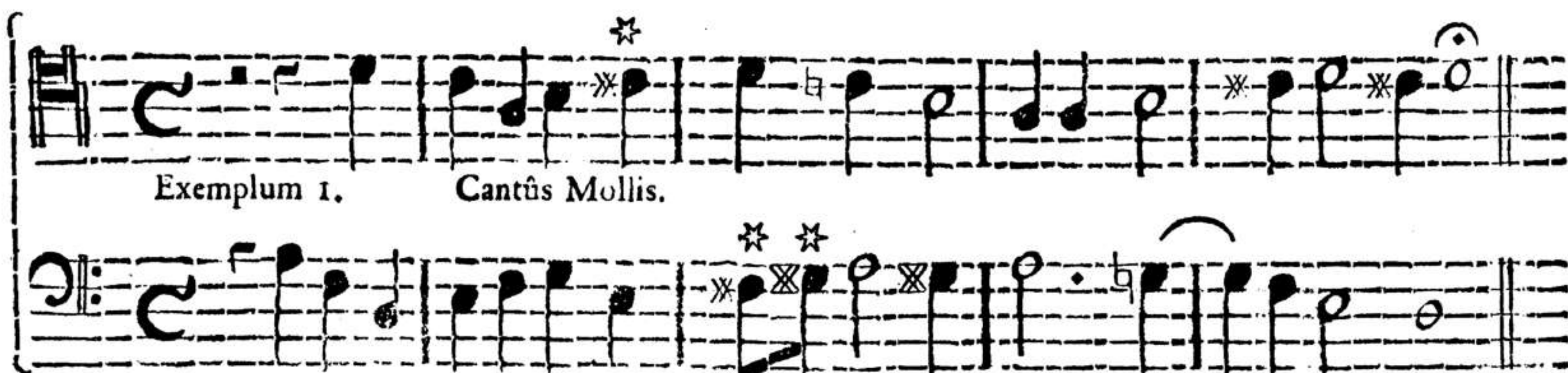


N. 1. Aus der Dorischen Ton-Art in Arhli des ersten Tacts, um besseren Gesangs oder Melodia willen, (Evphonia gratia) das *Cis* ergriffen, und zugleich darauf das *b* moll mit genommen wird, ohne dardurch dem Gehör ein Mißlaut zu verursachen: Die *Raison* ist, weil nemlich bey dem *Cis* ein Terzfall ins *A*. vermuthet, und heimlich darunter verstanden wird, wie N. 2. im Aufschlag des Tacts zu sehen, wo so dann die letzte virtualiter kurze Nota gar wohl durch das *b* moll den March der Melodia herunterwärts präparirt und einleitet, wie es der andere Tact ausweist. Oder, wann man die Progressiones sub N. 3. will gelten lassen, wie dann nichts daran auszusetzen ist, und der Sprung der verkleinerten Septimae so wohl in Vocal- als noch mehr in Instrumental Musiquen erlaubt ist, so kan man nicht absehen, warum der Satz und Durchgang sub N. 1.

und 2. sollten verboten seyn? Zumahlen diese nur um eine Octav tieffer gesetzt seynd, als das Muster sub N. 3.

Ehe wir weiter gehen, ist zu merken, daß man in weichen Ton-Arten gerne im Aufsteigen die grosse Sextam, und grosse Septimam: Im Absteigen aber die kleine Septimam, und kleine Sextam, weiß nicht aus was innerlichem Musicalischen Antrieb, nimmt. Vielleicht damit die Töne mit längeren Schritten desto geschwinder zu ihren reinen, vollkommenen Consonanzen, verstehe die Octavam, und Unisonum, gelangen, und sich mit ihnen vereinbaren mögen.

Die harte Ton-Arten, die Mixolydische ausgenommen, weisen von sich selbst eine grosse Septimam auf. Im Absteigen aber lieben sie, wie die weiche, auch eine kleine Septimam. Diese Lehr beyder Ton-Arten erklären die untersezte Exempla noch mehr.



Das Sternle im Tenor des andern Tacts zeigt die Septimam des Modi Dorii: Die 2. Sternlein im Bass aber die Sextam und Septimam des Hypodorii an.





Aus diesen und anderen Mustern, so in rechtschaffenen Musicalischen Compositionibus alle Augenblick zum Vorschein kommen, erhellet, daß man in beyden Gesangs-Arten hinauf die grosse Sext, und Sept: Herab aber die kleine Sext und die kleine Sept in dem

weichen Gesang: im harten aber allein die Septimam gerne nimmt.

Dieses nun voraus gesetzt, wird man aus folgenden Progressionen die zulässige von den verbottenen Gängen leicht wissen aus einander zu setzen.



Diese und dergleichen Progressiones seynd aus obiger Lehr gut.

In längeren Noten seynd sie eben dis.



Dieses ist verworffen wegen dem Einfall in das F. im andern Tact.

Ist eben dis.



1. Erstes ist deswegen nichts nutz, weil die Bass-Stimm vom C. ins g. und von dar weiter im F. gleichsam cadenziret, und sich niedersetzt, mithin im g von Natur ein kleine Terz erfordert wird.

N. 2. & 6. Wird die Melodie dieser Terz-Gängen durch den Fall des Basses statt des F. ins D. in einen ganz andern Model gegossen.

N. 3. Terz-weiß muß es so, und nicht anders gesetzt werden. In grossen Noten aber stehen die 2. obere Stimmen zum Bass gar wohl, wie es die N. 1. 4. und 5. vorlegen. Letzter Numerus ist der Grund-Riß der ganzen Harmonie.

So viel kürlichlich von den Gängen, so wie der die Ton-Arten laufen.

Nun folgen auch etwelche theils erlaubte, theils verdächtige, und verbottene Gäng, und Sprung, so aus den *Falsis* entspringen.

Falschung
sie seynd?

Sie so genannte *Falsa*, sc. Chordæ * seynd nichts anderes, als dieselige Intervalla, welche in ihren gehörigen Gradibus entweder ein *Semitonium minus* zu viel, oder zu wenig haben, und deswegen dem Gehör eine außerordentliche Härte verursachen. Es seynd diese, mit einem Wort, die Cap. 5. pag. 7. und 8. angegebene *Superflua*, oder *Deficientes*.

Alle Fallæ, oder verkleinert = oder vergrößer = te Intervalla kommen auf zweyerley Art zum Vorschein. Erstlich wann sie gegen den Bass, oder Fundamental- Clavem als Fallæ erscheinen. Zweytens wann sich zwischen denen Ober- und Mittel- Stimmen gleichsam von umgekehr eine Fallæ ereignet, ob gleich beyde Stimmen sich gegen den Bass selbst als Con- oder Dissonanzen verhalten.

Notable-
ste Fallæ.

Die notableste Falsæ entstehen entweder
 1. Aus der Secunda Superflua. Oder
 2. Aus der Quinta Superflua. Oder

3. Fluß der Sexta Superflua. Oder

4. Plus der Septima Superflua.

Die Octavas Superfluas, und Deficientes kan man zwar auf dem Papier wohl vermahlen, die Vernunft aber sowohl, als auch das Gehör wollen von allem dem, was in einer Octava sollte zu viel, oder zu wenig seyn, nichts wissen, sondern, wie recht, alles durchaus rein haben.

Alle diese Falsas, wie sie in der Ausübung so wohl gegen den Bass, als den Mittel- und Neben-Stimmen entstehen können, wollen wir nach der Ordnung in Exemplis vor Augen legen. Zu erst steht die

Secunda Superflua.

Die übermäßige Secunda ist in zwey Stimmen gegen den Bass allein ein harter Satz. Es wird aber dieser Accord etwas milder, Erstlich, wann die einte Stimme syncopirt oder still liegen bleibt, so, das nicht beyde Stimmen zugleich zusammenstossen, wie zwey Widder. * * * Andertens machen die Consonirende Nebenstimmen dergleichen harzte Satz merklich gelinder. Drittens werden solche Positiones erträglicher, je weiter sie von einander abstehen.



Chorda
was sie bei
deutet?

* *Chorda*, ein Saite, heißt da so viel, als *Sonus Musicus*. Durch dieses Wort wurden bey den Griechen in ihren Tetrachordis, oder in ihren aus 4. Saiten bestehendem Systemate Musico gewisse *Soni* oder *Toni* Musici, welche die gestimmte Saiten von sich gaben, verstanden. Dahero wann man sagt: *Secunda*, *Tertia*, &c. verstehet man *Chorda* darunter. Da nun heunt allen Tönen vom Unifono an bis ad Nonam inclusivè neben ihren ordentlichen Verhältnissen in praxi v. g. der kleinen und grossen Sext, u. s. f. noch darüber ein kleines Semitonium will beygelegt, oder hinweg genommen werden, und mithin solche Intervalla nicht anders, als falsch klingen müssen; als werden sie mit Recht *Falsa*, sc. *Chordæ*, genennet.

* * Ein solches ist zwar in allen reinen Compositionibus, sonderheitlich in denen Ligaturen des streng oder eigentlichen Contrapuncts zu observiren. B b 2

The musical score consists of three systems of three staves each. The first system is labeled '1.' and the second '5.'. The third system is labeled '6.'. Above the staves, there are various numerical figures and symbols. For example, above the first staff of the first system, there are 'f.' and 's.' below the staff. Above the second staff of the first system, there are 'f.' and 's.'. Above the third staff of the first system, there are '6.'. Above the first staff of the second system, there are 'f.' and 's.'. Above the second staff of the second system, there are 'f.' and 's.'. Above the third staff of the second system, there are '6.'. Above the first staff of the third system, there are 'f.' and 's.'. Above the second staff of the third system, there are 'f.' and 's.'. Above the third staff of the third system, there are '6.'. The notation includes notes, rests, and accidentals, and is in a historical style.

Das Exempel sub N. 1. ist leidlich, weil der Bass syncopirt. Nicht unangenehm ist das *Riverſo*, weil es als ein verkleinerte *Septima* weiter vom *Fundamental-Clave* abstehet. Das zweyte, dritte, und vierte Exempel klingen hart in zwey Stimmen vollstimmig verlihren sie die Schärpfe.

Gemeiniglich wird die *Secunda* von der *Quart*, und *Sext* begleitet, wie es obige Exempel angeben. Offters kommt auch die *Quint* mit ins Spiel, wie N. 5. Sollte aber der grösseren *Quart* auch die kleinere *Sext* zugegeben werden, und diese *Sext* oben, und die kleine *Quart* unten zustehen kommen, so entsteht zwischen diesen beyden Stimmen eine unleidliche *Falla*, wie N. 7. Stehet aber die *Quart* oben, die kleine *Sext* unten, und

die Neben-Stimm die *Secunda* beybehaltet, so seynd diese *Falla* noch wohl tolerabel, wie N. 6. zu sehen ist.

Von der übermäßigen *Quint*.

Diese *Falla* wird auf zweyerley Art gebraucht. Erstlich wann die untere Stimm syncopirt, oder liegen bleibt, und nachgehends in die *Sext*, oder *Terz* resolvirt. In diesem Fall ist sie besser nur eine *Anticipation* des folgenden *Accords* zu nennen. Andertens geschieht sie, wann diese *Falla* selbst syncopirt, oder liegen bleibt. Und auf solche Art ist sie vielmehr eine *Retardation*, Aufhaltung, oder auch als eine accentuirte *Nota* des folgenden *Accords* anzusehen. Besiehe hiedon Exempla:

Erklärung dieses General - Exempels.

Im ersten Tact anticipirt der Discant die falsam, sc. Quintam, da der Bass syncopirt. Im andern Tact aber retardirt, oder bleibt die obere Stimm in ihrer Falsa liegen, da hingegen der Bass fortschreitet. Im dritten Tact geschieht resolutio Falsa auf eine ganz besondere Art in die Terz. Im vierden Tact macht der Discant, wie im ersten Tact, eine doppel- oder dreyfache Falsam: nemlich eine falsche übermäßige *Secundam* gegen den Alt: einen *Tritonum* gegen den Tenor, und eine vergrößerte *Quint* gegen den Bass. Im sechsten Tact behauptet der Alt diese Falsam durch seine bloße Aufhaltung oder Retardation. Und, weil man ohnehin jetzt mit lauter Falschheiten umgeheth, hat es beliebt, im 7. den Tact vorzüglich die Falsas mit dem Satz der verkleinerten 7. mæ zu continuiren. Im 8. ten Tact

führt das Dominium Anticipando wiederum die vergrößerte Quint mit der Resolution in die Terz. Wie ein solches im 9. ten durch die Alt - Stimm geschieht. Im vorletstern Tact endlich repetirt der faule Discant (retardando) die falsam Quintam noch einmahl.

Von der übermäßigen Sext.

Mit dieser harten Falsa, sc. Sexta superflua, Sexta superflua kommen nicht nur die Herrn Theatralisten öfters: sondern auch nicht selten die andächtige Kirchen- Componisten zu Marck. Ihr Accompaniment ist unterschiedlich: All' ordinaire wird diese Falsa (1) begleitet von der Terz: (2) Öftt gesellen sich zu ihr die Terz, und Quart. Dessfers auch (3) die Terz, und ordinaire Quint.

Aus denen untersehten Exempeln wird alles deutlich werden.

1. um Exemplum in Begleitung der Terz allein:

Hier kommt diese Falsa in jedem Tact 2. mahl zum Vorschein.

2. dum Exemplum, accordirt von der Terz und Quart.

The image shows two systems of musical notation, each consisting of four staves. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and accidentals. The first system includes figures such as '56', 'b5', '7', '56', 'b5', '6', and '5' written above the staves. The second system includes figures '6' and '43'.

Organi-
sten mas-
chen oft
wunder-
liche
Sprung.

In Theſi des anderen Tacts præſentiren ſich die *Falla* in gewöhnlicher Parade zwifchen denen 2. äußerſten Stimmen, und eben darum dem Gehör leidlicher. In Archli eben dieſes anderten, wie auch im 5. ten Tact hat man mit Fleiß ein kleines Muſter einiger abgeſchmackten, Erbarmnus-würdigen Sprün- gen hiehero ſetzen wollen, mit welchen die me- lancholiſche, oder gar verſchupfte Herrn Or- ganisten die geſunde Ohren der andächtigen Zuhörern zu peinigen pflegen, da ſie noch kaum durch den Schall der Trompeten und Pauken gemachten Eingang zu einer fröh- lichen Muſique, plötzlich von dem angenom- menen Modo M. abweichen, alle Claves, Chromata &c. durchjagen, in die äußerſte verſetzte Ton- Arten verfallen, allda mit Händen und Füßen arbeiten, ſein viele, und nur die grauſlichſte Fallas ergreifen, in de- nenſelben bald mit der Rechten, bald mit der Linken herumgrübeln, und ein ſo ungeheu- res Geſchrey der Orgel- Pfeiffen verurſa- chen, daß man mit groſſem Vortheil und gu-

ter Erledigungs- Hoffnung in demjenigen Orgel- Kaſten, wo dergleichen morde Orga- nisten zu præludiren pflegen, diejenige Perſo- nen ſolle einſperren, welche, wie der König Saul, vom böſen Geiſt geplagt werden.

Im 7. den Tact äußert ſich im Diſcant die *Reſolutio Quintæ ſuperflua*, von welcher erſt oben. Gleich darauf, und auch in denen 2. folgenden Tacten laſſen ſich mehrmahlen unſere *Falla*, doch ohne ſondere Torto der Ohren, hören.

Von der groſſen Septima.

Die Orts betrachten wir die groſſe Septi- mam ganz anders, als wie pag. 90. von der groſſe Se- ptima. Sie ſtellet ſich da in doppeltem Aufzug. Erſtlich zwar nur als ein retardirte, oder accentuirte Nota Und auf ſolche Art hat ſie mit der *Quinta ſuperflua*, wie gleiches Privilegium, alſo auch gleiches Tractament. Ihre Neben- Stimmen, ge- gen welche ſie eine Fallam angibt, ſeynd unter- ſchiedlich. Unten im Exempel N. 1. entſtehet eine

Zhre un-
terſchiedli-
che Ac-
compa-
gnament.

eine Quinta superflua gegen die kleine Terz ;
oder verkehrt eine unvollkommene Quart, wie
N. 2. und eine falsche Quint und Quartam im-
perfectam N. 3.

Undertens in Gesellschaft der kleinen Sext
entstehet zwischen beyden eine Falsa, sc. 2.da

superflua, oder verfehrt eine 7.ma deficiens.

Die dritte, und auch die vierdte Neben-Stimmen ohne den Bass, so da allezeit still liegt, können auch nach Belieben verändert werden. Vide Exempla!

The image shows a page of musical notation for guitar. It features a single melodic line and a bass line with figured bass. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with guitar-specific symbols like 'x' for natural harmonics and '7' for barre. The piece is in common time (C) and consists of 10 measures.

Nona fu-
perflua.

Von der übermäßigen Nona.

Die Nona in genere . schreibt Heinichen pag. 96. in Notis , ist zwar , crasse zu reden , nichts anders , als eine erhöhte , oder in octavam transportirte secunda ; weil sie aber sowohl ihrer Resolution in Consonantiam , als ihrem Accompagnament nach ganz und gar von der Secunda unterschieden ist , so wird sie billig in praxi vor ein besonderes Intervallum gerechnet , und jedwedes von diesen beyden Intervallen in der Composition und General-Bals nach seiner Natur bezeichnet : nemlich die Secunda mit 2. die Nona mit 9. und p. 226. Nonam *superfluum* aber statuiren wir nicht : weil sie nicht natürlich kan in Consonantiam resolviret werden. Unnatürliche und gezwungene Resolutiones kan man endlich noch wohl bey den Haaren dazu ziehen ; allein (ist R. P. Spiess Tract. Mus. Compositorio-Practicus.

sein Rath) es ist besser, man lasse solche unnatürliche Dinge bleiben, und wende die Zeit zu was besseres an. Ein anderes ist es, etwas gutes und geschicktes zum ordentlichen Gebrauch erfinden; ein anders, etwas zur bloßen Curiosität ausgrilliren, welches weiter nichts hinter sich hat, als daß wir uns über dessen nichtige Erfindung kükeln. Mattheson siehet die übermäßige Nonam mit günstigen Augen an, wann er Capellmeister pag. 326. also schreibt: So lang in der Melodie, als in der Harmonischen Quell bey gewissen Ausdrückungen (nicht in Triumph-Liedern 2c.) eben eine übermäßige Secund, ohne die geringste Grillenfangerey, auf- und niederwärts gebraucht werden kan; so lang mach ich gar wohl die übermäßige Nonam in der harmonie durch die Octavam, als den natürlichen

Kommt
auf vierer-
ley Art
zum Vor-
schein-

chen Weg, oder auch durch die Terz auflösen, wann sie nur gut angebracht wird, und alles mit solcher Bescheidenheit geschieht, daß der Mißbrauch keinen Raum findet. Er bemühet sich, diese *Falsam* auf viererley Art gang natürlich (seiner Meynung nach) gefällig zu machen. Wir wollen alle 4. Arten dieser *Falsa* erstlich allein, d. i. in 2. Stimmen: her nach unter ihrer Bedeckung, d. i. vierstim mig vorstellen, und nachgehends auch unsere Anmerkungen darüber beizufügen nicht er manglen.

Erstlich zwar präsentiret sie sich durch die Gegen-Bewegung (per Motum contrarium) da die obere Stimm einen ganzen Ton fallt, und die untere einen halben steigt. N. 1. unten.

2. dō sucht sich diese *Falsa* zu retten durch die gerade Bewegung, da die obere Stimm ei nen ganzen Ton, die untere hergegen eine mangelhafte Terz fallt. N. 2.

3. tō befreyet sich diese *Falsa* in der geraden Bewegung, da die obere Stimm eine über mäßige Secund, und der Bass eine kleine Terz fallt. N. 3.

4. tō geschieht solches durch eine Seitens Bewegung, da der Bass in seinem Ton blei bet, und aushaltet; die obere Stimm her gegen durch die heut in der Melodie gebräuch lichen übermäßigen Secund in die Octavam schreitet. N. 4.

5. tō Heinichen pag. 227. vermeynt, diese *Falsa* wurde noch was leidlicher klingen, wann sie sich aufwärts lösete. Auf solche Weiß aber wäre sie nur als eine zurückgehaltene Consonanz zu consideriren. N. 5.

Eben erwähnter Heinichen wolte endlich l. c. alle diese Nonas Superfluas lieber in der Fi gur einer Secunda Superflua auftreten lassen, und also auch ihrer Natur gemäß tractiren. Vide Exempla.

1. Motus Contr. 2. M. rectus. 3. M. rectus.

In kürzerem Zeit-Maas mögen diese *Falsæ* wohl auch, wie die *Notæ Transeuntes*, und *Cambiata*, passirlich seyn, auf folgende Art.

4. M. obliq. 5. M. rectus. 1.

1. oder verblümt 2. 3.

4. 5. 6.

Eben

Caput XXXII. Von verdächtigen Sängen.

199

Eben diese Exempla à 4. Voc.

1. Adagio. 1. Allegro. 2. Adagio. 2. Allegro.

This system contains the first four staves of the musical score. The first staff has a treble clef and a common time signature. The second staff has a treble clef and a common time signature. The third staff has a treble clef and a common time signature. The fourth staff has a bass clef and a common time signature. The tempo markings are 1. Adagio, 1. Allegro, 2. Adagio, and 2. Allegro. There are various musical notations including notes, rests, and accidentals.

3. Adagio. 3. Allegro.

This system contains the next four staves of the musical score. The first staff has a treble clef and a common time signature. The second staff has a treble clef and a common time signature. The third staff has a treble clef and a common time signature. The fourth staff has a bass clef and a common time signature. The tempo markings are 3. Adagio and 3. Allegro. There are various musical notations including notes, rests, and accidentals.

4. 5. Adagio. 5. Allegro.

This system contains the final four staves of the musical score. The first staff has a treble clef and a common time signature. The second staff has a treble clef and a common time signature. The third staff has a treble clef and a common time signature. The fourth staff has a bass clef and a common time signature. The tempo markings are 4. and 5. Adagio, and 5. Allegro. There are various musical notations including notes, rests, and accidentals.

Anmerkungen.

1. mō. Kan diese übermäßige in lauter langsamen Noten, und nur in zwey Stimmen ohne Bedeckung bestehende, in den ersten 5. Exempeln vorgestellte *Falsa* dem Gehör nicht anders, als hart und unerträglich fallen. Desto leidlicher hergegen

2. dō Wird sie durch den hurtigen Durchgang mittelst kürzerer Noten, wie es jedesmahl die gleich darauf folgende Muster weisen. Ob aber

3. tō. Diese *Falsa*, so sich eben in diesen Exempeln à 4. Voc. in denen 2. Extrem-Stimmen äußert, und von den 2. mittleren Stimmen als Consonanten zum Bass in etwas bedeckt wird, in dem Adagio, oder wenigstens im Allegro, möchte zu erdulden seyn? Ein solches will man nicht der Ration, welche mit denen *Fallis* nichts will zu thun haben, sonder schlechterdings dem amnoch gefunden und unvermehrten Gehör als dem unpartheyischen Richter anheim gestellet haben.

4. tō Im anderen und dritten Tact des vierd-

ten Exempels siehet man im Discant und Bass die erst oben verworfene Gång, 2c. Allein heißt es da: *Transcant cum ceteris*, sc. *absturditatibus*.

5. tō. Im dritten Tact letzten Exempels hat es beliebt, eine nichtige, verruffene sogenannte *Octavam deficientem* zu dem Ende hieher zu setzen, damit die Liebhabere solcher Ohren-Confects ein Muster haben, sich deren nach Belieben bedienen zu können. Im gleich darauf folgenden Tact präsentiret sich mehrmahlen unsere retardirte, oder zurück gehaltene Nona, und darauf eine verkleinerte Terz, so an sich selbst nicht mehr, als einen ganzen Ton ausmacht, nemlich ^fdis

6. tō. Im vorletstern Tact macht der Discant eine übermäßige Sextam.

Vor dem Beschluß dieses Capitels wollen wir propter juniores noch ein paar Exempel unartiger, und abgeschmackter Gång, Sprung, und unvermutheter Ausweichungen hieher setzen.

Aus deme, was bißhero von *Fallis* geschrieben worden, wird der Anfänger dieses Exempel von selbst zu beurtheilen wissen.

Folgende

Folgende Sprung im Bass seynd passierlich.

56 6/4 7/5 6/4b 7/5

7/5 4 3

Folgendes Exempel stellet eine gar zu grelle Veränderung der Ton-Art, samt einer schönen Augen-Music vor.

Veränderung gar zu grelle.

56b 7/5 5/4 7/6 5/3

R. P. Spieß's Tract. Mus. Compositorio-Practicus. Eee Ein

Musica Enthusiastica.

Ardito.

forte.

Allegro.

Pontato.

Adag.

Teleman-
ni Senti-
ment.Von des-
sen Falsis.

Dieses ist ein kleiner Entwurf der *Falsarum*, welche zwar noch einiger massen, nach Erheischung der Umstände, und in kurzer Zeit-Maß zu erdulden wären. Solte man aber in diesem weiter gehen, und zu sehr in die Chromata verfallen, so könnte daraus wohl nichts anderes, als eine höllische Cacophonia entstehen. Der Welt-berühmte Herr Capellmeister in Hamburg, auch der Deutschen Societät musicalischer Wissenschaften würdigstes Mitglied, Georg Philipp Telemann, schreibt in seinem vortrefflichen Werk, *Sing-Spiel*, und *General-Bass-Ubungen* betitelt, von diesen *Falsis*, harten Gängen, unartigen Sätzen, 2c. also: Es wird gestritten, ob diese, und dergleichen fürchterliche Figuren zugelassen wären? Wir wollen es nicht entscheiden. Genug, sie seynd da, und brauchen einen Wagehals, der sie manierlich vorzutragen, und die Alltags-Ohren damit als vermeynten Neuigkeiten zu betrügen weis. Jedoch allenfalls bringen sie wenigstens diesen Nutzen, daß man dabey zur Noth ein Schweiß-Pulver erspahren kan, 2c. Wahr ist es! will man den Umstand v. g. eines betrübten, verlassenen, beängsteten, verzweiffelnden, verliebten, oder mit dem Tod ringenden Menschens vor-

stellen, so kan mans in der Music wohl nicht besser ausdrücken, als durch den Gebrauch solcher harten Sätzen, oder respective Enthusiastische (*) Harmonie. Nicht der Brauch, Nicht der Mißbrauch mißfällt. Est modus in rebus; sunt certi denique fines, quos &c. Auch nicht die Aria, oder Melodia, sondern der vorgelegte Text allein muß dergleichen abgeschmackte, häßliche Accord naturalisiren. Item müssen in einer vielstimmigen Composition nicht die *Falsa*, sondern vielmehr die mit dem Grund-Clave consonirende Nebenstimmen verdoppelt werden, damit diese *Falsa* auf solche Weise einiger massen verdeckt, nicht zu stark vorragen können. Alles Unnatürliches, Gezwungenes, und gleichsam mit Haaren-hergezogenes muß man hinweg lassen. Was zu sehr ausgekünstelt wird, verlihet sein wahres Wesen. Es müssen leichtlichen dergleichen extravagante Sätze in der Composition selten, oder nur bey Ausdruckung harter Wörter gebraucht werden, damit eine gute Music, so allen Zwang verabscheuet, nicht mit anscheinenden illegalen Sätzen, Gängen, Sprüngen, Ausschweifungen, Eintretungen, 2c. überhäuffet werde. In Contrapuncto strictè tali werden alle obige Unreinigkeiten hinweg geschafft.

(*) Enthusiasmus Musicus wird diejenige plötzliche und heftige Composition genennet, welche der Componist entweder von eignem Musicalischen Wurm getrieben, aufsetzt, oder durch solche Compositions-Art in anderen Menschen dergleichen starke und hastige Gemüths-Bewegungen zu erregen sucht. Ersten Falls ist es ein Enthusiasmus Musici.



Caput XXXIII.

Das wichtigste des Styli Theatralis wird erkläret.

Sowohl unser Absehen gegenwärtigen Tractats niemahlen gewesen, mit Cammer- und Theatralischen Sachen, von welchen jedoch dieses vorletzte Caput handelt, diese Blätter zu vermehren; demnach aber heut fast aller Orten Comœdien, Tragœdien, Oratoria, Meditationes, Soliloquia &c. auf denen Schau-Bühnen pflegen aufgeführt zu werden: zumahlen es auch jedem Componisten zu nicht geringer Unzehr gereichen wurde, wann er disfalls nicht auch hinlängliche Wissenschaft besitzen sollte; als hat man es nöthig zu seyn erachtet, in diesem Capitel kürzlich und deutlich hievon wenigstens das Wesentliche vorzutragen. Vorhero aber beliebe nach zu lesen, was schon oben pag. 162. von diesem Styl geschrieben worden.

Dieser Stylus Theatralis stehet noch bis auf heutigen Tag bey vielen in diesem bösen Ruf, als ob solcher sehr licentius, keine Fundamental-Regeln, und insonderheit in denen Ligaturen, und deren Auflösung observire, sondern sich lediglich des bekannten Sprichworts bediene: *Quacunq̃e libent, licent.* Und dieses ungegründeten Vor-Urtheils ware ich auch vor Jahren. Nachdem ich aber solchen Compositions-Arten, so von vor-trefflichen Meistern ausgearbeitet waren, bedächtig auf den wahren Grund gesehen, habe ich in der That erfahren, daß dieser Stylus nicht allein alle Haupt-Compositions-Regeln auf ein Haar observire, sondern auch an Kunst, Invention, und Arbeit den gemeinen, sogenannten Stylum gravem, oder Contrapunct-Styl weit übertriffe.

Diese Wahrheit will zwar vielen nicht einleuchten, schütteln den Kopf, und sagen: Nein, dazu; wollen es durchaus nicht zugeben, daß die so vielfältig in Stylo Theatrali vorkommende, unartige Stügelhupferen

als legal passiren könnten. Allein da man alle diejenige Compositions-Arten als gut und legal muß passiren lassen, welche nach den Haupt- und Fundamental-Regeln des Contrapuncti strictè dicti (*) die Con- und Dissonanzen ordentlicher Weiß binden und auflösen, so muß man auch den Stylum Theatralen als gut und legal passiren lassen, als welcher seine in Dissonanz stehende Sätz jederzeit legaliter auflöset, es geschehe nun solches vor, oder nach der Verwechslung der Harmoniz: in oberen, mittleren, oder unteren Stimmen. Dadurch will man sagen:

Der Stylus Theatralis bindet, und resolviret zwar Regul-mäßig; nur bedinget er sich etwelche unschuldige (**) Freyheiten aus, ic.

Primò. Daß er in jeder Dissonanz vor ihrer Resolution könne und möge unterschiedliche Variationes machen.

Secundò. Daß er dürfte von freyen Stücken mit Recht in eine Dissonanz springen, und in derselben stehen bleiben.

Tertiò. Daß er entweder die Harmonie oder die Stimmen vor der Resolution der Dissonanz möge verwechseln. Oder

Quarto. Daß er auch dergleichen Verwechslungen bey der würcklichen Resolution der Dissonanzen selbst könne und dürfte machen. Und endlich

Quintò. Daß er sich der Anticipation und der Retardation sowohl in der Bass- als auch in der obern Stimmen könne bedienen.

Wir wollen alle diese 5. Punkten der Ordnung nach durchsuchen.

Die erste unschuldige Freyheit dieses Styli ist, daß er in jeder Dissonanz vor ihrer Resolution Variationes leide.

Ohne vorhero viel Wort-Geprång zu machen, schreiten wir ad Exempla, welche alles bestens erklären.

Der Stylus Theatralis übertrifft in vielen Stücken den Stylum Gravem.

Alle Musiquen müssen sich nach den Haupt-Regeln des Contrapuncts reguliren. (*) Es hat unser Contrapunct bisshero allzeit dieses zum voraus gehabt, und wird es auch behaupten, so lang die Welt stehet, daß man kein Musique, so sie sollte Stich halten, werde aufführen können, welche nicht ihre Principia, Haupt- und Grund-Regeln müsse aus dem Contrapunct herholen, und nach denselben Fundamental-Noten, als einer Richt-Schnur und Grund-Riß ausgearbeitet seyn.

(**) Womit doch der Componist den Überdruß der immer gleich-lautenden Leyeru hinweg zu benehmen und das Gehör mit neuen Erfindungen annehmlicher Variationen zu amüsiren sucht.

Exemplum 1.



Exemplum 2.



E e 2

Varia-

Variation der obern Stimm.

Also stehet der Bass in seinen Fundamental-Noten.

Alia Variatio.

Der Discant im Grund.

Im ersten Exempel macht der Bass gleich in Thesi, wo er bindet, seine Variation. Im anderen Tact's Viertel geschieht die Auflösung ins e. In Arh'si verhältet sich alles wiederum, wie in Thesi. Im anderen Exempel macht der Bass wiederum seine Variation, nur auf eine andere Art, als im ersten Exempel.

Die Wichtigkeit dieser Sätzen ersiehet man aus denen Fundamental-Noten.

Diesen Exempeln setze noch eines bey, welches der fürtreffliche S. T. Herr Xaverius Richter Sr. Hochfürstl. Gnaden zu Rempten 2c. wohlbestellter Capellmeister in einer seiner Kirchen-Compositionen auf folgende Art sehr possirlich angebracht:

Et ex ul - ta -

Et ex ul - ta -

Nichters Auflösung der Septimæ.



Wolte nun da ein Criticus entgegen stellen: es geschehe hier im dritten Tact der Alt-Stimm, und so auch im vierdten Tact des Discants die Resolution nicht unter sich, sondern über sich, und folgar illegal. Antwort: Ein solcher urtheilte fürwahr sehr übel davon: denn, da die 2. Stimmen (seiner Meynung nach) in lauter ganzen Noten nach einander stehen, und in ihrer Dissonanz der Septimæ unverrückt solten aushalten, bleibt an statt dieser grossen Notæ, nur ein kleine Note in der Bildung stehen; die 6. gleich darauf folgende kleine Noten aber werden nur als durchgehende Noten solchergestalt unterschoben, daß man es für nichts anderes, als für eine grosse Bewegung deren Umwechslungs- weiß mit einander concertirenden Stimmen halten könne. Die wahre Auflösung der Dissonantien aber geschieht erst in dem folgenden Tact.

Hierzu kommt noch, daß das Gehör, so disfalls der noch bessere Richter ist, diese 2. sehr gratios mit einander spihlende Partien mit Vergnügen gut heisset.

Wer viele dergleichen annehmliche Variationes zu inventiren sich beflisset, wird sich bey der Music- liebenden Welt gewiß in grosse Exultation setzen.

Die anderte unschuldige Freyheit des Styli Theatralis ist der Sprung, und Aufenthalt in einer Dissonanz.

Daß man in diejenige Dissonantien ohne Bedencken springen könne, welche ohnedem

nicht allzeit müssen præparirt seyn, ein solches ist außer Zweifel. Wie unten N. 1. zu sehen.

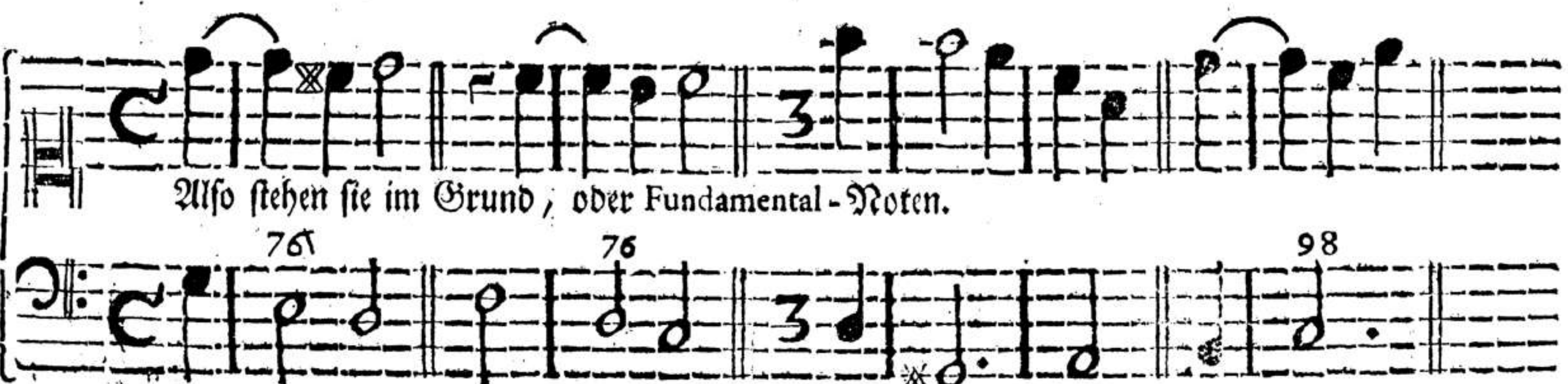
Heinichen sagt, dergleichen ungebührende Dissonantien seyen nichts anderes, als *Anticipationes Transitus*. Das verstehet sich also: Es ist sowohl in Stylo gravi, als in anderen Styliis zugelassen, daß die Secund, Quart, kleine Quint, und verkleinerte Septima in einem abwärts- steigenden Transitu frey durchgehen können, ohne vorhero gelegen zu haben, welches nicht allein in geschwinden, sondern auch in langsamen Noten statt hat. Wie N. 2. Wann man derowegen Sâß findet, Anticipirter Transitus was er sey? wie N. 3. aufweist, so seynd sie nur per Elipsin anticipirte Transitus, und stehen sothane Sâß im Fundament, wie N. 2. zu sehen. Und weil eben diese Noten von langem Valeur seynd, so pflegt man auch mit bestem Recht und Grund unterschiedliche Variationes darüber zu machen, wie N. 4.

Wiederum geschieht auf eine andere Art ein Sprung in eine Dissonanz, da eine Stimm der anderen würcklich bindenden Stimm gleichsam ins Handwerk fallet, und mit solchem Raub die andere Stimm aus ihrem Sitz vertreibet. Wie nun N. 5.

Fast ein gleiches geschieht öftters durch die virtualiter kurzen Noten, da sie aus ihrem Accord austreten, und durch ihren sonst verbottenen Sprung in einen Dissonanten, einer anderen Stimm ihr Amt und Gang verichten. Wie N. 6. Was ein virtualiter kurze oder lange Nota sey, vide supra pag. 73.

Exempla.





Also stehen sie im Grund, oder Fundamental - Noten.



Die dritte unschuldige Freyheit ist die Verwechslung der Stimmen vor der Resolution der Dissonanzen.

Was eine Harmonie, oder Accord sey, ist jedem aus obigem bekannt.

Ein vollkommene oder reine Harmonie ist
E. g. $\begin{array}{c|c} a & g \\ f & e \\ D & C \end{array}$ oder Trias harmonica.

Eine unvollkommene Harmonie ist, so aus

Con - und Dissonanten bestehet, E. g. $\begin{array}{c} h \\ g \\ e \\ D \end{array}$

Eine Verwechslung der Harmonia aber ist generaliter nichts anderes, als die Verwechslung dieser Tönen, oder Clavium, so, daß einige können hinauf, andere herunter verwechselt werden, ohne das der unterste Clavis, oder die Harmonia hauptsächlich dadurch verändert werde. E. g. $\begin{array}{c} h \\ g \\ e \\ D \end{array}$

h	e	gis
gis	h	e
e	gis	h
D	D	D

Oder. Oder.

Reale Verwechslung der Stimmen. Specialiter aber, oder im eigentlichen Verstand seynd alle diese reelle Verwechslungen der Harmonia, wann der Bass-Clavis, oder Basis selbst mit einer ihrer Radical- (*) Stimmen verwechselt und vertauschet wird, als wodurch ein ganz neuer Accord, und eine neue harmonia entsteht, welche deswegen mit Recht eine Verwechslung der Harmonia heissen kan, weil sie eben diejenige Claves, nur in verwechselter Ordnung, wiederholet. Setzet man nun den Haupt-Accord, ohne selbigen zu resolviren, sogleich seinem verwechselten Accord an die

Seite, E. g.

h	d
e	h
gis	e
D	Gis

 und resolviret diesen

letstereu erst, nach der Natur seiner Dissonanz, so heisset es ein geschene Verwechslung der Harmonia vor erfolgter Resolution. Und von dieser Auflösung allein haben wir da zu thun. So viel nun Radical - Stimmen der Bass über sich hat, eben so viele reelle Verwechslungen der Harmonia muß der Accord auch zulassen. E. g. der ordinaire oder reine Accord hat nur 2. Wurzel - Stimmen über sich, nemlich die Terz und Quint; dergleichen auch der Accord der Sexta hat auch nur die Terz und Sext. Hergegen hat obiger

Accord $\times \frac{4}{2}$ drey Radical - Stimmen über D

sich, welche alle 3. Stimmen Wechsel - weiß die Stell des Basses vertreten können, da doch die andere Stimmen alle beybehalten werden. In Noten solle alles klar, und zwar in 3. Haupt - Accorden vorgestellet werden.

(*) Radical - Stimmen werden diejenige genennt, welche der Bass, oder Basis eines jeden vollstimmigen Accords über sich hat, und auch die Stell der Basis selbst vertreten können.

Erster Haupt-Accord. Die 3. Verwechslungen desselben.

Andrerter Haupt-Accord. Die 3. Verwechslungen desselben.

Dritter Haupt-Accord. Die 3. Verwechslungen desselben.

Wer die Lehr von den Doppel - Contrapuncten, und sonderheitlich des Contrapuncts all' Ottava, von welchen pag. 115. das mehrere zu erschen ist, wohl in seinen Gewalt gebracht hat, wird diesen Punct bald verstehen, und desto leichter auszuüben wiß

sen, alser an die allda erforderete Accurateße nicht so sehr gebunden, sondern hier, statt gangker Thematum, nur etwelche Noten zu verwechseln hat, wie es die Exempla unten gleich weisen werden. Indessen

Nota. Die schwarze Nota in der oberen und unteren Stimm bedeu't eine der Radical-Stimmen, samt der gleich darauf folgenden Inversion, oder Verwechslung, als E. g. das *Gis* im Discant, so mit einer schwarzen Nota bezeichnet ist, gibt zur Bass-Note *D.* ein grosse Quart: Und gleich darauf im anderen Satz, als in der Inversion ^d_{gis} ein kleine Quint an.

Wem dieses annoch dunkel vorkommt, der mercke: Im ersten Satz hat der Discant das *Gis*, und der Bass hat das *D.* Hergegen im anderen Satz, d. i. in der Verwechslung, hat der Bass das *Gis*, und die obere Stimm das *D.* Ein gleiches ist in allen anderen folgenden Accorden zu verstehen, und zugleich daraus anzumercken, wie jedesmahl die vorige Claves, wiewohl nur in verkehrter Ordnung, sich wiederum sehen, und hören lassen.

In der vollstimmigen Verwechslung kan man zwar auch jedem Clavi oder Stimm geschwind einen Sitz ausersuchen; in der 2. stimmigen Verwechslung aber braucht es ein mehreres Attention, damit dem Gehör kein Torto verursacht werde. Die Dexterität und Beurtheilungs-Kraft eines geschickten Componists wird da wohl das beste beytragen müssen, und nach dem ausgefekten vollstimmigen Accord die Verwechslung in 2. Stimmen zu erfinden sich leicht in Stand zu setzen wissen.

Einem jeden aus diesen 3. Haupt-Accorden solle zur gänzlichen Erleuterung ein Muster von der Verwechslung der Dissonantien vor der Resolution samt dem Grund-Riß beygesetzt werden, woraus es sich von selbst ergibt, was grosses Feld ein Componist vor sich habe, seine fliegende Geister frey auslassen zu können.

Haupt-Accord. Vierfache Verwechslung desselben. 3fache reelle Verwechsl. desselben.

Reiner Accord. Accidental Verwechslungen.

Auf gleiche Art verfahret man mit allen anderen Haupt-Accorden.

1. Exempel des verwechselten ersten Accords mit ⁶₄₂

2. Exempel des verwechselten andern Accords mit ⁶₅₃

Verwechslung der Stimmen.

3. Exem-

3. Exempel des verwechselten dritten Accords mit $\frac{7}{3}$



Erklärung dieser drey Exempeln.

Im ersten halben Tact des ersten Exempels
lässt sich gleich der ganz Accord $\frac{6}{4}$ hören,

da dann immediate in Arhsi darauf, vor der
Resolution der Dissonantien, die reele Ver-
wechslung der Radical - Stimmen fol-
get, wie es die Figur übers Creuz vorstellt
 $\begin{matrix} \text{Cis} & \times & \text{g} \\ \text{g} & \times & \text{cis} \end{matrix}$ Ein gleiches geschieht auch im an-
deren Tact in der Figur, und in den Noten
 $\begin{matrix} \text{fis} & \times & \text{c} \\ \text{c} & \times & \text{fis} \end{matrix}$ Im dritten Tact aber erfolgt Reso-
lution Dissonantiarum.

Im anderen Exempel des Haupt - Ac-
cords $\frac{6}{3}$ geschieht gleichfalls im ersten Tact

die Verkehrung der Stimmen $\begin{matrix} \text{b} & \times & \text{e} \\ \text{e} & \times & \text{b} \end{matrix}$ und im
anderen Tact $\begin{matrix} \text{b} & \times & \text{c} \\ \text{c} & \times & \text{b} \end{matrix}$ bis in dritten Tact end-
lich die Auflösung geschieht.

Im dritten Exempel des Haupt - Accords
der Septimæ deficientis $\frac{b7}{3}$ ersieht man eben
auch allda, was in denen 2. vorhergehenden
Exemplen, nemlich $\begin{matrix} \text{fis} & \times & \text{dmoll} \\ \text{dmoll} & \times & \text{fis} \end{matrix}$ Im drit-
ten Tact zeigt sich dieser Accord auf ein neues
in der Vorstellung oder Figur $\begin{matrix} \text{b} & \times & \text{g} & \text{e} \\ \text{e} & \times & \text{cis} & \text{b} \end{matrix}$

Die Fundamental - Noten dieser dreyen Exemplen seynd diese:



Viele dergleichen Exempla zu inventiren,
und gleich ex tempore 100. erley Variationes
darüber zumachen, solle einem Componisten
R.P. Spiess, Tract. Mus. Compositorio-Practicus.

um so weniger schwer fallen, als er ja bey An-
hörung Theatralischer Musiquen deren einen
Überfluß findet.

Die vierdte unschuldige Freyheit ist, daß man in diesem Stylo die Radical- Stimmen auch bey der würcklichen Resolution der Dissonantien könne verwechseln.

Da wir aus obigem wissen, wie die Harmonia vor der Resolution der Dissonanz verwechselt wird, fragt es sich, wie dergleichen Verwechslungen auch bey, oder mit der Resolution selbst geschehen könne? d. i. Wir wollen nunmehr wissen, wie die Resolution einer Dissonanz verwechslet werde? oder was eigentlich eine Verwechslung der Dissonanz sey?

Was die Verwechslung einer Dissonanz sey?

Nota. Überhaupt, und in sensu generali heisset eine Verwechslung der Resolution dieses, wann eine Stimm des Accords (es sey die obere, mittlere, oder untere Stimm)

ihre Dissonanz nicht selbst resolviret, sondern denjenigen Clavem, worein sie resolviren sollte, einer andern Stimm überlasset, und das gegen einen andern Clavem eben dieses Accords ergreift, durch welches Verfahren also die Resolution in eine andere Stimm geworffen, und solchergestalt in denen Stimmen vertauschet, verkehret, oder verwechslet wird. Dergleichen Verwechslungen gehen vor entweder primò zwischen denen Oberstimmen allein: Oder secundò zwischen einer Ober- Stimm, und dem Bass, oder Bass.

Weilen erstensfalls keine *reelle* Verwechslung der Harmonia erfolgt, wie wir erst oben gesehen, so findet man auch dabey keine sonderbare Schwürigkeit, sondern wann die außerordentliche *Resolutio Dissonantiarum* durch andere Stimmen bedeckt wird. E. g.

In 2. stimmigen Sacher aber braucht es eine grössere Aufmerksamkeit, damit das Gehör nicht so sehr belendiget werde.

Es geschieht die vorfallende Verwechslung zwischen einer obern und untern Stimm auf 2. erley Art.

Die erste und beste Art ist, wann beyde Stimmen diejenige Claves, worein sie natür-

lich (*) resolviren sollten, richtig gegen einander vertauschen, so, daß die Basis der obern Stimm ihre Resolution: und die obere Stimm hinwiederum der Bass ihre Auflösung wegnimmt. Im folgenden Exempel sub N. 1. und 2. kommt diese Verwechslung 2. mahl zum Vorschein.

(*) Natürlich heisset da: gewöhnlich, ordentlich, nach den Gründen der Theoria, und Regeln der alten Contrapunctisten, ic.

Wey

Bey N. 1. verfähret man in diesen 2. Tacten in der Resolution der grossen Quart, und kleinen Quintall' ordinaire, nemlich: $\begin{smallmatrix} h \\ f \end{smallmatrix} \times \begin{smallmatrix} c \\ e \end{smallmatrix}$

Bey N. 2. aber machet der Bass gleich in Thesi des ersten Tacts einen Transisum anticipatum, wovon oben. Der Discant hergegen springet indessen in seinem ordentlichen Accord herum; und in Arhsi eben dieses ersten Tacts geschieht der Tausch, indeme der Discant, statt daß er in *c* resolviren sollte, ins *e* hinauf gehet; die untere Stimm hergegen die Stell oder Clavem *c* occupirt, nemlich: $\begin{smallmatrix} h \\ f \end{smallmatrix} \times \begin{smallmatrix} c \\ e \end{smallmatrix}$

Wiederum im Aufschlag des andern Tacts, da die obere Stimm ins *e*: die untere ins *c*. natürlich sollte resolviren $\begin{smallmatrix} f \\ h \end{smallmatrix} \times \begin{smallmatrix} c \\ e \end{smallmatrix}$ vertauschen

sie ihre Stimmen auf diese Art, $\begin{smallmatrix} f \\ h \end{smallmatrix} \times \begin{smallmatrix} c \\ e \end{smallmatrix}$

Die andere Art der Stimm-Verwechslungen ist, wann die Basis zwar der Oberstimm ihre Resolution wegnimmt, diese aber, statt gleicher Revenge einen dritten Clavem des vorigen Accords, in welchem beyde Stimmen natürlich resolviren sollten, anschläget. Folgendes Exempel wird diese Lehr erläutern.



In Fundamental-Noten stehet es also:



Ordentliche Resolutiones.

Verwechslung auf erste Art.

Verwechslung der Stimmen auf die andere Art.

Erklärung dieses Exempels.

Im Aufschlag des ersten Tacts resolviret die Alt-Stimm nicht in das *F*. wie es ordinarie zu geschehen pfleat; sie springet auch nicht ins *c*. auf die zweyte Art einer Verwechslung der Stimmen; sondern sie fallet noch weiter herunter, und begibt sich in den dritten Clavem des Accords, nemlich ins *a*. Im andern, und dritten Tact geschieht eben dieses auf gleiche Weiß, da der Alt jedesmahl den dritten Clavem oder Ton des Accords ergreiffet.

Aus diesen bishero gegebenen Principiis wird ein Anfänger hoffentlich allgemach wiss-

sen, das Exempel oben pag. 168. selbst zu analysiren.

Es geschehen aber diese, und andere dergleichen Verwechslungen der Resolutionum in 2-stimmigen Sachen, und sonderlich i.a. Recitativo öftters, und auf unterschiedliche Art, wozu auch die abgebrochne, freye Recitativs-Cadenzen zu zehlen seynd, welche, wie Heinnichen sagt, wider die gemeine Regeln nebst vielen andern Libertäten und Licentien durch langen Gebrauch schon das Bürger-Recht erhalten haben.

Wir wollen anmoch, als ein Formular, nur ein Duzend solcher Verwechslungen hierhero setzen.



3. 4. 5.

6. 7. 8. 9. 10.

11. 12.

forte.

Gute An-
merkun-
gen vom
Recitativ.

Unben solle ein Seher wohl advertiren, daß er Primò im Recitativo Senza Stromenti (*) nicht gar zu viele, sogenannte Transitus Anticipatos, und andere dissonirende Accord nach einander herflicke. Secundò daß er bey fortdaurender Recitation ohne Noth nicht in einen anderen Accord falle, sondern entweder das Ende eines ganzen grammaticalischen Verstands, oder wenigstens einen kleinen Einschnitt desselben (interpunctionem) erwarte, wodurch er mittelst einer kurzen Pause in der singenden Stimm gemächlich seine Harmoniam wiederum verändern könne. Und Tertio da auch dieses nicht wohl geschehen könnte, sollen jedoch die Herren Accompagnisten bey Veränderung des Accords sich viel mehr eines leisen piano bedienen, als durch ein lautes Accompagnament mit Violinen den würcklich singenden Actorem unvernehmlich zu machen.

Fünfte unschuldige Freyheit ist, daß sich dieser Styl der Anticipation, und Retardation sowohl in der Ba-s- als auch obern Stimm bedienen könne.

Was Anticipatio, und Retardatio eigentlich seyen, lehret das Cap. 27. allwo sie pag. 155. unter der Zahl der Musicalischen Figuren wesentlich beschrieben, und gleich darauf pag. 158. mit Exempeln so beleuchtet werden, daß man hier um so weniger Anstand findet, uns da mit denselben aufzuhalten, als man jetzt fast in allen Musiquen deren genugsame, ja überflüssige Muster antrifft.

Der Unterscheid zwischen der Anticipation und Retardation ist, daß diese zu lang in dem vorigen Accord stehen bleibt, jene aber zu frühzeitig aus demselben aus- und in den folgenden Satz eintritt. Wie gleich unten ganz klar erhellet.

Im weiteren Verstand können zwar alle Untersyncoptiones und Ligaturen Retardationes genannt werden, aber striete loquendo, und da man der Sach genau auf den Grund sieht, und entdeckt sich der große Unterschied geschwind, zwischen diesen und jenen, wann sie gegen einander gehalten werden. Hierzu diene dieses retardirte Exempel.

(*) Es sey dann, daß das Clavicymbalum allein dem Singer genugsame Hülff und Leichtigkeit verschaffe, ansonsten wurde er wegen so vielen und harten Gängen und Sprüngen groffe Noth leiden.

The musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in treble clef. All staves are in common time (C). The music features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several measures marked with an asterisk (*), indicating specific points of interest or ornamentation. The bottom staff concludes with the instruction "Sine retardatione stehet es also." written below the staff.

Ligates Exempel, und woraus der Unterscheid des vorigen retardirten Exempels zu erkennen ist.

The image shows a musical score for a waltz. It consists of two staves of music. The top staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The melody is written in a key with one flat (B-flat). The bottom staff also begins with a treble clef and a common time signature. Above the notes on the bottom staff, there are fingerings and accents: 'b' (flat) above the first note, '76 76 76 76' above the first four notes, '76 76 76 76' above the next four notes, and '2 32 32 3h2 3 2 32 32 32 3 1' above the final notes. The music is written in a style typical of early 20th-century sheet music, with various note values, rests, and articulation marks.

Daß in dem vorigen Exempel sich lauter wahre Syncopationes angeben, ist gewiß. Wolte man sie aber auch für wahre Ligaturen halten, sage ich, Nein! dazu. Ratio: Weil darbey kein einzige legale Resolution geschiehet, und folgar nur als pure Retardationes anzusehen seynd. Ganz anders verhältet sich die Sach in dem andren Exempel, wo beyde Stimmen Regulmäßig binden und auflösen.

Endlich ist hier annoch wohl anzumerken, Primò, daß diese 2. unschuldige Freyheiten, oder Musicalische Figuren, wann sie anders ihren Effect thun sollen, nicht in langsamen, sondern nur in kurz oder geschwinden Noten

in praxi können Statt und Platz haben. Secundo, daß auch deswegen weder der Componist im General-Bals solche in Zifferen pflanze aufzusetzen, weder der Accompanist, oder Organist diese zu attendiren habe. Ein, oder Der Organist hat 2. Stimmen in einem vollstimmigen Stück die Retardationen anticipiren, oder retardiren, die übrigen Stimmen samt dem Bals gehen ihren Weg nicht zu mit gleich. n Schritten fort. Das unterseht attendirte Exempel, welches zuerst die Anticipation, ren. und nachgehends in eben den vorigen Grundnoten, die Retardation vorstellt, leget als les klar vor Augen.

Anticipations.

6 5 6 5 6 6



Die übrige in diesem Stylo Theatrali sich hin und wieder äussernde Freyheiten, wird ein Music-Verständiger desto gütiger nachsehen, je gründlicher er solche Compositiones wird einsehen, und erkennen müssen, um dessen willen sie also gesetzt worden. Die diesem ferner zur Last vorgeworfene Licentien können auch durch die auf dem Theatro vielfältig vorzustellende Leidenschaften, Affekten, harte Wörter &c. welche ja, wie im vorhergehenden Cap. erwiesen worden, nichts anders, als durch freye, licentieuse, harte Sätz, Fallas, &c. zu exprimiren seynd, leichtlich entschuldiget werden.

Der Componist solle der Natur nachahmen.

Indessen thut ein kluger Componist sehr wohl, wann er in seiner Kunst der Natur nachahmet. Wie nun diese allezeit den leichteren Weg gehet, alles hartes vermeidet, alles unordentliches hasset, alles überflüssiges hinweg lasset, und hergegen alles reines, vollkommenes intendirt, und nur selten Mißgeburten hervorbringt; also solle auch er allen unnützen, zu sehr ausgekünstelten, harten, weit hergeholtten, unnatürlichen Zeug hinweg lassen, mit denen *Falsis* (*) fein

Gewerb oder Handwerck treiben, um damit sich breit zu machen, da doch die gesunde Ohren dadurch vielmehr beleidiget, oder gar nach und nach von dem wahren Gusto einer guten Music verwehnet werden; sondern wie schon öftters gemeldet worden, eine annehmliche Ariam erfinden, ein gut Cantabile setzen, den Text ausdrücken, damit nach Vollendung des Musicalischen Stücks die Melodie immer in der Phantasie zurück bleibe, der Moralische Spruch oder Sentenz aber dem Verstand deutlich vorgestellt, und der Gedächtnus wohl möge imprimirt werden, um dadurch desto gewisser den wahren Zweck der Musique zu erreichen, welcher ist, durch geschickte und annehmliche Klänge die Herzen der Zuhörer zu allen schönen Tugenden zu bewegen, und von allen sündlichen Leidenschaften abzuhalten, damit solchergestalt die Ehr Gottes beförderet werde.

Finis Musicae principalis.

Das mehrere von diesem Stylo, und sonderlich vom Recitativo solle alles, was oben pag. 162. & seqq. geschrieben worden, fleißig nachgeholet werden.

(*) Damit ihm nicht in Wahrheit der Uebnahme eines lauterer *Falsarii* (deren heut unzählliche seynd, und deren exotische, exorbitante Compositiones allein mißbillige) möge beygelegt werden.

Caput XXXIV.

Von drey Essential - Requisitis, so einen guten Componisten machen.

Diese drey Haupt-Stück, so von einem Compositore erfordert werden, seynd Primò Talent. Secundò Wissenschaft. Tertio Erfahrung.

Und diese drey Stück müssen einander beständige Dienst leisten, wofern nicht sogleich eines derselben Mangel leyden, und sich hiedurch ein Haupt-Defect bey dem Componisten ereignen soll.

Das Musicalische Talent, oder Naturell anlangend, so bestehet solches in einer natürlichen guten Disposition, Genie und Geschick-

lichkeit zur Music überhaupt. Und in specie zur Composition.

Ein gutes Naturell facilitirt alle übrige Requisita, die zur Vollkommenheit eines Compositoris contribuiren mögen. Den Unterschied der Musicalischen Talenten kan man so wenig, als den Unterschied aller Ingeniorum beschreiben. Überhaupt kan man sagen, daß die gute Talenta der Componisten nur gradibus differiren: Dann dem Einten gibt die Natur zur Composition einen aufgeweckten, munteren und feurigen Geist. Einem andern

ren

ren aber ein temperirtes, modestes, und gar pathetisches Wesen. Diese schicken sich besser zum andächtigen Kirchen-Styl; jene aber mehr zum Theatralischen, wosern sie ihr natürliches Feuer zu moderiren wissen.

Das andere wesentliche Requisitum ist die Wissenschaft. Ein ausbündiger Componist muß nothwendig Musicam Theoreticam, und Practicam, in specie Musicam Poeticam wohl innen haben; d. i. Er muß alle zur Music und Composition gehörige Principia, Fundamenta, und nöthige Reguln nicht allein wohl verstehen, sondern auch selbige geschickt zu practiciren, und ein Musicalisches Stuck wohl zusammen zu setzen wissen, wozu die viele in diesem gegenwärtigen Werck mit Fleiß zum Beyspihl angeführte Contrapuncte, und Contrapuncts-Reguln wohl das mehrest beytragen: Dann ein Thema geschickt zu tractiren, ist allerdings einem Compositori unentbehrlich. Will man aber in Theoria weiter gehen, und die zur Music applicable Principia Physica und Mathematica mitnehmen, so kan es zwar nicht schaden; allein es gehört ein guter Lehrmeister, und bey dem Lernenden ein gutes Talent und Judicium dazu.

Ein Practicus kan die Theorie aus der Mathematic entbehren, und ein praaffer rechtschaffener Mann seyn, und in der Republic gute Dienst thun, wann er gleich die Tonos nicht auszurücken weiß, und das Monochord versteht, wann er nur seine Sachen, wie hier Mizler sagt, gründlich Practisch gelernet. Aber ein blosser Theoreticus, der von der Praxi gar nichts weiß, und zu nichts nuket, auch nicht im Stand ist, neue Wahrheiten zu erfinden, oder wann er solche erfunden, oder solche erfunden zu haben vermaynt, muß er beständig einen Practicum um sich haben, und fragen:

Ein purer Theoreticus thut in der Music keine Dienst.

Wahrheiten müssen noch immer erfunden werden.

Indessen kan ein Practicus zwar allenfalls die Theorie aus der Mathematic entbehren, und ein praaffer rechtschaffener Mann seyn, und in der Republic gute Dienst thun, wann er gleich die Tonos nicht auszurücken weiß, und das Monochord versteht, wann er nur seine Sachen, wie hier Mizler sagt, gründlich Practisch gelernet. Aber ein blosser Theoreticus, der von der Praxi gar nichts weiß, und zu nichts nuket, auch nicht im Stand ist, neue Wahrheiten zu erfinden, oder wann er solche erfunden, oder solche erfunden zu haben vermaynt, muß er beständig einen Practicum um sich haben, und fragen: Ob dann dieses auch angehet? Ein guter Practicus hingegen, der noch ein besserer Theoreticus ist, wird im Stand seyn, daß, was er von so vielen Jahr-Hundert her von jedermann gebilliget worden, auf das allernäueste zu untersuchen, und aus seinen Gründen unumstößlich dardun: Dann es fehlet in der Music noch sehr vieles, welches man niemahl erfinden wird, wann man nur immer bey der von seinem Lehrmeister erlernten Praxi bleibet, und nicht durch Hülf der Mathematischen Wissenschaften weiter gehet. Es gehöret hicher, was der weise Seneca Ep. 33. sagt: Wahrheiten zu suchen, stehet jederman frey, als welche noch nicht alle erfunden seynd. Viele seynd noch denen Nachkommen übrig gelassen. Sie werden aber niemahl erfunden werden, wann wir nur mit denen bereits erfundenen vergnügen seynd.

Das dritte, und allerwichtigste Requisitum eines Compositoris ist die Erfahrung. Wann ein Maitre seinem Scholaren das Haupt-Wesen, und alles zu wissen nöthiges

beygebracht: so heisset es: Er muß sich Erfahrung schaffen, und seine Theoretic und Practic erlernete Künsten wohl zu excoliren suchen.

Ist die Experienz in einer Kunst oder Wissenschaft nöthig, so ist sie es gewiß in der Music. Durch die Erfahrung muß ein von seinem Lehrmeister freygesprochener (nach gemeiner Art zu reden) oder entlassener Scholar an noch das übrige, und allerwichtigste nachsuchen, und so lang nachsuchen, biß er endlich desselben habhaft wird. Was solle aber dieses seyn? Antwort: der bey den Music-Verständigen so sehr renomirte Gout, *Gusto*, *Gustus*, oder auf Teutsch, der gute Musicalische Geschmack.

Gout. Gusto. Musicalischer Geschmack

Wer ein guter Componist will seyn, muß nothwendig durch seinen Fleiß, durch sein Talent, und die Erfahrung vor allen Dingen einen auserlesenen Gout sich in der Music erwerben.

Was der Gout in der Music eigentlich sey, lasset sich so leicht nicht beschreiben, man wolte dann sagen, daß der Gout selbst die Seel der Music, uud Quint-Essenz der Melodia sey, welcher sie gleichsam doppelt belebet, und denen Sinnen angenehm macht.

Joh. Fox theilet den Geschmack in den würckenden, und leydenden. Der Würckende ist, den ein Music-Verständiger im Singen und Spihlen selbst hat. Der Leydende ist, den der Zuhörer bey Vernehmung der Melodia empfindet. Von dem Ersten ist hier nichts zuthun, dann: Mich vergnügt das Meinige, dich das Deinige, einem jeden das Seinige. Ingleichen: Vom Geschmack laßt sich nicht disputiren &c. Um den anderen aber hat sich ein Componist um so mehr zu bekümmern, als man bey einer producirtten Music von nichts mehrers raitoniret, und fragt, als: ob die Music von Gout, oder di *bon Gusto* gewesen sey? d. i. ob sich dabey habe eingefunden ein guter Gedanke? Ein gracieuser Einfall? Ein ingenieuse Ausdruckung der Wörter? Einige besondere Kunst-Griffen? einige artige Vermischung und Abwechslung der Harmonia? ein über alles dominirendes Cantabile? ein annehmlich touchantes Accompagnament? und viele andere auf dem Papier oft schlecht scheinende Vortheil? durch welche jedoch das Gehör meistens frapiret, und die innerliche Sinnen (Sensus) movirt, die Leidenschaften des Menschens entweder erregt, oder gestillet werden. Und letztlich, (*) ob das Musicalische Stuck gewest seye leicht? deutlich? flüssend? lieblich? und mit hüpschen Musicalischen Figuren ausgeziert? Von welcher letzteren Qualitäten und Eigenschaften das mehrere zu ersehen ist Cap. 28. pag. 163. & 1eqq. Und alles dieses heisset und ist der famole Gout, *Gusto*, oder Musicalische Geschmack, den man

H h 2

mit

(*) Sollte wohl die erste Frag gewest seyn: Weil ja an diesen 4. Haupt-Eigenschaften das ganze Musicalische Gesag abhaget, und die Propheten.

Ob die
Compo-
nisten re-
sen müssen.

mit desto größerem Fleiß suchen muß, je we-
niger man denselben einem geben kan, der
ihn nicht selbst durch eigne Erfahrung findet.
Wir müssen uns derowegen Erfahrung schaf-
fen, es geschehe nun zu Haus, oder durch
Reisen. Aber was sage ich vom Reisen?
Viele qualificirte Subjecta hätten zwar Zeit
und Gelegenheit zu reisen, aber die Mittel
haben sie nicht darzu. Viele hätten die Mit-
tel, aber nicht die Gelegenheit, als da seynd
die Religiosen in den Clöstern, und viele an-
dere mehr, so unterschiedlich engagirt seynd.

Allein es ist das Reisen, E. g. in Italien,
denen Religiosen weder nöthig, weder nutz-
lich. Wer in Deutschland nichts kan, wird
auch in Welschland nichts lernen. Wer
nichts hinein bringt, (bekennen es alle, so
es in der That erfahren) bringt auch nichts
heraus, ausser etwann ein paar Duzend in
seinem *Vade mecum* pro memoria zusammen ge-
schriebene Kunst- Wörter, und etwan auch
ein paar hundert andere in seinem Mantelsack
eingepackte welsche Terminos, welche er fleiß-
ig auf seinen Musicalischen Piecen hinschreibt,
und eben darum, weil er gereißt ist, seynd
diese seine Sachen schon um vieles kostbarer.

Bei dieser unserer Zeit hat man nicht mehr
Ursach, mit so grossen Kosten und Lebens-Ge-
fahr in anderen Ländern den Musicaischen
Gout zu suchen, man kan ihn wohl auch in sub-
limiori gradu bey teutschen Höfen finden, (*)
und alla moderna componiren lernen. Deutsch-
land selbst bringt wegen ihrer Lag mehr wohl-
gemischte Naturell vor, als andere Länder.
Ein wohlgemischtes aber, sagt M. L. Mizler
part. 3. p. 11. Bibl. Mus. nenne ich, da die
Beurtheilungs- Erfindungs- und Gedächtnis-
Krafft von der Natur in ziemlich hohem
und gleichen Grad hervor gebracht worden.
Ein solches Naturell verlangt auch die Music,
welches allein derselben Vollkommenheiten
der Welt zu zeigen fähig ist. Der Deutsche,
der schon gewohnt ist, viel in verschiedenen
Dingen zu arbeiten, wird sich weder, die vie-
le Wissenschaften darzu zu erlernen, noch
viele Jahr unermüdet in dieser Sach zu arbei-
ten, scheuen. Das Feuer der Deutschen ist
mehrentheils so beschaffen, daß es eine bestän-
dige gleiche Hiz von sich gibt, und nicht zu
stark, noch zu schwach ist, und daher we-
der verlöschet, noch verflattert, und also
auszuhalten im Stand ist. Ein Frankmann
wird dergleichen weitläufftige Sachen entwe-
der nicht anfangen, oder bald wieder liegen
lassen. Der Engländer, dessen Verstand
die Arbeit und Weitläufftigkeit schon vorher
übersiehet, wird nicht so leicht dazu zu brin-
gen seyn. Der Italiäner ist zu bequem dazu;

er wird seine Scharpffsinnigkeit lieber auf was
wenden, so bald zu End ist. Der Deutsche
aber wird sich vor nichts fürchten. Es wird
ihme nichts zu schwer seyn. Er wird sich Tag
und Nacht bemühen, seine Gemüths-Kräfte
durch vielen Fleiß auf das beste auszuarbei-
ten.

Aus diesem Principio will ich hoffen, es
werden es einmahls unsere Compatrioten ü-
berhaupt (dann an Special- Exempel mangelt
es nicht) anderen Nationen eben sowohl im
Musicalischen Gusto abzugewinnen suchen,
gleichwie sie ihnen in künstlichen Contrapun-
cten, und anderen Theoretischen Accuratef-
sen schon vorlängst es vorgethan.

Es haben auch die Deutschen auswärtig den
Ruhm, daß, wann sie sich auf etwas mit
Fleiß appliciren wolten, sie es gemeinlich
anderen Nationen vorthun könnten. Zu des-
sen Beweiß solle dienen die eigne Geständnus
eines vornehmen ausländischen Componis-
stens, welcher, wie Heinichen pag. 10. in No-
tis seines General Basses &c. anmercket, ein-
mahls wider die Gewohnheit seines Lands die-
ses offenerbige Raisonnement von dem Unter-
schied der Music zweyer Nationen von sich
gab. Unsere Nation, sagte er, inclinirt
von Natur mehr zur Dolcezza (Anmuth,
Tendresse) der Music, so gar, daß sie sich
offthüten muß, nicht dadurch in eine Schläf-
rigkeit zu verfallen: die meisten Tramontani
hergegen (loquela hunc manifestum facit) in-
cliniren von Natur allzubiel zur vivacità der
Music, wodurch sie gar leicht in Barbarismum
degeneriren. Wann aber selbige sich die
Mühe geben wolten, uns unsere Tendresse
der Music zu rauben, und mit ihrer gewohn-
lichen Lebhaftigkeit zu vermischen, so wurde
ein Tertium heraus kommen, welches nicht
anders, als aller Welt gefallen könnte, &c.

Die wels-
che Na-
tion incli-
nirt zur
Dolcezza.

Die teut-
sche Na-
tion könte
sich mit
großem
Vorteil
des welsch-
und fran-
zösischen
Gout be-
dienen.

Aus diesem dann ist zu schliessen, daß eine
glückliche Melange (Vermischung) von Ita-
lianischem und Frankösischem Gout das Ohr
am meisten kuzeln, und es über allen anderen
besonderen Gout der Welt gewinnen müsse.

Cape tibi hoc! Soviel vom Musicalischen
Geschmack. Wovon zuletzt annoch ein dop-
pelte Frag muß erörtert werden. Nämlich:
Da es bekannt, daß der Gout fast so viel-
fältig ist, als viele Menschen seynd, und
wann man je alle Gustus wolte möglichst zu-
sammenziehen und eintheilen, jedoch wenig-
stens 4. unterschiedliche Gattungen der Ge-
schmäcken wurden in Consideration gezogen
werden müssen, als nemlich:

Primò, der Geschmack der Bauren, so
sich mehr an der Leyer und Pöhlischen Du-
delsack delectiren.

Vierertley
Gattung
des Gusto

Secun-

Superio-
res sollen
ihren Un-
tergebenen
gute Bü-
cher an-
schaffen.

(*) Nur sollen die Superiores ihren Religiosen, ausser guten Theoretisch- und Practischen Musicalischen
Büchern, auch dann und wann mit geringer Discretion einige Musicalien zu Nachahmung von Wien,
München, Dresden, Berlin &c. anschaffen; das übrige wird gewiß die Capacität und Fleiß eines Com-
ponisten um so gewisser ersetzen, als ja hin und wieder in Clöstern, und anderer Orten mehr, schon vor-
hin solche Subjecta anzutreffen seynd / welche bey und von denen Virtuosen, Herrn Hof Musicis sowohl
in Vocal- als Instrumental- Musiquen nicht allein vieles erlernt haben, sondern auch in der That in Mu-
sicis von mehr, als gemeiner Stärke seynd.

Secundò, der Burgern, 2c. so an einem Gassenhauer, und andern räschen Sachen ihr Vergnügen haben.

Tertiò, einer solchen Gattung der Menschen, so etwas modestes, anmuthiges, und pathetisches lieben. Und endlichen

Quartò, guter Kenner, und Music-Versändigen, so etwas ungemeines hohes, und künstliches erwarten, 2c. Als ist nun die erste Frag: Nach welcher Gattung der Menschen ein Componist seine Music sollte einrichten?

Wie sich
hierin ein
Compo-
nist zu ver-
halten ha-
be?

Antwort: Ein Componist hat sich disfalls zu verhalten, wie ein Prediger. Dieser muß sich lediglich dem Auditorio accommodiren. Denen Einfältigen muß er etwas geringes, leichtes und simples: denen Burgern und halb-gelehrten etwas erhobenes, und sinnreiches: und denen ganz- und Hochgelehrten etwas sublimes, seltsames, ausgeschuchtes 2c. vortragen.

Im Fall aber, und da alle diese 4. Gattungen der Menschen zugleich zugegen wären, müste er nach dem Rath des H. Pauli 1. Cor. 2. v. 4. Non in persuasibilibus humanæ sapientiæ verbis, sed in ostensione spiritus &c. die allzuhohe Hirn-Gespinnst fahren lassen, den mittleren Weg, und gutes Concept erwählen, dasselbe bündig probiren, nach Rhetorischer Kunst ausführen, und aus innerlichem heiligen Erieb (welches zwar allezeit sollte geschehen) und Geist Gottes zu Markte gehen, deutlich, klar, langsam, 2c. peroriren, so wird er jedermann Satisfaction geben. Diesem solle es nachthun der Componist. Er solle nicht viel gar zu simples, an welchem delicate Ohren kein Vergnügen haben; noch allzu sehr gekünsteltes Noten-Werck vorlegen, (*) welches die Componisten allein verstehen, und wodurch hergegeg auch eine sonst gute Music aller ihrer Zierd eines flüssenden natürlichen Wesens beraubt wird; sondern er solle nach Erheischung des Textes auf etwas schönes Arioles bedacht seyn, so dann durch eine angenehme Abwechslung oder Veränderung der Melodiæ, Harmoniæ, ein manteres, ungezwungenes Subjectum, Thema, &c. inventiren, dasselbe gut Contrapunctisch (woben der Contrapunct all' Octava wohl das beste contribuiren könnte.) Alla capella legaliter componiren, invertiren, in die Neben-Tonos excurriren, gelegentlich, nach kurzem Aufenthalt in den Haupt-Modum M. revertiren, das Thema repetiren, imitiren, constringiren, je eine Stimme mit der anderen forciren, mit Musicalischen Figuren ausziehen, und endlichen hüpsch clausuliren.

Auf solche Weiß, und nicht durch papiere-ne Augen-Musiquen, wird er den wahren Zweck der Music assequiren, und eine Universal-Approbation und allgemeinen Applausum reportiren.

R. P. Spieß Tract. Mus. Compositorio-Præcticus.

(*) Gemeiniglich über jene Musicalische Stück, durch welche ein Componist seine Kunst und Stärke der Welt an Tag zu legen, um sich dadurch groß zu machen, sucht, schütteln die meisten Zuhörer die Köpfe: mit Vermelden: dieses oder jenes Stück kan zwar an sich selbst gut, und ein künstliche Augen-Music seyn, in der That aber werden die Ohren vielmehr gepeiniget, als erquicket, und belustiget.

Die andere Frag ist: Auf was Art Prob ei-man von sich selbst eine Prob anstellen könne, ob unsere Music von gutem Gulto sey? Wo-fern man der Selbst-Lieb, und fremden Schmeicheleyen nicht trauen wolte?

Prob ei-
ner wohl-
gerathe-
nen Music.

Antwort: Wann deine durch viele Erfahrung regulirte Music meistens, und all' ordinaire.

Primò, sowohl Gelehrten, als Ungelehrten.

Secundò, Leuten von ganz unterschiedenem Temperament, und Humeurs.

Tertiò, an verschiedenen Orten der Welt, wodurch der Gout ganz different ist, dennoch gefallet, und publique Approbation hat, so kanst du glauben, daß du auf dem rechten Weg bist. Fahre fort, und dencke der Sach weiter nach!

Noch eins! Ich wurde einstens von meinem Lehrmeister J. A. Bernabæi gefragt, ob oder wie ich meynete, daß auch ein ungeschickter Baur, so weder ein Musicalisches Gehör hat, und noch weniger vom Musicalischen Gout was zu sagen weiß, gleichwohl von einer Music überhaupt könnte judiciren, und in Wahrheit sagen? Diese Music ist gut. Oder, diese Music ist nichts nutz? Meine Antwort ware damahl: So wenig ein Blinder wüste von der Farb zu sprechen, so wenig vermöchte ein solcher Halb-Mensch vernünftigt eine Music zu beurtheilen. Nein! widersetzte er mir: Ein solcher Baur judicirt und approbirt mit Recht jene Music, in welcher der Text wohl, ungezwungen, und deutlich ausgedruckt wird. Wo aber dieses allein mangelt, kan er überhaupt sagen: Dieses Stück, als von welchem man nichts vom Text verstanden, ist kein Pfeiffen Taback werth, 2c. Auf dieses hin wüste ich schon, was ich in Zukunft disfalls zu observiren hätte. Besiehe hievon oben pag. 133. & seqq. Die Axiomata, Monita. &c.

Nun haben wir bißhero alle guten Fundamenta und Regulen, unserer Meinung nach, den Liebhabern Musicalischer Compositionum dermassen treulich communicirt, und alles so deutlich erkläret, daß wir uns allerdings versichern sollen, unserem im Titul-Blat gegebenen Versprechen ein gängliches Genügen gethan zu haben.

Es weist nemlich nunmehr ein Lehrling, was die Music überhaupt sey, und woraus sie ihre Principia ziehe. Er findet die wesentliche Beschreibungen aller Haupt-Sachen, samt derselben ordentlichen Eintheilungen.

Er siehet mit Augen, was ein Tonus Musicus ist. Was ein Musicalisches Intervallum ist. Er findet wie die Musicalischen Intervalla auf dem Monochord gezeuget werden, wie sie gegen einander im Mathematischen Verhalt stehen, wie sie miteinander Con- oder Dissoniren. Und überhaupt wie er auch in Theoria

Si i

ein

ein sicheres Fundament legen möge. Über diß hat er klare und genugsame Information de Motu & Saltu. Von unterschiedlichen Ton-Arten, oder Modis Musicis. Von wechsell und durchgehenden Noten. Von den Syn-copationen. Ligaturen. Auflösungen. Ca-denzen, und Clausulen.

Will er nun auch würckliche Hand anlegen, und actu Componiren, so ligt ihm schon wie-derum die Vorschrift vor Augen, wie er nem-lich als ein Contra-Notist simpliciter die Sach solle angreifen, mit 2. 3. und 4. Stim-men lernen sähen, und sich durch fleißige Übung eine Fertigkeit erwerben. Er kan mit leichter Mühe, auch nur aus den untersehten Exem-plis, gründlich verstehen die Einfache, und Doppel-Contrapuncten. Die Fugen. Die Musicalische Compositionen: Arten. Die Rhythmoptœiam &c. Ferner wird ihm vor-gewiesen, wie, und aus was für Quellen er einen guten Gedancken könne schöpfen, oder inventiren. Wie er das Inventirte solle Dis-poniren, Elaboriren, und mit den annehmlich-sten Figuris Musicis auszieren. Item findet er hin und wieder in diesem Tractat unumstößli-che Grund-Satz, Axiomata, (*) Postulata, (**) nützliche Anmerkungen, unterschiedliche vor-theilhafte Lehren, samt 2. Analysirten Musi-calischen Stücken, aus welchen allein er fast alles Essentiales, so in den Musicalischen Com-positionibus gemeinlich pflegt vorzukommen, zu erschen, und zugleich zu erlernen hat, wie man mit 4. und mit 5. Stimmen solle und könne Componiren &c. &c. Aber warum, sagt jemand vielleicht, gibt man nicht auch die nöthige Instruction, wie man solle mit 6. 7. 8. 9. 10. &c. Real-Stimmen (***) componiren? Antwort:

Erstlich, so man dieses thun, und mit un-tersehten Exemplis, wie bißhero allemahl ge-schehen, alles klar und deutlich machen wolte, wurde dieser Tractat kein Tractat mehr seyn, sondern ein grosser Foliant werden. Ander-rens ist es dem jenigen, so nach dem Beyspihl des Contrapuncts à 4. Voc. wie pag. 169. oder wie pag. 138. der Fugæ à 5. Vocibus Con-certantibus, ein gleiches zu sähen erlernt hat, eine geringe Kunst, ein vielstimmiges Stuck zu verfertigen, weilen entweder selten alle Stim-men zugleich mit einander spihlen, sondern mehrentheils einander ablösen; oder wann sie je alle Reale-Stimmen zugleich die Harmonie, die Melodie solten helfen fortführen, so ent-stehet meistens nur ein saftloses Stroh-We-sen. Zu Verhütung häßlicher Quinten und Octaven muß der Bals immer grösser Sprung

machen. Die Strenge der Regulen wird nachgesehen. Die Licentien hergegen drin-gen so vielfältig ein, daß man statt einer an-nehmlichen Melodia nichts, als ein starckes Geräusch, und verwirrtes Mischmasch der Stimmen vernehmen kan. Paucis: Der ein gutes, fließendes *Quatuor*, d. i. eine Compo-sition à 4. Voc. machen, und fortführen kan, der gilt gewiß einen Componisten, und wird ihm leicht seyn, nach Verlangen noch 2. oder 3. Real-Stimmen hinzu zu fügen, womit er aber die 4. Eigenschaften einer *Musica di buon gusto* schwerlich wurde beybehalten können.

Pro Coronide dieses Tractats hat es belie-bet, eine doppelte curieuse Frag zu erörtern hiehero zu setzen. Man höret nemlich jezt bey Gelegenheit, da sich einige Virtuosi Herren Musici hören lassen, öftters sagen: Die *Musica* ist hoch, ja aufs höchste gestiegen. Her-gegen ist es auch zuverlässig gewiß, daß die *Musica* bey den alten Griechen öftters ganz be-sondere, Verwunderungs- ja Erstaunungs-würdige Würckungen gehabt habe, derglei-chen Effect man der heutigen *Musica* nicht zu-schreiben kan.

Es ist demnach

Die erste Frag:

Ob? und wie die *Musica* heut aufs höchste gestiegen?

Und, da wolte behauptet werden, die *Musica* wäre aufs höchste gestiegen, ist

Die andere Frag:

Warum dann die heutige *Musica* nicht auch so grosse Würckung habe, als wie die *Musica* der alten Griechen.

Diese beyde Fragen beantwortet Herr M. L. Mizler, und zwar auf die erste Frag respon-dirt er sub Distinctione:

Die *Musica* ist nunmehr aufs höchste gestie-gen, wann man sie als eine Kunst, die bißhero meistens als ein Handwerk erlernt wor-den, betrachtet. Dann man muß sich wun-dern, daß es die *Musica*-Verständigen und Virtuosi durch die bloße Erfahrung so weit (*practicè & executivè*) haben bringen kön-nen. Allein (*in Theoria*) fehlet es noch sehr viel. Wir haben noch keine erwiesene Regu-len, wir können noch keinen denonstrirten Zusammenhang von Musicalischen Wahrhei-ten aufweisen, u. s. f. Die *Musica* ist also noch sehr unvollkommen, und kan folgar noch immer höher steigen. Ja es werden noch viele Jahr-hundert vorbey fließen, biß die *Musica* auf den möglichen höchsten Gipffel stei-get,

Axiomata. (*) Axiomata werden jene Grund-Satz genennet, deren Wahrheit gleich in die Augen leuchtet, wann die Wörter erkläret worden, und die also keines Erweises bedürffen.

Postulata. (**) Postulata heißen jene Heisch-Satz / oder Forderungen / die man als wahr annimt, weil niemand daran zweiffeln wird, ob sie gleich erwiesen werden könnten.

Real-Stimmen. (***) Real-Stimmen werden diejenige genennet, so nicht mit anderen in Unisono, oder in der Octava fortschreiten, sondern an- und für sich selbst einen Theil, oder Partis der vollstimmigen Compo-sition ausmachen helfen.

get, wann anderst die Nachkömmlinge durch natürliche Zufall nicht in solche Umstand gesetzt werden, daß sie wieder von vornen anfangen müssen. Demahlen zwar hat die Music Hoffnung zu steigen, indeme sie ihre glückselige Zeit erlebet, in welcher sich die Music-Verständigen um die Wissenschaften, und die Gelehrten um die Music bekümmern. Man fanget an die Music genauer nach der Mathematic zu untersuchen, man untersucht mit mehrerem Fleiß die Melodie, als das Edelste der ganzen Music, man dencket auf die Einrichtung eines Musicalischen Systematis, ja man gibt sich schon würckliche Mühe, die Musicalische Wahrheiten durch eine ordentliche an einander hangende Reih der Schlüsse bis auf ihre vorderste Grund-Satz unumstößlich fest zu setzen. Es hat so gar eine Gesellschaft der Musicalischen Wissenschaften die Music zu verbessern aus einem edlen Antriebe sich unterzogen. Gedult und Hoffnung, Zeit und Glück können alles möglich machen.

Mizler sagt, die heutige Music seye als ein Kunst aufs höchste gestiegen, ich aber sage, die heutige Music seye zwar hoch, aber nicht aufs höchste gestiegen, d. i. daß nicht noch ferner einige Virtuosi könten nachkommen, welche die heutigen renomirteste Virtuolos an der Kunst und Ausübung sowohl in der Composition, als auch auf den Instrumenten möchten übertreffen. Man höret ja täglich, wie von Zeiten zu Zeiten diese Kunst mehr und mehr erlernt, höher und höher betrieben, und mit vieler Verwunderung von denen Nachkommen executiret werde. Vor 30. und 15. Jahren hat man auch gesagt, die Music seye aufs höchste gestiegen; jedannoch seynd immerdar wiederum jüngere Künstler nachgewachsen, die denen Aelteren palmam præripirt haben. Und so wird es auch in Zukunft geschehen.

Auf die andere Frag: Warum die heutige Music nicht auch so große Würckung habe, als die Music der alten Griechen? sagt Mizler T. I. parte 2. pag. 22. Es seye und bleibe wohl wahrscheinlich, daß die Musique bey den alten Griechen öfters wunderwürdige Würckungen gehabt, ob es aber der Music allein, oder anderen Zufällen, so zugleich bey der Music mit vorkommen, zuzuschreiben sey, wolle er demahlen nicht untersuchen.

Drey Ursachen kan man angeben, warum die Music der Alten bey ihren Zuhörern mehr Würckung gehabt, als manchemal heut zu Tag. Selbige seynd Erstlich die Seltenheit der Music: es wurde nemlich die Music nicht so gemein gemacht, wie bey uns, sondern gar selten gehöret, und war daher der Eindruck bey dem Volk desto größer.

Andertens die Vernehmlichkeit des Texts, weil wenig Stimmen, und mehrentheils nur Eine waren, konte man alle Wort auf das deutlichste vernehmen, wodurch die Leidenschaften nicht wenig bewegt werden. Hingegen verstehet man öfters bey den heutigen Musiquen nicht ein Wort, welches zwar auch in den Gemüthern der Zuhörer würcket, aber Verdruß: dann so verdrießlich es ist, wann ich einen, der mit mir reden will, nicht verstehen kan, so verdrießlich ist es auch, wann ich den, der mir vorsingen soll, nicht verstehe. Manchemal seynd die Singer, manchemal die Componisten Schuld daran. Ach! daß doch in diesem Punct, sonderlich die Geistlichen Herrn Componisten gut Griechisch wurden! Drittens die Bemühung der Componisten die Leidenschaften zu bewegen. Der Griechen Haupt-Absicht bey ihren Musiquen war die Gemüther der Zuhörer nach ihren Absichten zu lencken, unsere heutige Componisten aber wollen vornehmlich nur das Ohr belustigen.

Um dieser drey Ursachen willen mag wohl die Music der Alten bey ihren Zuhörern mehr Eindruck gehabt haben, als die unserige bey uns, ob sie gleich schöner, vollkommener, und besser, als der Alten ihre, ist.

So curieux- und fürwitzige Frag diese letzte ist, so ernsthaft, merck- und nachdenckens-würdig ist die darauf in 3. Ursachen bestehende Antwort. Es ergeheth nemlich hierinnfalls der vortreflichen, schönen, edlen, angenehmen Music und Königin aller Wissenschaften wie denen besten Speisen, die zwar ihrer Natur nach vortreflich seynd, werden aber nur darum veracht, weil sie nicht mehr theuer, nicht mehr selten, und anderen auch gemein seynd.

Nicht ein geringer Mißbrauch, so bey uns Catholiquen fast allenthalben eingeschlichen, ist auch dieser, daß, da man in Markflecken und Städten mehrentheils voll- und vielstimmig musiciret, und mit Geigen und Pfeiffen alles durch einander jagt, vom geistlichen Kirchen-Text nichts, oder kaum wenig Wort, und auch diese nur in lateinischer Sprach können verstanden werden, ohne die Gemeinden durch Aufführung einer gravitatischen, Majestätischen, modelten, Pathetischen, Deutschen, die Wörter wohl ausdrückenden Kirchen-Music zur Andacht zu bewegen. Ja so gar auf dem Land und Dörffern, wo vorher das fromme, und einfältige Bauren-Volk durch andächtiges Absingen eines Kirchen-Liedes einiges Soulagement suchte, und fand; thut sich jetzt ein alter Bocks-Barthle, ein alter Schultmeister hervor, ludelt auf der Orgel jämmerlich, und schreyet mit erwann 2. oder 3. Kerln; (jungen Knaben) so erbärmlich eins daher, daß jederman wün-

schet, der Gottesdienst möchte doch nur bald zu Ende gehen; wodurch geschieht, daß, was der Prediger durch eifrige Erklärung des heiligen Evangelii gut gemacht, und aufbauet, ein solcher Musax, oder greulicher Ohren- Tyrann wiederum verderbet, und niederreisset, mithin die sonst gute, andächtige Leutl, statt eines geistlichen Seelen- Trosts, mit Verdruß in die Kirchen gehen, und nicht ohne Mißvergnügen und Unlust wiederum nacher Hauß zuruck kehren müssen.

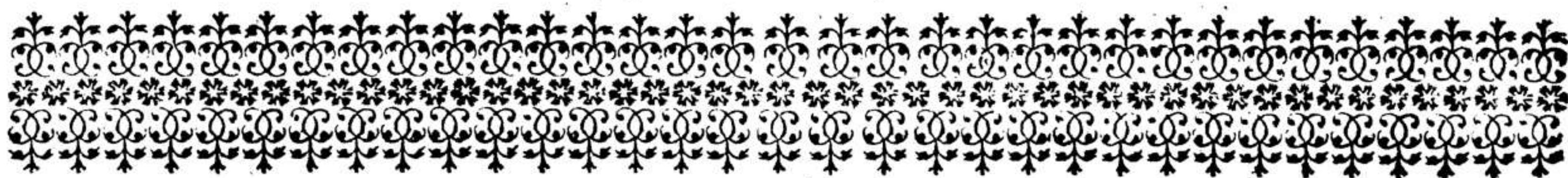
Die Dorff-
Pfarrer
sollen in-
vigiliren,
auf daß die
alte Kir-
chen-Lieder
sollen
jederzeit
beybehal-
ten, und

Es sollen wohl demnach dieses unsere A-
vertissement nicht allein die geistliche Herrn
Compositeurs, sondern auch die sämtliche
Herrn Dorff- Pfarrer, als ein hoch- be-
denckliches *Pro Memoria* sich bestens recom-
mendirt seyn lassen, und aus heiligem An-
trieb sich dahin beeyffern, daß nicht so viel
die Ohren der Zuhörern (will eben nicht

mehr sagen, gepeyniget) belustiget, als in der
vielmehr ihre Pfarr- Untergebne mittelst an- Mutter-
dächtiger, alter, und neuer approbirter Sprach
Kirchen- Liedern in ihrer Mutter- Sprach andächtig
Monodicè, d. i. von der ganzen Gemeind abgesun-
oder Communität einstimmig gesungen, gen wer-
sollen zur Andacht bewegt, zur Tugend den.
angetrieben, zu allem Guten beförderet,
und zum Lob Gottes, welches der wahre
Zweck der Music ist, solchergestalten ange-
zündet werden, damit sie schon jetzt in die-
sem zergänglichem Leben anfangen, lehren,
und angewohnen, wiewohl demahlen
noch sehr unvollkommen, nachgehends aber
im Himmel auf eine ganz vollkommene Weiß
und Art mit den heiligen Englen, und al-
len Außergewählten Gott zu lieben, zu eh-
ren, zu preisen, zu loben, und das himm-
lische Trilagion abzusingen so lang
Gott Gott ist, das ist,
ohne

E N D E.





Register /

Die vorkommende Nahmen / und Sachen enthaltend.

A.

A. a. a. a. Was diese Buchstaben bedeuten. 42
A. Abruptio, Abbrechung. Figura Musica. 155
 Alla, oder A Capella, auf Kirchen- Art. Nahmens Ursprung. 161
 Alla diritta, Alla Zoppa, 2c. auf hincfende Art. 108
 Accentus Musicus. Le port de voix, Stimm- Fall, Vorschlag, fig. Mus. 155. 157
 Acciaccatura, Verbindung, Musicalischer Zierrath. 157. 160
 Aequisonus, sc. Tonus. Aequisonè, Unisonè. 12
 Aelius Modus Musicus, wird erklärt. 56
 Dessen Ambitus, oder Octav- Sprengl allda. ibid.
 Dessen sonderliche Erinnerungen allda. 56. 57
 Dessen Eigenschaft, und Exempla. 56. & seqq.
 Affectus, Gemüths- Neigung, Leidenschaft. Um diese wohl auszudrucken, muß der Componist vieles dissimuliren. 86
 Ambitus Octavæ, der Umfang einer ganzen Octav. Species Octavæ. 29. & seqq.
 Ambitus Octavarum, wie sie differiren. ibid. & seqq.
 Amphybrachys, gewisser Klang- Fuß. 164. 165
 Amphymacer, gewisser Klang- Fuß. 164. 165
 Anabasis, Ascensus, Auffarth, fig. Mus. 155
 Anaphora, Repetitio, Wiederholung, fig. Mus. 155
 Anapæstus, gewisser Klang- Fuß. 164. 165
 Antispæstus, gewisser Klang- Fuß. 165. 166
 Antithesis, Contrapositio, Gegensatz, fig. Mus. 155
 Antistæchon, Permutatio, Verwechslung, fig. Mus. 155. 157
 Anticipatio, auch Prolepsis, Vorausnehmung, Voranschlag. 155
 Dessen ein Exempel. 158. 212. & seqq.
 Anticipirter Transitus, was er sey. 205
 Aria, Theatralische, schicket sich nicht in Kirchen. 71
 Was hieben zu beobachten. 131. 132
 Die größte Force geschieht am Anfang. 134
 Arsis, der anderte Theil, oder Aufschlag des Tacts. 72
 Arithmetica Mediatio, Divisio, Dispositio. 12. 39. 40.
 Arithmetica, Rechnungs- Kunst, gibt der Musica ihre Grund- Sätz. 3
 Apotome, was es sey. 4. 5. 11
 Axiomata, Was sie seynd. 218
 Authentus, sc. Tonus, führet seinen Sub- Tonum mit sich. 39
 Sucht seine Gång meistens oben. 41. 67.
R. P. Spiess Tract. Mus. Compositorio- Practicus.

B.

B. grosse Romanische, bedeut den untersten Clavem B. im Clavier.
 Bacchius, gewisser Klang- Fuß. 164. 165
 Basis, Fundament, Bas, die unterste Stimm des Drey- Klangs.
 Bals- Stimm, Vox gravis, Baryphonus, Balsist, vertritt gleichsam die Stelle der Materie. 112
 Ist der Unter- Satz und Stütze aller anderen Stimmen. *ibidem* & seqq.
 Battuta, Tact. Vide Tempus.
 Bauren können auch von der Music urtheilen. 217
 Bewegung, vide Motus.
 Bicinium, Duetto, Gesang von 2. Stimmen.
 Bindungen, sollen herabwärts aufgelöst werden. 90
 Vide Ligatura.
 Bordone falio, auch Pleonasmus genannt. 88

C.

C Adentien, oder Absätz, sollen in Thesi, oder Arsi gemacht werden.
 Besiehe hievon das Cap. 19. fol. 94. 95. 96. & seqq.
 Cadena di Trilli, Viele Triller nach einander. 159.
 Cæsura Musica, was sie sey. 82
 Cambio, Cambiata Nota, Wechsel- Note. 73. 74 & seqq.
 Cammer- Styl, wird beschrieben. 161. & seqq.
 Canon, heißt in der Music eine Kunst- Circul- oder Kreiß- Fuga, Kreiß- Gesang. 136
 Dessen noch mehrere Bey- Nahmen werden erklärt. *ibidem*.
 Weitere Division oder Eintheilung. *ibidem*.
 Cantabasis, Descensus. Abfahrt, fig. Mus. 155
 Choral- Gesang, Nahmens- Forschung, 2c. 67
 Solle bescheidenlich abgesungen werden. 22. 71
 Hat das *sis*, *gis*, und *cis*, aber niemahl das *Dis*. 22. 68
 Behauptet 8. Tonos. 41. 67
 Der Unterschied unter ihnen ist wohl vernehmlich. 67
 Im Choral muß man auf das Ende sehen. 68
 Im Choral ist kein *Dis*, warum? *ibidem*.
 Haupt- Regul vom Choral- Gesang. 68. 69
 Alle 8. Choral- Toni werden in Exemphis vorgestellt. 67. & seqq.
 Großes Lob des Chorals. 70. & seqq. 71.
 Die Kirchen- Regenten haben wegen der Music, und Choral- Gesang bey Gott schwere Verantwortung zu geben. 71
 Chorda, was sie bedeutet. 191
 Chori- Choriam-

Register,

Choriambus, gewisser Klang = Fuß. 165. & seq.
 Chromatische Music - Leiter. Vide genus.
 Circul, Musicalischer Ton - Circul. 35. 62
 Circolo, Mezzo, fig. Mus. simplex. 156
 Dessen ein Muster. 159
 Clausula, Wort = Forschung und Beschreibung. 94
 Wird verschiedentlich eingetheilet, als in
 Perfectissimam.
 Minus Perfectam.
 Imperfectam.
 Formalem.
 Affinalem.
 Peregrinam.
 Intermediam.
 Primariam, seu Principalem,
 Secundariam, seu Dominantem.
 Tertiariam, seu Mediantem.
 Cantizantem.
 Altizantem. 94. 95. 96. 97
 Tenorizantem.
 Bassizantem. 98. 99. 100.
 Majorem.
 Minorem.
 Minimam.
 Simplicem.
 Diminutam.
 Sfuggitam.
 D'inganno.
 Fioritam.
 Dissectam acquiescentem.
 Dissectam desiderantem.
 Ordinatam Ascendentem.
 Ordinatam Descendentem &c.
 Assumptam, Adoptitiam. 46
 Clausula Coronatio. 95
 Clausularum omnium Exempla. 96. 97. 98. 99. 100
 Clausula Principalis, Primaria, Secundaria, Tertiaria,
 in ihrer Vorstellung. 42. 43. 53. 94. 96.
 Clausula Formalis, ist der letzte Theil der Section. 82
 Coda, Cauda, ein gewisses Musicalisches Zeichen.
 180. N. 32.
 Colon, Einschnitt, was es sey. 131. & seq. 170.
 N. 13.
 Dessen ein Muster. 170. N. 13. & 180.
 Comma, erstlich im Klang ein Unterschnitt. Ist in
 der Music der neunthe Theil eines Toni Musici. 4. 5.
 Dessen Beweis in dem Klang, und Erzeugung. 14
 17
 Comma, secundò in der Red, ein kleiner Theil des
 Satzes. Ein kleiner Einschnitt. Particula sententiae.
 132
 Dessen ein Muster im Contrapunct. 179. N. 10
 Componaster, ein unverständiger, ungeschickter Com-
 ponist, Pfscher, Stümpler.
 Componiren, aufs Gehör allein, ist gefährlich. 2
 Componist, Compositeur, Symphoniurgus, Ton-
 Künstler, &c.
 Der beste ist, so neben einer guten Praxi sich auch um
 die Theorie bekümmert. 2. 3. 4. & seqq. 215
 Solle die Modos Musicos wohl verstehen. 29. 30.
 31. 32. & seqq. 41. 66
 Ist bey unseren Modis Musicis nicht so eingeschränkt,
 wie bey des Heinichens 2. Haupt = Modis. 61.
 & seq.

Verfertigt oft über den Cantum Choralem die künst-
 lichste Compositiones. 67
 Kan sich dieser unserer Lehr versichert halten. 62
 Anhang, einiger vortrefflicher Anmerkungen, so
 ein Componist wissen soll. 129. 214. & seqq.
 Besitzen nicht alle Componisten die Erfindungs = Gab
 in gleichem Grad. 133
 Wie denen unfruchtbahren Componisten zu helfen.
 133
 Streitten oft mit denen Poëten. 131. & seq. 168
 Sollen den mittleren Weg erwählen. 131. N. 28.
 217
 Sollen die Zuhörer mit Passaggien, &c. unterhalten.
 136
 Sollen das Kyrie eleison nicht Tank = weiß sehen. 133
 Ein besondere Instruction für einen Componisten. 129
 130
 Sollen die Figuras Musicas wohl innen haben. 215
 155
 Sollen sich der Leichtigkeit, Deutlichkeit, Fleißig-
 keit, und der Lieblichkeit sonderbar befeissen. 163
 182. 215.
 Sollen die Rhytmopœiam wohl verstehen, 164. &
 1eqq.
 Gute Lehr, so er aus x x, oder b b componiren
 will, samt beygesetzten Exemplis. 32. & seqq.
 Sollen die Diastolicam, oder Lehr von Interpunctio-
 nen nicht auffer Acht lassen. 131
 Sollen vorher gute Disposition machen. 133. &
 1eqq.
 Ihre größte Fehler. 131
 Sollen die Con- mit Dissonanzen wohl zu untermi-
 schen wissen. 182
 Suchen sich heut hervor zu thun mit neuen Ligaturen.
 182
 Sollen die Natur imitiren. 214
 Sollen mit denen Falsis kein Handwerk treiben. 202
 Ob sie nothwendig reisen müssen? 216
 Drey Essential - Requisita, so einen Componisten gut
 machen. 214
 Verhaltens = Regulen im Recitativ. 131. 163.
 166. & seq. 212.
 Verhaltens = Regulen wegen des Gusto. 215
 Compositio, gute, erfordert Invention, Geist, &c.
 133
 Gute, will drey Stuck zum Voraus haben. ibid.
 Vier Eigenschafften einer ausbündigen Composition.
 163
 Diese 4. Requisita werden erklärt. ibidem. 215
 Von der Composition solle man geschied judiciren.
 168
 Conciliatio Vocum, Vereinbarung der Stimmen.
 60. 61.
 Consonantia, Consonum, ein Wohl laut. Wie viel?
 und welche? 18
 Wie sie auf einer: und wie sie auf 2. Saiten erwiesen
 werden. 15
 Contra - Notista, ein Noten = gegen Noten = Scher.
 100
 Solle sich in seiner Arbeit wenigstens 1. oder 2. Jahr
 wohl üben. ibidem & seq.
 Contrapunctus, Gegensatz, Punct gegen Punct.
 Wortforschung. 107
 Dessen wesentliche Beschreibung. ibidem.
 Dessen hauptsächliche Eintheilungē, 100. 107. & seqq.
 Simplex,

die vorkommende Nahmen, und Sachen enthaltend.

Simplex, wie er hier zu verstehen sey.	107	Diapente, die Quint, ihre Erzeugung, und Verhältnus.	11. 12. 5.
Simplex, wird subdividirt in		Vide Quinta.	
Planum.	108	Diaschisma, enthält 2. Commata Musica.	5. 4
Fugatum.		Diastolica, Interpunctions- oder Einschnitts- Lehr.	132 & seq.
Ligatum.		Diateffaron, die Quart. Ihre Erzeugung und Verhältnus.	5. 7. 11. 12.
Syncopatum.		Vide Quarta.	
Coloratum.		Diatonica scala, Music-Saiter.	
Figuratum.		Diesis, enthält 4. Commata, wird vor Augen gelegt.	4. 5. 11.
Floridum.		Diminutio, Verminderung, fig. Mus. Was? und wie vielfältig sie sey.	156
Diminutum.		Dessen ein Muster.	158
Gradativum, oder alla Diritta.		Discant, Dessus, Soprano, obere Stimm, gibt der Music die Form, und größte Lebhaftigkeit.	112
Saltativum.		Disdiapason, doppelte Octava.	5. 8.
Claudicantem, oder alla Zoppa.		Disharmonia, Ubellaut, woraus sie entstehe.	13
Punctatum.		Dispositio, Einrichtung, was, und wie vielfach?	133. & seq.
Solutum.		Dissonantia, Dissonum, ein Ubellaut, wie viel? und welche?	18. 19
Obligatum.		Einige seynd natürliche, einige zufällige.	19
Perfidiatum, obstinatum.		Wie sie auf einer: und wie sie auf 2. Saiten erwiesen werden?	18
Exempla aller dieser Contrapuncten. 109. 110. & seq.		Ditonus, vide Terz major.	
Contrapunctus duplex, Doppel-Contrapunct. Was er sey?	112. 113	Drey-Klang, vide Trias Harmonica.	
Wird gemeiniglich in Intervallis Compositis geführt.	113. 174. N. 35.	Ditrochæus, gewisser Klang-Fuß.	165. & seq.
Duplex, ad Quintam, wird beschrieben.	113	Divisio, Dispositio, oder Mediatio, Theilung aller Consonanten.	
Exempla dieses Contrapuncts.	114. & seq.	Arithmetica, und Harmonica Divisio.	12. 13. 39. 40
Duplex, ad Octavam, wird beschrieben, samt Regeln.	115	Divisor, Theiler, Harmonicus, Arithmeticus.	9. 39. 40.
Exemplum dieses Contrapuncts.	116. & seqq. 173. N. 33.	Diese Theilung geschiehet auf zweyerley Art.	39. 40
Analysis dieses Exempels.	116. & seqq.	Dorff-Pfarrer, sollen die alten Kirchen-Lieder beybehalten.	220
Exempla aus allen 6. Modis Musicis des Contrapuncts al' Ottava.	118. & seq.	Dorius, sc. Modus, wird beschrieben.	42. & seqq. 61. 67
Duplex ad Decimam, Regeln davon.	122	Duodecima, die Duodez, ihr Erzeugung.	8. 15.
Exempla dieses Contrapuncts ad decimam.	122. & seqq.	Durchgehende, sc. Noten. Vide Nota	78.
Duplex ad Duodecimam, Regulæ davon.	125	Dijambus, gewisser Klang-Fuß.	165. & seq.
Exempla dieses Contrapuncts ad duodecimam.	125. 126. & seqq.		
Contrapunct, solle rein, und so viel es möglich, ohne x x und ohne b b componirt seyn.	19. 131. N. 27		
Constrictio, Subjecti, Thematis, engere Zusammenziehung des Subjecti, oder Thematis.	149. 154. 169. N. 7.		
Auf die letzte pflegt man das Thema in einer Fuga nach Möglichkeit zu constringiren.	130. 149. 154		
Coronatio Cadentia, letzte Ausziehung der Cadenz.	95. 175. N. 38		
Curta, Fuga, fig. Mus. simplex.	156		
Dessen ein Muster.	159		

D.

DActylus, gewisser Klang-Fuß.	164. 165
Decima.	7
Decoratio, Ausziehung, wird beschrieben und commendirt.	135
Demonstratio in Musica, klarer Beweis.	14. 15. & seqq.
Denominator, Nenner, quid?	79. v. Tripla.
Dialogus, Zwen-Gespräch.	
Diapason, Octava, heisset, über, oder durch alle, sc. Tonos.	
Ist die erste und vollkommneste Consonanz 2. 1.	11. 12

E.

Eigenschaften, der Tonen, des Modi Musici Primi, D.	42. 44
Des Modi M. Secundi. E.	46. 65. & seq.
Des Modi M. Tertii. F.	51
Des Modi M. Quarti. G.	55
Des Modi M. Quinti. A.	56. & seq.
Des Modi M. Sexti. C.	58
Werden von Heinichen mit Unrecht touchirt.	61. 62. & seqq.
Widrige Meynungen gegen einander gehalten, und erklärt.	ibidem.
Werden ferner erwiesen.	61. 62. 63. 64. & seqq.
Einschnitt, Abschnitt, Interpunctio, Incisio.	131
Elaboratio, Ausarbeitung, wird beschrieben, und commendirt.	134
Emphasis, Nachdruck. fig. M.	155
Enthusiasmus Musicus, was er sey?	202
Epitritus, der erste, anderte, dritte, und vierte, gewisse Klang-Fuß.	164. 165. 166

Register ,

Erfahrung, muß einen Componisten gut machen. 215
 Ethoponia, oder Mimisis, Imitatio, Nachahmung. 156
 Euphonia, ratio bene Cantandi. 22. 130
 Evolutio, oder Eversio, Untersehung einer Stimm. 130. 176. No. 48
 Exclamations - Punct. 131. & seqq.
 Exponent, Mahne, Exponent der Ration. 9
 Extrem- oder äußerste Stimmen, sollen vor andern in Acht genommen werden. 129

F.

Falsch, was sie seynd? Und welche die Notableste? 191. & seqq.
 Nicht der Gebrauch, sondern der Mißbrauch derselben wird reprobiert. 202
 Fantasia, Fantasten, wer diese seyen? 162
 Falio Bordone, 88. v. Bordone.
 Figura Musica, wird beschrieben. 155
 Deren seynd zweyerley Gattungen. ibidem.
 Und vielerley Neben-Gattungen. 155
 Figuralis Cantus, der zierliche Gesang, behauptet 6. Modos Musicos, oder 12. Tonos. 41. 42. & seqq.
 Freyheiten, des Styli Theatralis 203. & seqq.
 Fuga, Wortforschung, und Beschreibung. 135
 Wird eingetheilt in regularem, und irregularem. 135
 Weitere Division der Fugæ irregularis. 136
 Contrariè inverfa, was sie sey. 137. 136
 Einige Exempla. 137. & seqq.
 Die größte Force geschiehet am Ende. 130. No. 26. 134

G.

Gang, Motus, unartige, verdächtige 2c. 187. & seqq. 200
 Geistliche, Componisten, excediren gemeinlich weit mehr, als die gewiegte Hof-Componisten. 161. 219
 Genus, Musicum musicalisches Geschlecht, Diatonicum, was es sey. 21
 Genus Diatonicum, oder Diatonische Music-Laiter. ibidem.
 Genus Chromaticum, oder Chromatische Music-Laiter. ibidem.
 Genus Enharmonicum, ist heut nicht mehr üblich. 5. 21
 Geometria, Ausmessungs-Kunst in der Music. 3
 Ist einem Theoretischen Componisten zu wissen nöthig. 20.
 Glocke, eine Glocke nach verlangtem Ton zu greiffen. 15. 16
 Gewicht. Die musicalische Intervalla werden durch das Gewicht demonstrirt. 17
 Groppo, einfache musicalische Figur. 156
 dessen ein Muster. 159
 Gründliche Einsicht erwecket Vergnügen. 19
 Gusto, Gout, Gustus, musicalischer Geschmack, ist viererley. 216

H.

Harmonia, Zusammenstimmung, wohl laut, im gemeinen Verstand. 9. 112
 Eine Simple ist ein ungestaltetes Ding. 112
 Vollkommene, und unvollkommene. ibidem. & seqq. 206.

Harmonica, was sie sey. 113
 Woraus sie entstehe. ibidem.
 Harmonica Dispositio, harmonische Vermittelung. 12. 39. 40
 Heinichen, J. David. dessen 24. Modi Musici. 34. 35. & seqq.
 Dessen musicalischer Circul. 35
 Dessen schimpfliche Schrift wider die Contrapunctisten. 2
 Wird denen Herrn Theatralisten bestens recommendedt. 66
 Hemitonium, ist besser, als Semitonium, ein halber Ton. 5
 Die unterschiedliche Einlage der Hemitonien verursachen unterschiedliche Ton-Arten. 29
 Hypo, Græcè, Latine, Sub, unter, Sub-Tonus, Plagalus, 2c. begleitet jedesmahl seinen Ober-Herrn. 39. 40. 41.

I.

Iambus, ein gewisser Klang-Fuß. 164. 165
 Imitatio, Nachahmung. fig. Mus. 156
 Interpunctio, Incisio, Ein- oder Abschnitt. 131. & seqq.
 Interrogations - Punct. 131. & seqq.
 Intervallum, auch Diastema genannt, Zwischen-Raum, Stimm-Weite. Was ein Intervallum sey? 5
 Intervalla Simplicia, einfache. 7
 Composita, oder Zusammengesetzte. 7. & seqq.
 Ihre Verhältnissen einer ganzen Octav. 11
 Allergebräuchlichsten Intervallen Verhältnissen. 17
 Inventio, Erfindung, was sie sey. 133
 Einer ist glückseliger in der Invention, als der andere. 133
 Hülfss-Mittel zur Invention seynd die Loci Topici. 133
 Jonius Modus Musicus, wird erklärt. 58
 Hat mit dem Lydio mehrere Aehnlichkeit, als mit dem Mixo Lydio. 58
 Dessen Eigenschaften, und Exempla. 58. 59. 60
 Davon ein speciale Notamen für einen Componisten. 61
 Inversio, Renversement, Verkehrung der Stimmen. 116
 Jonicus, à Majori, à Minori, gewisse Klang-Fuß. 165. 166
 Italiäner, befeiffen sich eines guten Cantables 2c. 187

K.

Kunst, allzugrosse ist gemeinlich von kleinem Effect. 217.
 Kyrie Eleyson, solle man nicht Tang-weiß setzen. 133

L.

Leidenschaften, der Zuhörern sollen erregt, oder gestillet werden. 182
 Ligatura, Bindung, eine jede Ligatur ist ein Syncopa, aber nicht ein jede Syncope ist ein Ligatur. 83
 Die Ligatur wird beschrieben. ibidem. Item 181. No. 6
 Ist in der Composition eine der wichtigsten Materien. 83. & seqq. 130

Die vorkommende Nahmen und Sachen enthaltend.

- Ein Theil bindet, der andere löset auf, einer wird genennet *Agens*, der andere *Patiens*. 83
Geschehen auf unterschiedliche Weiß und Manier. 83. & seqq.
- Unterschied der Ligatur, und Retardation. 212
Lieder, alte Kirchen-Lieder solle man nicht abschaffen. 220.
- Limma, reliquia, Überbleibsel. 5. 11
Limes, Limites, die Gränzen eines Intervalls zum andern. 42. 43
- Loci Topici, seynd die Quell, woraus der Componist Invention schöpfen kan, und soll. 133
- Lydius, sc. Modus Musicus, wird erklärt. 50
Dessen Gränzen, Widerschlag, Drey-Klang Eigenschaft. ibidem.
Was sonderheitlich in diesem Modo zu beobachten sey. 50
Exempla dieses Modi Musici. 51. & seqq.
- ### M.
- M**Adrigale, ein Poëtisches Gedicht, wird beschrieben. 162
- Mathematica, was sie sey. 3
Diese soll ein Componist in seinem Gewalt haben. 20
- Mathematische Theilung. 2c.
- Matthesonii Lob. 66
- Meditatio, Betrachtung, was sie sey. 162
- Melodia, Gesang-Weisung, wird beschrieben. 113
Wie sie solle beschaffen seyn. 113
- Melopœa, was sie sey. 113
- Melismaticus, sc. Stylus, lieblich, arioser Styl. vide Stylus.
- Melothesia, was sie sey. 113
- Mensura, Zeit-Maß, Tact. Battuta. vide Tempus.
- Messanza, Misticanza, Mixtio, Vermischung, fig. Mus. 156. 159
- Metabalis. 156. 159
- Mi contra fa, est Diabolus in Musica. 86
- Mixolydius, Modus Mus. wird beschrieben. 52
Dessen Exempla. 53. & seqq.
Dessen Eigenschaften. 55
- Mizleri Laurentii 2c. Lob, in der Vorrede.
Dieser schreibt wider die 6. Modos Musicos. 63 & seqq.
Dessen Einwurff werden von uns abgelehnt. 64 & seqq.
- Modus Musicus, wird beschrieben. 36. 37. & seqq.
Die alte Modi M. bekommen von etwelchen heiligen Herrn Musicis den Förger. 34. 63. & seqq.
- Die jetzige Practici behaupten meistens 24. Modos M. 34. & seqq.
- Erwählen aus diesen 24. Modis 2. Haupt-Modos. ibidem. 63
- Die 24. Modi M. werden vor Augen gelegt. 35. 36. & seqq.
- Werden bestritten 2c. 35. & seqq. 38. 64. & seqq.
- Werden besser Denominationes, als Modi, genennt. 36. & seqq. 39
- Modi M. wesentlich von einander unterschieden seynd 6. 29. 37. & seqq.
- Deren seynd einige Authenti, andere Plagales. 40. 41
- Woher sie ihre Nahmen herleiten. 41. 61. & seqq.
R. P. Spieß Tract. Mus. Compositorio - Practicus.
- Molossus, ein gewisser Klang-Fuß. 164. 165
- Monochordon, Sonometre, Klang-Messer 2c. wird beschrieben. 12. 15
- Monodia, Monophonia, ein einstimmiger Gesang. 67. 113
- Monodium, Vox Sola. 67. 113
- Monodicus. }
Monodus. } werden erklärt. 67
Monotonus. }
Monotonia. }
- Mordent, oder Mordant, ein gewisse musicalische Manier
Wird auch von den Frankosen Martellement oder Pincement genennt. 157
- Motus, Bewegung, was? und wie vielfach der Motus sey. 22. 23
4. Regeln seynd in der Bewegung zu observiren. 23
Gute Erinnerungen in Praxi von der Bewegung. 24
- Motus Gradativus, Bewegung Stufen-weiß 22. 23. 24. 200
- Saltativus, Bewegung durch Sprung. 22. 23. 24. 28. 201
- Sprungweise Bewegung ist eine reguläre, die andere irreguläre, und warum? 28. 201. 195 & seqq.
- Musica, Was darunter verstanden werde. 1
Ist die Ton-Kunst. ibidem
Hat unterschiedliche Beywörter. 1
Artificialis, ist eigentlich die Ton- oder Componir-Kunst. 1
Der Music Eintheilung. 1
Speculativa, oder Theoretica, die beschauliche. 2. 3
Practica die wirkende. 2
Ob? und wie sie aufs höchste gestiegen? 218
Warum sie nicht eben den Effect der Griechen habe? 218
- Compositoria. 2. 3
Executoria, die ausübende, spielende 2c. 2
Woraus sie ihre Principia ziehe? 3
Warum die Music der Alten grössere Wirkung gehabt?
Hat ihren zureichenden Grund. 20
Welche von Gulto Gout, sey. 163. 182. 215.
Ist ein klingende Mathematic. 3. 20
Organica, oder Pnevumatica. 1
Gute bestehet in Vermischung der Con- oder Dissonanzen. 182
Alle Musiquen müssen sich nach den Haupt-Regeln des Contrapuncts reguliren. 203
Gravitätisch: und honore erhaltet alle geistliche Stifter, die Religion, und sämtliche gemeine Wesen in gut- und glückseligen Stand. 71
Leichtfertige Musiquen sollen die Kirchen-Vorsteher nicht gedulden. 71
Ihr Effect, oder Wirkung ist groß. 70. 182
- Musicus, Tonus-Künstler, Music-Verständiger 2c. ob ein tüchtiger Musicus die Geometrie, und Mathematicque verstehen müsse? 20
- Musicus, Musicant, Virtuos, Unterscheid zwischen diesen. 62
- ### N.
- N**ation, die teutsche ist laborios. &c. 187. gibt die beste Subjecta. 216
Die

Register,

Die Welsche inclinirt zur Dolcezza.	216
Natürlich, was es heiße.	210
Naturell, vide Talent.	
Nona, ihr Erzeugung.	15
Minuta, verkleinerte, Superflua überflüssige.	7. 86. 197
Hat mit der Secunda nicht allemahl gleiches Tra-	
ctament.	92. 197
In Wem ihr Accompagnament bestehe.	92. 198
Exempla ihrer Resolution in 2. 3. und 4. Stim-	
men.	92. 93. 198.
Nota, Figura, der Noten Valor, oder Geltung ist un-	
terschiedlich.	72
Lange virtualiter, oder virt. kurze.	73. & seqq.
Cambiata, Wechsel: Noten.	74. 75. 76. 181.
	No. 47
6. Stück seynd dabey zu beobachten.	ibidem.
Exempla dieser Wechsel: Noten.	74. & seqq. Item 81
Wie sich hierinn ein Organist zu verhalten habe.	79. 80. 81
Notæ Transcuntes, durchgehende Noten.	78
Regeln von durchgehenden Noten.	ibidem.
Exempla von durchgehenden Noten.	78. & seqq.
	vide Transitus.
Numerator, Zähler, wer dieser sey.	79
Numerus Radicalis. d. i. Wurzel: Zahl des Temporis	
Musici Binarii ist die Zahl. 2. oder zweite Zahl.	79
Wie hergegen der Numerus 3. die Wurzel: Zahl	
aller Triplen ist.	79
O.	
Octava, Acht: Klang, Diapason, Diastema Antipho-	
num &c Ihr Verhalt.	11
Wie die Octava erzeugt werde.	12. 39
Wie sie Arithmetice, und Harmonice getheilet wer-	
de.	39. 40
Diminuta, verkleinerte, und Superflua, über-	
flüssige.	86
Was sie seyen, werden verworffen.	7. 8
Octavæ Deficientis Exempla.	86
Octava Deficiens, & Superflua sunt 2. Diaboli in	
Musica.	86
Octava Deficiens hat zwar ein größeres Intervallum	
als die Septima Superflua auf dem Papier; diese aber	
hat ein größeres Intervall, als jene, auf dem Clavier.	6
Ob? Und warum 2. nach einander auf: oder ab-	
steigende Octaven, und Quinten verworffen wer-	
den?	
Ein jede Octava hat 3. Tonos Majores. 2. Tonos	
Minores. Und 2. Hemitonia Naturalia.	29
Keine Octava ist der andern gänglich gleich.	29
Oratorium, Oratoire, in der Music, ist ein Sing: Ge-	
dicht, welches eine gewisse Handlung, oder Tugend:	
hafte Begebenheit auf Dramatischer Art vorstellt.	162
Organist, Organædus, Organorum Moderator &c.	
solle die vorgelegte musicalische Stück vorher wohl	
einschauen, und nach derselben Ton: Art genau die	
Præambula Versus &c. einrichten; sonderlich solle	
er den Tonum Quartum wohl verstehen.	50. 68
Organisten machen oft wunderliche Sprung.	196
Sie haben die Anticipationes, und Retardatio-	
nes nicht zu attendiren.	79. 213.
Opern, Warum der Phrygius Modus sich da nicht	
einfindet?	39

P.

Paragraphus? Was er sey.	131. & seqq.
Pars Aliquota, und Aliquanta, wird erklärt.	8
Palymbachius, ein gewisser Klang: Fuß.	164. 165
Passaggio, kurzes Neben: Spiel in Ausläuffen, Tira-	
ten &c. bestehend.	118
Periodus, wird erklärt.	131. 132
Plagalis, Plagijs, Tonus Inversus, Secundarius &c.	40.
	41. 67.
Phonagogus, ist eben, was Dux in denen Kreiß: Su-	
gen.	
Phrygius, sc. Modus Musicus, wird erklärt.	45. & 46
Warum er keine vollkommene Cadenz zulasse?	46
Warum er von vielen Componisten, so sehr ver-	
haßt sey?	66
Dessen Eigenschaften.	46. 169. & seqq.
Dessen Clausulæ assumptæ.	46. 48. 69. & seqq.
Dessen Repercusiones Ordin. und Extraordinariæ.	
	46. 65. 66. 169
Dessen Exempla.	47. 48. 69. & seqq.
Hypo Phrygius, sc. Tonus. Ist sehr dienlich die Des-	
muth, Andacht, Gelassenheit &c. auszudrucken.	
	46. 69. 181.
Poen, der erste anderte dritte, und vierte, seynd in der	
Music gewisse Klang: Fuß.	164. 165
Poët solle sich mit dem Componisten wohl verstehen.	
	131. 168
Postulata, was sie seynd?	218
Præcticus, kan die Theorie entbehren.	215
Prob, einer guten Music.	217
Proceleusmaticus, ein gewisser Klang: Fuß.	165. & seqq.
Proportio, Analogia, Groß: Vergleichung, oder die	
Ähnlichkeit zweyer, oder mehrerer Verhältnissen.	
	9. & seqq.
Proprietas, Tonorum, vide Eigenschaft.	
Pyrrhichius, ein gewisser Klang: Fuß.	164. 165

Q.

Quarta, Diatessaron, ihr Erzeugung.	12
Ihr Verhältnuß. 4: 3.	11. 12
Wann sie ein Consonanz? Und wann sie ein Dis-	
sonanz sey.	19
Quarta Minuta, Superflua, verkürzte, vergröß-	
erte.	7
Ihre Bindungen, und Auflösungen.	87. 88
Grosse Quart. vide Tritonus.	
Quinta, Diapente, auch Pentachordon. Ihr Erzeu-	
gung.	12
Quint, falsche überflüssige. 7. 192. stehet in ratione su-	
perpart: lesqui altera. 3: 2.	11
Ob? wie? und wann 2. nacheinander auf: oder	
absteigende Quinten zulässig?	24. 28
Quint mit der Sext $\frac{6}{5}$	90
Quinta falsa, Hemidiapente, Hemiolium, ihr Auflö-	
sung.	89. 195
Ihr Verhältnuß.	11
Superflua.	7
Querstand, oder Relatio non Harmonica. 166 & seqq.	

R.

Radical- Stimmen, welche so genennet werden.	207
Ratio, Verhältnuß. Arithmetische, Geometrische,	
und Harmonische.	8. 9
Ratio	

die vorkommende Nahmen und Sachen enthaltend.

Ratio Multiplex, Superparticularis, Superpartiens. 9 & seqq.	11. 14
Real - Stimmen, welche so genennt werden. 207. 218	90. 91. 92.
Reale Stimm = Verwerlung. 207	90
Reconciliatio, Vereinbahrung der Stimmen. 43	86
Recitativus, sc. Stylus, Regeln davon. 131. 163. 166. & 167. 212	Septenarius Numerus, wird eine Ruhe = Zahl 2c. ge- nennt. 12
Reductio, Zurückführung, Reduktion der fingirten Tönen. 29. & seqq.	Sesqui, halb, Helffte, medietas. 8
Reductio, Rationum, oder der Verhältnissen. 40	Sexta, Hexachordon, verkleinerte, kleine, grosse 2c. 7. 193
Regula, zu wenige, und zu viele verderben alles Spiel. 131. 179	Ihre Erzeugung. 14
Werden von denen Post- und Raptim-Compo- nisten meistens auf die Seite gesetzt. 131	Der grösseren Sext Verhalt 5 : 3. 11. 14. 195.
Relatio non Harmonica, oder nicht einstimmiger Quer- stand. 166. & seqq.	Der kleineren Sext Verhalt 8 : 5. 11. 14
Repercussio, Zurückschlagung. 42. 43. 45	Der übermäßigen Sext Exempel. 86. 193.
Replica, Replicatio, Wiederholung des Thematic &c.	Superflua hat auf dem Clavier ein größeres Intervall, als ein Septima minor auf dem Papier. 6
Resolutio, Auflösung, nemlich der Ligaturen. 83. & seqq. 203. & seqq.	Solmisatio, Solfeggiamiento. Solfeggiare, Solfier, nach den Guidonischn Syllaben singen, nemlich, ut, re, mi, fa, sol, la.
Retardatio, Aufenthalt der Noten, fig. Mus. 155	Soliloquium, Selbst-Gespräch. 162
Davon ein Muster. 158. 212. 213. & seq.	Sonus, Klang = Schall, wie er in der Music zu confi- deriren? 4
Richters, Fr. Xav. Capell. M. Auflösungen der Septi- ma. 204	Soprano, Vox acuta, Discant, Dessus, die oberste aus den 4. Stimmen, führet al' ordinaire die Me- lodie. 112
Ribattuta, wider Einschlag in den vorigen Ton. 156	Gibt dem ganzen Stück die Form, Geist, Leben, 2c. ibidem.
Davon ein Muster. 159. No. 17	Species Octavarum, vide Ton-Art.
Rhythmopœia, Einrichtung der Klang = Füßen. 164. & seqq.	Spondæus, gewisser Klang = Fuß, samt dem Muster. 164. 165
Risposta, response, ist eben, was Comes, resolutio Thematic. 43	Stimmen, Voces reales, welche so heißen. 218
S.	Stylus Musicus, Compositions-Art, Schreib-Art. 161
SA, wird von einigen gebraucht anstatt des b fa, so nach dem a steht. 13	Expressus, und Impressus, welche diese? 161
Saltus, Sprung. Saltativus Motus. 22. & seqq.	Dreysache Eintheilung des Styli. ibidem.
Pasir- und unpasirliche Sprung. 201. & seqq.	Stylus Camerae, Cammer-Styl. 161. & seqq.
Scala, Music-Laiter. Diatonica, Chromatica. 21	Stylus Theatralis, Opern-Styl wird erklärt. 162. 203
Schisma, der halbe Theil eines Commatis. 5	Übertrifft in vielen Stücken den Stylum gravem. 203
Seiten-Bewegung, Motus obliquus. 22. & seqq.	Das wichtigste dieses Styli wird erklärt. 203. & seqq.
Secunda, ihr Erzeugung, und Verhalt. 11. 13. 14. Major, Minor, Minuta, superflua. 7. 84. & seqq. 191	Choraicus Stylus. 162
Kan aus einer Secund ein Terz werden. 7	Phantasticus Stylus. 162. & seqq.
Ihre Bind- und Auflösungen. 84. & seqq. 117. 118.	Recitativus Stylus. 131. 163
Hat mit der Nona nicht gleiches Tractament. 92	Ecclesiasticus, oder Kirchen-Styl. 161
Sectio, ein Musicalischer Abschnitt. 82	Subjectum, Haupt- oder Fundamental - Satz eines Stücks. Contra-Subjectum. 115. 180
Semi- oder Hemitonium, majus, minus, halber Ton. 5. 84. & seqq.	Unterschied zwischen Subjectum und Thema. 108
Sub-Semitonia, seynd heut abgeschafft. 5. 21	Superjectio, Überschlag, fig. Mus. 156
Semitonium majus naturale, Erzeugung, Verhalt. 5. 14.	Dessen ein Muster. 159
Semitonii minoris, Erzeugung, Verhalt. 14	Superiores sollen ihren Untergebenen gute Bücher ver- schaffen. 216
Semitonia Chromatica majora, und minora. 5. 6. 84. 85.	Symphonia, ein aus lauter Instrumenten bestehende Composition. 113
Semiditonus, Trisemitonium, Tertiaminor. 5. 40.	Symphoniurgia, die Componir-Kunst. 113
Steht in ratione superpart. sesqui sexta. 11. 12. 40	Syncope, Syncopa, Syncopatio, Zertheilung der No- ten. 82. & seqq.
Will von Mizlern auch als ein vollkommene Conso- nanz erkennen werden. 18	Unterschied zwischen Syncope und Ligatura. 83
Die kleine Terz ist wahrscheinlicher nur eine unvoll- kommene Consonanz. 18	Syncopationes können in lauter Consonanzen bestehen, nicht aber die Ligaturen. 82. & seqq.
Ob in fine finali die kleine Terz auch wohl stehe? ibid.	Synodia, Conventus, ein Gesang von mehrern Stim- men. 113
Die Erzeugung der kleinen Terz. 12. 40	Systema, ein ganzer Zusammenhang, Musical. System. 21
Semicolon, ein kleiner Musicalischer Einschnitt. 131 & seqq.	T.
Septima, Heptachordon, minor, minuta, superflua, major. 7	TAbella Pythagorica, das einmahl eins.
Wird erzeugt. 14	Tact, Chronometron, Egal, Inegal, vide
Der grösseren Septimæ Verhalt. 15 : 8. fol. 11. 14. 196	Tempus. 21 1 2 72. 82

Register ,

Talent, muß ein Musicus haben.	214
Theatralischer Styl.	203
Thema, Haupt = Satz, Unterschied zwischen Thema, und Subjectum.	108. 115.
Telemanns Sentiment von denen Falsis.	202
Teuffl in der Music.	86
Terz, Ditonus, Semiditonus, grössere, kleinere. Ihr Erzeugung.	12. 5. 40
Diminuta, minor, major, superflua.	7
Grossen Terz Verhältnus.	11. 12. 40.
Ist ein vollkommne Consonanz.	18
Aus der vergrößerten Terz kan ein Quart werden.	6
Die grosse Terz vergnüget das Gehör am Ende mehr, dann die kleine. Und warum dieses?	
Kleine Terz, vide Semiditonus.	
Theil, verschiednigender, zusehender.	8
Tempus Musicum, Tempo, Temps, Musicalische Zeit = Maß.	72
Dessen Eintheilungen.	72. & seq.
Thesis, Niederschlag, oder erster Theil des Tacts.	72
Tmesis, Sectio, Abschnitt, fig. Mus.	156
Dessen ein Muster.	159
Theoretici Musici, und Theoria werden mit unrecht von Heinichen schimpfflich durchgelassen.	2
Ein purer Theoreticus nuhet in der Music nicht viel.	21. 215
Die Theoretici und Practici zugleich seynd die Beste, und Grund = Säul des Musicalischen Gebäues, 2c.	215
Tenor, in der Music was er heisse, und sey.	183
Tenuta, Tenuë, Aufhaltung, eine fig. Mus.	156
Dessen ein Muster.	159
Terzetto, eine Aria mit 3. Stimmen.	
Teutschland bringt die beste Subjecta hervor.	216
Tirata, eine Musicalische Figur.	156
Dessen ein Muster.	159
Ton - Art, Species, Ambitus Octavæ, Octaven = Gattung.	29. 64
Was darunter verstanden werde. ibid. 36. 39. 40. 63	
Seynd einem Componitten zu wissen höchst nöthig.	29. & seqq. 61. 66
Werden verändert durch die veränderte Lage des dop = pelten semitonii naturalis.	29. 36. 64
6. unterschiedene Ton - Arten werden vor Augen ge = legt.	29. 39. 40.
Dise 6. seynd es, auf welche alle andere versetzte Ton = Arten müssen können reducirt werden.	29. & seqq. 64. 65.
Seynd nicht mehr natürliche Octaven = Gattungen, so bald sie mit \sharp , oder \flat , bezeichnet werden.	30
Vide Modus Musicus, und Tonus.	
Tonus, ein Klang, hat viererley Bedeutnussen.	4
Tonus Musicus, wird in galla vorgestellt.	4. 5
Tonus major, und Tonus minor, wie sie erzeugt werden.	13. 14
Dieser beyden Tonen Verhalt.	13. 14
Ein jede Octava enthaltet 3. Tonos majores, und 2. M. nores.	29
Tonus Musicus. hoc est: Modus Musicus.	
Diese Toni. oder Modi Ecclesiastici werden von eini = den verworffen.	34
Werden verthätiget. ibidem & seqq. 61. 62. & seq.	
Toni Transpositi, Transportati, ficti, versetzte.	30
Exempla dieser Tonen.	32. 33. & seqq.
In Tonis Affinalibus (Neben = Tonen,) solle man sich nicht lang aufhalten.	118

Tonus primus und secundus, mit Exemplen.	42. 43
& seqq. 67. 68	
Tonus tertius und quartus, mit Exemplen.	45. 46. & seqq. 68.
Tonus quintus und sextus mit Exemplen.	50. 51. & seq. 69
Tonus septimus und Octavus, mit Exemplen.	52. 53. & seqq. 69
Tonus nonus und decimus, mit Exemplen.	56. 57. & seqq.
Tonus undecimus und duodecimus, mit Exemplen.	58. 59. & seqq.
Ton - Prob auf dem Monochord zu machen.	15
Toni Authentici, suchen ihre Gång meistens in der Höhe; wie hergegen die Plagii in der Tiefe.	41
vide Modus M.	
Topica, und Loci Topici, seynd die Erfindungs = Quel = len.	133
Transitus, Durchgang der Noten.	73. & seqq.
Regularis, und irregularis.	73
Anticipirter Transitus.	205
Transpositio Übersetzung eines Modi Musici.	30. & seqq.
Trias Harmonica, Drey = Klang, ut, mi, sol, oder re, fa, la.	42. 43.
Tribrachis, gewisser Klang = Fuß.	164
Dessen ein Muster.	165
Tricinium, Gesang von 3. Stimmen.	
Trillo, Trilleto, oder sogenannte Triller.	157. 159
Tripla, nothwendige Wissenschaft von Triplen.	79
Einfache, und zusammengesetzte Triplen.	ibidem.
Drey Haupt = Regeln von Triplen.	79
Tritonus, grosse Quart, d. i. 3. ganze Toni. 5. 7. 14. 39.	
Dessen Verhalt. 45 : 32.	11. 14.
Dessen Bindung, und Auflösung.	89
Schleicht immer mehr ein.	ibidem.
Trochæus, gewisser Klang = Fuß, und Muster.	164. 165
Trompeter, geschickter.	135
Tropus, die Art und Weis des Schlusses derer Psal = men bey dem E. u. o. u. a. c.	37

V.

Variatio, Veränderung, fig. Mus. 156. 203. & seqq.	
Vergleichung, Vereinhahrung der Stimmen.	
Conciliatio vocum.	60. 61. 153.
Veränderung, gar zu grelle der Ton - Arten.	201
Vergleich, zwischen einem Componitten und Poëten.	132
Verhältnus, Ratio, Proportio, vide ratio.	
Verwechslung, der Stimmen vor der Resolution.	203.
& seq. 206.	
Verwechslung, der Stimmen bey der würcklichen Re = solution.	203. & seqq.
Verwechslung, reelle, was sie sey.	207.
Verwechslung der Dissonanz.	203. & seqq. 210
Virtuos, welche also zu nennen seynd.	62
Unisonè, und æquisonè.	12
Unisonus, quasi unus sonus, ein Klang, dessen Be = schreibung.	18
Vox, Stimm, acuta, der Discant, gravis der Bass.	
Welche aus denen 4. ordinairen Stimmen die fürneh = mere sey.	112

W.

Wahrheiten, Musicalische seynd noch lang nicht alle erfunden.	215
Wechsel = Noten. Was sie seyen.	73. 74. & seqq.
Wissenschaft, muß ein Componist haben.	214. 215. & seqq.

Anhang,

Anhang /

In welchem fast alle / sowohl in diesem *Wörterbuch* / als auch in andern Musicalischen Schriften in Griechisch = Lateinisch = Belsch = Französisch = und Teutscher Sprach gebräuchliche Kunst = und andere gewöhnlich = vorkommende Wörter nach Ordnung des Alphabets gesetzt, und erkläret werden.

A.

A. a. \bar{a} . $\bar{\bar{a}}$. Das erste, groß = oder Romanische A. bedeutet in der Composition und auf dem Clavier die unterste Bass - Stimm. Das kleine a. die erste Octavam. Das dritte, einmahl gestrichene \bar{a} . die anderte Octavam. Und das vierdte 2. mahl gestrichene $\bar{\bar{a}}$. zeigt die dritte Octavan. Und dieses ist auf gleiche Weis von allen übrigen 7. Buchstaben Guidonischer Solmisation zu verstehen. A. B. H. C. D. E. F. G.

A. Bedeutet auch bey den Griechen die unterste Octavam, Proslambanomenos genannt.

Abacus Harmonicus. Also nennet Kircherus die Disposition eines sowohl Manual - als Pedal - Claviers.

Abacus Pythagoricus. Das Einmahl = Eins = Taffelein.

A Battutta. à Tempo. à tempo giusto. à la mesure. aggiustamente. Nach dem Tact.

Accentor Tenorist, auch Præcentor.

Accentus Musici. Seynd theils auf = theils absteigend: einfach oder doppelt. Bey den Einfachen wird von der nächst = folgenden Note nur ein wenig, bey den doppelten aber die Helffte der Geltung genommen, so daß die accentirende Note desto länger, und mit einer angenehmen Verzögerung gehört wird, und worinn oft die beste Lust bestehet.

Accentus Ecclesiastici. Seynd diejenige, welche sowohl in der Kirchen, als auch an vielen Orten bey dem Tisch = Gebett, bey Vorlesung Göttlicher Heil. Schrift, nach Veranlassung der Grammaticalischen Distinctionen striete in acht genommen werden. Und solcher seynd gemeinlich 7. Als Accentus

1. mus Immutabilis. Wann die letzte Sylbe eines Worts weder erhöht, noch erniedriget wird.

2. dus Medius. Wann man die letzte Sylbe um eine Terz: und

3. Gravis. Wann man sie um ein Quint tieffer singt.

4. Acutus. Wann etliche Sylben vor der letztern zwar ein Terz tieffer: die letzte aber in ihrem vorigen Ton wiederum gesungen wird.

5. Moderatus. Wann etliche Sylben vor der letzten um eine Secund zwar erhöht: die letzte aber in ihren vorigen Ton wiederum gesetzt wird.

6. Interrogativus. Eleviret die Fragweis = vorkommende Redens = Arten am Endum eine Secund, und der

7. Finalis. Bringt die letzte Sylben nach und nach herunter in die Quart, so, daß etliche vorhergehende gradatim in selbige absteigen müssen.

Acciacatura.

Accord. Zusammenstimmung. Bestehet in der Triade harmonica. Und diese wird der gute Accord genennet. Den falschen, unreinen, Accord machen die Secund, Tritonus, Quart, Septima, Nona, &c. Ein vollkommener Accord wurde genennet, der die Tertiam Majorem: Einen unvollkommener, der die Tertiam minorem hatte. Heut will man beyde für vollkommen halten.

Accompagnare, Italicè. Accompagner, Gall. Accompagniren heisset: Wann zu einer oder mehr Vocal = Stimmen: ingleichen zu einem oder mehr Instrumenten noch ein anderes, v. g. eine Laute, Tiorba, oder Clavier pro Fundamento tractiret wird, weil auf diesem die im General - Bass vorkommende Zifferen, welche eigentlich

Accompagnamento, oder die Accompagnatur ausmachen, unstrittig am besten zu exprimiren seynd. Der solches verrichtet, heisset

Accompagnateur. Gall.

Equal - Principal, heisset, wann dieses Orgel = Register von 8. Fuß = Ton ist.

Equisonus. Ein gleichlautender Ton. Vide in Indice.

Equivagans, Vox. Eine mit anderen zugleich, und auf gleiche Art fortgehende Stimm.

Era Cantionis. Era bedeutet eigentlich Numerum, eine Zahl, oder Zeichen einer Zahl. Weil nun Numerus auch zum öfftern so viel heisset, als ein nach einem gewissen Rhythmo eingerichtetes Lied, oder Melodie wie aus Virgilio Vers:

Numeros memini, si verba tenerem,

zu ersehen; als ist Era Cantionis eben ein solches Lied, oder ein solche Melodie, und aus dem ersten Wort nachgehends per dialysin: Aira, und per Metathesin, Aria erwachsen.

Affectus. Eine Gemüths = Bewegung, Leidenschaft. Deren seynd 8. Als: Lieb, Leid, Freud, Zorn, Mitleiden, Furcht, Frechheit, und Verwundung, so die Music erregen kan.

Affettuoso Affettuosamente. Affettuosissimo, &c. Ital. Tres - affectueusement. Gall. Sehnlich, nachdrucklich, Herz = beweglich &c.

Agusto. Heisset, wann einem etwas nach seiner Meinung eingerichtet ist, das ihm gefällt.

a

Agreable.

Agreable. Gall. Ungeheim, lieblich. Amorose.
Ais. Das durch ein Δ erhöhte A. Wie cis, dis, &c.
Allaigrement. Allegro. Hurtig, lustig.
Algebra. Die Kunst durch Buchstaben zu rechnen. Ist einem Musico Theoretico unentbehrlich.
Alla moderna. Auf die jetzige Manier, oder heutige Mode.
Alla Capella. Auf Kirchen- oder Capell- Art.
Alla diritta. Stufen- weiß auf- oder abwärts steigend.
Alla Zoppa. Auf hinfende Weiß.
Alto. Die Alt- Stimm. Alto Rivoltato, oder der umgekehrte Alt; wann nemlich diese Stimm in denen sogenannten Doppel- Contrapuncten zu einer andern Stimm gemacht, und demnach umkehret wird. Also sagt man auch: Canto Rivoltato. Tenore, Basso rivoltato.
Alzamento di mano. Das Aufheben der Hand bey dem Tacl- geben.
Ambitus. Umbsfang. Ambitus Octavæ, &c.
Anadiplosis. Eine Musicalische Figur, ist, wann das letzte Wort eines Commatis wiederum das erste im folgenden Commate gibt. E. g. singet, und rühmet; rühmet, und singet. Reduplicatio.
Analepsis. Eine Figur, ist: Wann eine aus lauter Concordanzen bestehende kurze Clausul oder Formul noch einmahl unmittelbar nach einander gesetzt, und angebracht wird.
Anarmonia, und Asymphonia. Ein Mißlaut. Ubel laut.
Andante, von Andare, gehen, wird gesagt, wann alle Noten fein gleich und überein executirt, auch eine von der anderen wohl unterschieden, und etwas geschwinder, als adagio, tractirt werden müssen.
Anemotheca. Der Wind- Kasten in Orgeln.
Animato, Animato. Ardito. Allegro. Lebhaft, frisch.
Angloise. Ein Engelländischer Tanz und Klingstück, so aus syncopirend- oder ruckenden Noten bestehet.
Antecamentum. Ist eben, was Præambulum.
Anthema. Ein Griechischer Tanz, worzu gesungen wurde.
Antipondia. Die Gegen- Gewicht bey den Orglen- Bälgen.
Antitheton. Ist ein Musicalischer Satz, wodurch solche Sachen, die einander contrair, und entgegen seynd, exprimirt werden sollen. E. g. Ich schlaffe, aber mein Herz wachet.
Apocope. Ist das, was Abruptio.
A Quattro Parti, voci. Von 4. Stimmen.
Arpeggiare. Auf Harpfen- Art spielen, oder 1. 2. 4. 6. oder mehr Stimmen nicht auf einmahl, sondern zergliedert anschlagen.
Aretinus (Guido.) Ein Benedictiner- Mönch, geboren zu Arezzo in Weischland, und Profes in dem Kloster Pomposa im Ferrarischen, um das Jahr 1028. hat im 34. Jahr seines Alters 2. Bücher von der Music geschrieben. Er gabe sich unsägliche Mühe, die vorherige große Beschwer- u. Unbequemlichkeiten theils durch seine wunderbahrlche Geschicklichkeit und Fleiß aus dem Weg zu raumen, theils auch diejenige von ihm zu erst erfundene Musicalische Anfangs- Gründe hervor- und der Jugend beizubringen, so nicht allein leicht, sondern auch lustig und bis auf diesen Tag in

ganz Europa gebräuchlich. Um die Music in besseren Wachsthum zu bringen, durchreiste er ganz Weischland. Instruirte die Jugend in Märck und Städten. Teutschland verbleibt ihm eben dieser Ursachen willen verbunden: massen, wie Mizler Part. 3. bl. 21. T. 1. schreibt: Dessen guten Rath und Hülff in der Music sich sonderlich der Erz- Bischoff zu Hamburg, Hermann, und der Bischoff zu Osnabrück, Emericus bedienet. Die Erfindung der 6. Sylben: ut, re, mi, fa, sol, la, aus dem Hymno S. Joau. Baptiste genommen, haben ihn Anno 1022. unwidersprechlich zum Urheber.

Aria. Air. Arietta. Arioso &c.

Assai. Multum. Ser. Assai allegro. Wohl geschwind.
A Tre Tempi. Ein Tacl von 3. Theilen, d. i. Ein Tripl.

Atto di Cadenza. Eine vornehmende Schlußmachung des Gesangs.

Auritus Musicus. So pur nach dem Gehör componirt.

Auxesis. Heisset, wann ein Modulus oder Melodia 2. bis 3. mahl wiederhohlet wird, aber dabey immer höher steigt.

B.

Barbarismus. Heisset, wann einer, so noch nicht im ruff ist, alles nachthun, und sich die Freyheit nehmen will, bißweilen etwas unrechtes mit anzubringen; oder solche Sätz gar zu viel brauchet, deren sich die berühmtesten und accuratesten Musici nur mäßig bedienen haben. Oder: Barbarismus ist solcher unartiger Musicalischer Satz, daß die accuratesten Musici nur bißweilen mit Fleiß: die ungelehrte Componisten aber oft, und aus Unwissenheit thun. Dergleichen Barbarismos findet man in manchen Compositionibus dem 100. nach, ja unzählliche.

Barbitos. Barbitum. Ist eben, was ein Violon.

Baritonus. Baritonans. Heisset insgemein der tieffe Tenor, oder der hohe Bass. Basseto. Seines Clavis Signatur wird deswegen gemeinlich um ein Tez tieffer, d. i. vom F. ins D. herunter gesetzt, um dadurch anzudeuten, daß der Singer sowohl in der Höhe, als auch in der Tieffe seine Modulation zu machen habe. Sonsten werden dergleichen Singer Stuben- Bassisten genannt.

Baryphonus. Ein Bassist.

Basis. Fundament. Unterste Stimm der Triadis harmonica.

Bizarria. Bizarrerie. Ist eigentlich so viel, als Fantasia. Eigensinn, Fantasterey. Und geschiehet in der Music, wann man bey einmahl angebrachter Melodie nicht bleibet, sondern immer auf eine andere andringet.

Bizarrement. Bigearrement. Eigensinnisch, fantastisch, närrisch. Wird in der Music gesagt, wann eine Modulation bald geschwind, bald langsam, bald stark, bald leiß u. s. f. gehet, nachdem der Componisten Phantasia, oder vielmehr die verschiedene der Text- Worten es also zu erfordern scheinen. Dieses Wort wird in gutem Verstand gebraucht, wie dann einige Autores ihre Stuck selbst Bizarrie betittlen. Wann aber jemand seine Einfäll mit unangenehmer, und wunderlicher Art an- und vorbringt, es geschehe nun solches bey der Composition selbst, oder bey

bey deren Execution sowohl in den Sing - Stimmen, als auf Instrumenten, so sagt man: Diese Composition ist Bizzarr gesetzt, oder das Singen und Spielen ist Bizzar. Heutiges Tags seynd die Tafel - Stück meistens Bizzar.

Bobilatio, oder **Bocedifatio**. Heisset, wann an statt der sonst gewöhnlichen 6. Sylben ut, re, mi, fa, sol, la, folgende 7. Bo, ce, di, ga, lo, mi, ni, von denen Niederländern zu Anfang des 17. Sæculi gebraucht wurden, um die 7. Music - Klång zu exprimiren, und die Mutation obgedachter Guido - Aretinischen Solmisation zu erspahren.

Boutade. Ein plögllicher Einfall, oder Musicalischer Satz, so man an bloßer Capric hinsetzet sans façon, Wie der Bauer den Hut auf den Kopff.

Brillant. Lebhaft, munter, durchstechend.

Burlesco. Burlesque. Scherzhafft, kurzweilig, possierlich, lächerlich.

Bombilare. Schweben, geschiehet bey Stimmung der Clavieren. Wobey das musicalische V. bedeutet, daß es hinauf: A. aber hingegen herab schweben sollte.

C.

Cacophonia. Mala sonantia. Eine unanständige Music.

Canonica. Eintheilungs - Lehr der Klängen, so nicht nach dem Gehör, sondern nach der Speculation der Zahlen beurtheilet. Dahero

Canonici in Musica heissen diejenige, welche solches verrichten.

Canto Rivoltato. vide *Alto*.

Capriccio. Subitus, fortuitus animi impetus. Ist ein Einfall, worauf vorher nicht meditet worden. Und ist eben das, was die Fantalie, Boutade, &c. darinn einer seinem Sinn folget, und nach seiner Cappricie was hinsetzet, und daher spielt, so jedoch manchemal weit artiger zu hören ist, als was regulirtes und studirtes, wann es aus freyem Geist kommt.

Cantata. Ist ein Gattung eines Sing - Stückes. Kan zweyerley seyn. 1. mo wann sie mit einer *Aria* anfangt, und schließt. 2. do wann sie beydes, oder auch den Anfang nur mit einem Recitativ verrichtet. Die wahre Cantata leydet keine andere Instrumenta, als das Clavier, oder ein Bass. Ein wahrer Virtuos, so kan, darff, und will sich hören lassen, schaffet alle Violin und dergleichen Instrumenta hinweg.

Chorodidascalus. Chorostates. Ein Chor - Regent.

Chroma. Chromata. Also heissen diejenige Musicalische Zeichen, so einen Tonum um ein Semitonium maius oder minus erniedrigen, oder erhöhen. Diese Zeichen seynd Cis, dis, fis, gis, ais, b, ti, &c.

Clavis. Schlüssel. *Claves expressæ, initiales, signatæ*. Diese Nahmen führen die vorgezeichnete Musicalische Schlüssel, wodurch man die Stimmen erkennet, *Claves intellectæ, non signatæ*. Hierunter werden alle in Scala Musica gebräuchliche Buchstaben verstanden. *Claves Chromaticæ*, so durchs \times , oder b. formirt werden. *Claves Enharmonicæ*, werden durch 2, doppelte $\times \times$, oder ein einfaches +, und durch 2. b b. neben einander vorstellig gemacht.

Claviatura. Claviarium. Clavier.

Coda, oder **Cauda**. Bedeutet den Anhang oder Zugab in einigen sogenannten Canonibus infinitis, damit die Stimmen mit einander zugleich aufhören können.

Commisura. **Misticanza**. Vermischung. Heisset, wann zwischen 2. gegen eine Ober - oder Unterstimme consonirende Noten, eine dissonirende, und zwar im nächsten Intervallo zustehen kommt, welches in den Acciaccaturen geschieht.

Complementum. Ausfüllung. Wird von solchen Stimmen gemacht, die eine Music verstärken. Ausfüll - Stimmen.

Complexio. Heisset, wann der Anfang eines harmonischen Satzes am End wiederholet wird.

Componimenti. Seynd die fertigete Musicalische Stück, oder die würckliche Compositiones.

Compositio Exotica. Soll seyn, wann man aus Unwissenheit von denen Grund - Regeln abgethet, sich ungezähmter Freyheit bedienet, und demnach gleichsam nicht recht zu Haus ist.

Comprehensio. Ein Griff voller Stimmen.

Concentus. Gesang von mehrern Stimmen. Ist striete so viel, als Accord.

Concertisten. Seynd die besten Sänger, und Instrumentisten.

Contralto, oder **Contr' Alto**. Dieses Worts bedienen sich die Italiäner bey den Duetten, à Dou Contr' Alt, von 2. Alten; weil einer gegen dem anderen singt.

Contra - Notist.

Contra - Tenor. Ist eben, was der Alt.

Constitutio. Heisset die Art, einen Gesang anzufangen, fortzuführen, und zu endigen. Da man nemlich einen Gedanken, oder gewisse Satz officers hören läßt, um denen Ohren solche mehrers einzuslossen. Ist einem Componisten ein sehr notabler Punkt.

Cornu. Waldhorn. Corno di Caccia, Welsch. Cor de schasse, Frank.

Coulè. Gallicè. Ist eine auf dem Clavier sich wohl ausnehmende Manier. Hat ihre Benennung vom durchschleichen, fortrutschen.

Custos Musicus Ist das Zeichen am Ende einer Zeil, wo die folgende Note in der anderen Linea zu stehen kommt.

D.

Deachordum. Ist, was 10. Saiten oder Tonos hat.

Deductio. Thematis, Fugæ, Subjecti &c. heisset, wann ein Musicalisches Stück, wie es immer Namen haben möge, nicht allein wohl angefangen, sondern auch wohl, legaliter, magistraliter, und omnibus numeris absolut biß zum Ende ausgeführt wird.

Demi. Halb. E. g. **Demi Dessus**. Der tieffe Discant, oder hohe Alt.

Depressio. Ist da so viel als Thesis. Das Niederschlagen im Tact - geben.

Dessus. Gall. Der Discant, Discantist. Die obere Partie unter denen Instrumenten.

Deuteros. Der anderte Kirchen - Ton, oder Modus Musicus, so den dritten und vierdten Ton vorstellt.

Diagramma. Ist die bey den Griechen gewöhnlich geweste Disposition durch die 5. Tetrachorda vom untersten Bass - A. biß aufs obere Alt - a.

Dialogus. Ist in der Music eine Composition von wenigstens 2. Sing - Stimmen, oder Instrumenten, welche Wechsel - weiß sich hören lassen, und wann sie am Ende zusammen kommen, mit dem General - Bass ein Trio machen.

Diapason. Besteht aus 2. Wörtern, nemlich aus Dia, und pason, d. i. durch, oder über alle, sc. Chordas, oder Tonus Diatonicos; weil dieses Intervallum oder Octava alle andere Intervalla simplicia begreift. Also auch

Diapente, d. i. durch 5. scilicet Chordas Diatonicas. Wird eine vollkommene, reine Quint, aus 3. ganzen, und einem halben Ton bestehend, genennet.

Diapente. Col Ditono. Diapente Col Semiditono. Die grosse, die kleine Septima.

Diapente major. Die grobe Quint, als ein Orgel-Register.

Diapente minor. Die kleine Quint, ebenfalls ein Orgel-Register.

Diapente pileata. Die gedeckte Quint in Orgeln.

Diaphonia. Ein Ubel-Laut. Miß-Laut.

Diaitema. Ist eben, was Intervallum. Zwischen-Raum, Stimm-Weite. Diaitema Antiphonum. Die Octava.

Diateffaron, sc. per 4. Chordas. Eine vollkommene, reine Quart, welche aus 2. ganzen Tönen, und einem Semitonio majori besteht.

Diatonos. Ist bey dem Martiano Capella allemahl die dritte Saite der Tetrachordorum, von unten aufwärts gezehlet, als: Hypaton Diatonos, Principium extensa, &c. vide *Tetrachordon*.

Dichoria, Chorus divisus. Ein in 2. Theil getheilter Chor.

Digressio. Excursio. Ausweichung. Ausschweifung. von einem Modo Musico in einen anderen.

Doxia. Ist eben das, was Diapente, eine Quint.

Diphonium. Bicinium. Ein Gesang von 2. Stimmen.

Diphthongus. Ist eben, was Ditonus, Tertia major.

Diesis Enharmonica. Ist das einfache \sharp so heut nicht mehr gebräuchlich.

Double, d. i. Variatio. Veränderung.

Dyas Musica. Bedeutet 2. gegen einander entweder con- oder dissonirende Klänge.

E.

Ellipsis. Omissio. Defectus. Verschluckung einer Syl- laben, oder Notæ. Ist eine Figura Musica.

Enthusiasmus Musicus, oder Harmonia Enthusiastica. Ist diejenige Eigenschaft eines Musicalischen Stücks, wodurch hastig- heftig- und scharffe Eindringigkeit kan erwecket werden.

Epitalis. Intensio. Die Erheb- oder Erhöhung eines Klanges.

Epiprosolambanomenos, i. e. Superassumptus, scilicet Tonus. Ist bey uns das untere Bass-G.

Epicedia. Traur-Musiken.

Epinicia. Siegs-Gesang.

Epithalamia. Hochzeit-Stück.

Eptacordo. Heptachordum. Die 7.ma.

Erotica. Liebs-Lieder.

Essacordo. Die Sext. Hexachordum.

Executio. Die würckliche Ausführung eines musicalischen Stücks.

Extenta. Extensa, sc. Chorda. Also heisset in jedem Tetra-Chordo die dritte Saite (Ton) von unten an gerechnet.

Extrem-Stimmen. Seynd sowol in Vocal- als Instrumental Sachen die höchste und tiefste.

Exuperans. Vide Tetrach. Hyperbolæon.

F.

FA fictum, Fa finto, Fa feint. Das erdichtete fa, wird von allen denenjenigen Diatonischen, und Chromatischen Clavibus gesagt, welche an des natürlichen, oder ordinären fa Stell zustehen kommen.

Falla. Heissen eigentlich diejenige Intervalla, welche in ihren gehörigen gradibus entweder ein Semitonium minus zu viel, oder zu wenig haben, und deswegen dem Gehör eine ausserordentliche Härte verursachen. Unter diesem Namen, mit einem Wort, kommen die 2.da, Tertia, 4.ta, 5.ta, 6.ta, 7.ma, und Octava. Und diese alle *Deficientes*, oder *Superflua*.

Falsetista. Heißt den Musicis einer, der im Discant fluliret, d. i. der über das Alter ist, darinnen man keinen natürlichen Discant singen kan, und doch noch einen so hohen Ton durch die Kehle vermag zu zwingen, oder zu singen.

Fantasia. Eine Gattung musicalischer Grillen in der Instrumental-Music. Ihre Arten seynd die Boutaden, Capricci, Toccata, Præludia, Rittornelli, &c.

Fioretto, flosculus. Ist in der Music eine Diminutions-Art, Ausschmückung, Verköstlung, welche gemeinlich am Ende einer Cadenz pflegt gemacht zu werden.

Flageolet. Ist ein kleines hellenbeiniges Pfeiflein, womit man die Vögel abricht.

Fundamentum. Grund. Ist überhaupt jede Partie, so den Bass führet; insonderheit aber der General-Bass, weil dieser, nebst den Grund-Noten, auch die harmoniam zugleich mit exprimirt.

Fusa, Fusella, Fusellala. Also heissen die 1. 2. und 3.mahl gestrichene Noten.

G.

Gagliarda. Ist ein lustiger, starker Tanz, dessen Composition fast allezeit im Tripel-Tact gesetzt ist.

Geometria. Meß-Kunst. Ist eine mathematische Wissenschaft, welche lehret, wie man einen grossen oder kleinen Körper nach seiner Länge, Breite und Höhe abmessen soll. Die Theoretische Geometria untersucht die Wissenschaften durch allerhand sinnreiche Vernunft-Schlüz. Die Practische aber vollführet selbige auf dem Papier, Holz, Metall, und sonderlich auf der Erde, und im Feld. Ein Musicus messet durch sie die Klänge ab. Ihre Dienst hat auch vonnöthen ein Orgelmacher, Gloggengiesser, &c. Will ein Cavalier in der Kriegs-Bau-Kunst sich umsehen, so ist es unmöglich, daß er darinn was gründliches leisten kan, wosern er nicht vorher in der Geometrie sich fest gesetzt hat.

Grave, gravement Ernsthaft, langsam.

Guida. Guide, i. e. via dux. Wird sonderheitlich in denen sogenannten Canonibus der Ersten, oder Einsangs-Stimm beigelegt, welcher die andere Stimmen auf eben ihrem Weg folgen.

Guitarra. Ist ein Musicalisches Instrument mit 4. oder 5. Chor, Darm-Saiten überzogen.

H.

H.

Hallelujah. Alleluja. Oder der aus 2. Hebräischen Wörtern zusammengesetzte Lobspruch, heisset: Lobet Gott! oder, lobet den Herrn!

Hardi, hardiment, Gall. Ist so viel als das welsche Vivacè, animato.

Harlequinade. Ein Narren-Tanz, oder Aufzug.

Harpegiatura, vide arpeggiare.

Haut. Gall. Hoch. Haut dessus. Der erste Discant. Haut Taille. Der Tenorist.

Hemi. Ein Griechisches Wort, welches in der Music bedeutet, 1. mō nicht gar die Helffte eines gangens: 2. dō etwas über die Helffte desselben; und 3. tō halb. Es wird aber selten allein gefunden, sondern ist mehrentheils einem andern Wort vorgesetzt: E. g. Semidiapente, unvollkommene Quint ^{b. f.} _{e. h.}

Hemiolia. Ist nichts anderes, als Proportio sesqui altera, d. i. totus aliquis numerus cum dimidia sui parte. v. g. 3: 2. 15: 10. 30: 20.

Heptachordum. Ist das Intervallum einer Septimæ. Heptachordon majus, minus. Die grosse, kleine Sept.

Hirquitalire. Die Stimm verändern. Wird gemeinlich von den Knaben gesagt, da sie im 14. oder 15. den Jahr zu mutiren anfangen. Dahero

Hirquitallus. Ein Knab so würcklich in der Mutation ist.

Homophonia. Ein Gesang von Einer Stimm. Item, wann andere Stimmen in einer Fuga oder Canone in eben selbem Ton also fortfahren.

Hypate. Grecè, i. e. Principalis sc. Chorda. Die vornehmste, d. i. die tiefste Stimm der 2. untersten Tetrachordorum.

Hypate Hypaton. Ist die unterst- oder tiefste Saite oder Ton im untersten Tetrachordo, und ist das heutige unser H. oder h durum.

Hypate Meson. Ist der unterste Ton des mittleren Tetrachordi.

Hypatoides, oder Hypatæ genannt: seynd die unterste Toni aller Tetrachordorum.

Hyper. Super. Über, oben.

Hypo. Intra. Drunter, unten. Also sagt man: Hypodiapoton, Hypodorius, &c. Die untere Octava. Der andere, oder der tiefe Tonus des Modi Musici Primi.

Hyporchematicus Stylus. Ist der Ballet, oder Tanz-Styl.

Hypocritica. Die Action- oder Gebärden-Kunst, wovon Mattheson in seinem Capellmeister ein ganzes Haupt-Stück von 2. Bögen geschrieben.

I.

Incentivum. Das anstimmen der Instrumenten, theils dadurch hören zu lassen, daß die Music seyn werde, theils auch die Instrumenta einzustimmen.

Incentor. Ein Intonirer im Chor. Ein Vorsinger. Bauren-Chor-Regent.

Intramezzi, sc. Givochi, oder Scherzi. Interludia. Seynd bey denen Italiänern die Neben-Epith, wann v. g. in einer Opera etwann ein Bauren-Liedl untermischet wird.

Intrada. Einleitungs-Epith, so viel gutes von dem folgenden Werck verspricht. Ob es allemahl gehalten wird, stehet dahin.

Isochronæ, Equidiuturnæ, sc. Chordæ. Gleichlautende Saiten.

Jung. In der Music heist hoch, oder fein.

L.

Latitudo soni. Die Stärke oder Schwäche eines Klangs, wird mit den Worten fortè, piano, piu piano, frequentato, solo, Capella, Tutti &c. angedeutet.

Lessus. Ein Traur-Gesang.

Lichanos. Der dritte Ton eines jeden Tetrachordi.

Lichanos Hypaton. Der dritte Ton des ersten und tiefsten Tetrachordi, ist das D.

Lirare. Lireggiare. Heist erstlich auf der Leyer spielen. 2. dō auf Instrumenten, so mit Bögen tractiret werden, 1. 2. 3. oder mehrere Noten auf einem Strich absolviren.

Leidenschafften. Affectus. Bey denen Menschen zu erregen, oder zu stillen, ist der Music einziges Zihl.

Longitudo soni. Die Währung, Daurung eines Klangs.

M.

Machicoter, i. e. Einen Vers allein singen, nicht den Noten nach, schlecht weg, sondern mit Musicalischen Zierrathen und Läuffern, wie die Choralisten an der U. L. Frauen-Kirchen zu Paris; und auch in Deutschland an etwelchen Orten in Lamentationibus Hebdomadæ majoris zu thun pflegen.

Magas. Substaculum. Scanello. Steeg, Satel auf den Geigen, Monochordo &c.

Maitre de Musique. Maestro di Capella. Capellmeister.

Manicordion. Clavichordium.

Maniera. Manier. *Maniera quieta* ist, wann man nicht zu vollhalbig, auch nicht zu mattherzig; sondern gelassen, und mittelmäßig singet.

Manuducteur. Manuductor. Der den Tact gibt. Tactist.

Marque di repetition. Signum. Ein Wiederholungs-Zeichen. Di Silence. Stillschweigungs-Zeichen.

Mascarada. Ist eine Anzahl verschiedener auf einander folgender, und aus mancherley Tact bestehender, aber meist possirlicher Lieder.

Medius harmonicus. Also heisset der mittlere Sonus in einer Triade harmonicâ.

Melismus. Ein Läuffer, oder ein lauffende Figur. Bestehet v. g. in einer Tirata. Groppo, Multicanza, &c. Es müssen aber diese Passaggi, oder Zierrathen mäßig angebracht, und nicht zu weit und lang getrieben werden, wofern sie nicht Eckel erwecken solten. Es begreiffet auch dieser Stylus melismaticus alle lustige Lieder, und scherzende Arien.

Meliorapta. Ein Noten- oder Stimm-Flicker. Psuscher.

Melotheta. Ein Componist.

Mese. Also nenneten die Griechen die mittelfte Saite oder Ton in ihrem aus 15. Chorden oder Tönen bestehenden Diagrammate (nemlich von der Proslambono-

meno A. oder unteren Bass - A., bis zu der Nete hyperbolæonaa. oder hohen Alt - a. gerechnet) welche jedem Tenor a. correspondirt, und sowohl unter - als übersich 7. Chorden oder Ton hat.

Meson. Bedeutet, was die mittlere Stimm inne hat, oder die Mitte ausmachet. Durch dieses Wort unterscheiden die Griechen eines aus ihren Tetrachordis von denen 3. übrigen.

Mesophonus. Ist so viel, als der Tenor.

Mezzo. Halb, mittelmäßig. Mezzo forte, piano. Nicht gar zu stark, nicht gar zu leise.

Mimesis. Figura musica. Ist so viel, als Imitatio.

Moderato. Mit Bescheidenheit, d. i. Nicht zu stark, nicht zu schwach, nicht zu geschwind, nicht zu langsam.

Modulatio. Die Art und Weise, oder die Manier, mit welcher ein Singer oder Instrumentalist seine Melodiam herausbringt.

Modulifare. Moduliren. Zierlich singen, oder eine Melodie geschickt und zierlich heraus bringen.

Mollis, sc. Cantus. Das weiche: *Durus*, das harte Gesang, ist, wann die Fundamental - Note die *Minorem*, oder *Majorem* führet.

Momentum. Bedeutet ein 16. Theil - Pausen. Und

Momentulum. Heisset, und bedeutet ein 32. Theil Pausen.

Mouvement. Bewegung, nemlich der Zeit - Maß, oder Tact. Die Italiäner zeigen es gemeiniglich mit einigen Bey - Wörtern an, als da seynd: *Affettuoso*, *Con Discretionem*, *Col Spirito*, &c.

Musax. Ein grausamer Ohren - Peiniger, miserabler Componist.

Musomotheta. Ein rechtschaffener Componist. Des gleichen.

Mulurgus. Ein Componist, ein Singer.

Monas. Unitas. Einzels Zahl, der unterste Ton.

N.

Nachahmung. Imitatio, imitiren.

Naturel. Heisset erstlich eines Menschen Geburts - Art, Sinn, Humeur, Inclination, habitus naturalis. Daher sagt man: Er hat zur Music ein gut Naturel. Oder Musicus nascitur. Undertens ist Naturel so viel, als Diatonisch. Item heisset es auch, leicht, anmuthig, angenehm, ungezwungen, nicht affectirt, &c.

Nenia. Neniaz, Trauer - Lieder, so vor alten Zeiten die gedungene Weiber sungen, und sowohl das Lob, als viele schmerzhaftige Klagen über den Verlust des Verstorbenen in sich fasseten.

Nete. V. Tetrachordum.

Nomus. Nomi seynd eigentlich die Gränzen oder Schranken einer Melodia in jedem genere Musico.

Nota contra Notam. Contra - Notisten, v. J.

Notæ firmæ. Werden diejenige genannt, deren jede 2. Schlag gilt, und zum Subjecto bey einem Contrapunct gebraucht werden, absonderlich wann sie aus dem Canto plano Ecclesiastico genommen seynd.

Numeri radicales Consonantiarum und Dissonantiarum. Die Wurzel - Zahlen der Con - und Dissonantien seynd folgende: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 8. 9. 10. 15. 16. 24. 25. 80. 81. 125. 128.

Numeri radicales Harmonici. Harmonische Wurzel - Zahlen heissen folgende, als: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 8. wie je zwey und zwey absonderlich (und mathematicè) betrachtet, ein gewisses Intervallum Musicum geben.

O.

Octava. Diapason. Music - Leiter, Acht - Klang.

Octava Chromatica. Bestehet aus 12. Semitonis.

Diatonica octava, aus 5. gangen, und einem doppelten Semitonio.

Eliptica. Eine verdeckte oder heimliche Octav.

Enharmonica. Hat 27. bis 32. Intervalla gehabt.

Octiphonium. Ein Composition von 8. Stimmen.

Oda, Ode. Ein Lied, ein Gedicht, i. q. Cantus.

Opera. Ein Musicalisches Schau - Spiel. Item Opera v. g. *Prima &c.* Das erste Werk, oder Opus.

Oratorium. Ein geistliche Opera, oder Musicalische Vorstellung einer geistlichen Historiæ.

Orchestra. Ist ein Theil des Theatri, wo die Instrumentalisten sich befinden.

Organopœia. Erbauung, Verfertigung klingender Werkzeuge, oder Musicalischer Instrumenten, als Orglen, &c.

Oxiphonus. Dulciter Cantans. Ein Sopranist.

P.

Palimpsestus. Palimpsestus, oder Palinxistus. Scarteca. Membrana rasilis, oder Cartell, ist ein mit weißem Gips und Gurnis zugerichtete Esels - Haut, worauf das Geschriebene wiederum ausgelöschet, und abgekratzet werden kan.

Paragoge. Heisset, wann in einer Caderz noch etwas angehänget wird, so nicht expresse vom Componisten hingesezt worden, sondern vom Executore angebracht wird.

Paramese. V. Tetrach.

Paranete. V. ibidem.

Pariphonista, und Paritonus. Ein Vorsinger, Cantor.

Parœnia. Lieder, so bey dem Wein gesungen werden.

Partitura. Ist derjenige Entwurf eines Componisten, da er alle Stimmen und Theil seiner Compositionen zusammen schreibt, damit desto eher die Fehler vermieden, und den Sängern und Instrumentalisten, wann sie fehlen solten, zurecht geholfen werden könne.

Passacaglio, oder Passagaglio. Passacaille gallicè. Ist eigentlich eine Chaconne. Der ganze Unterschied besteht darinn, daß sie ordinariè langsamer, als die Chaconne gehet, die Melodia mauthetiger, zärtlicher, und die Expression nicht so lebhaft ist; und eben deswegen werden die Passacallen fast allezeit in den Modis minoribus, d. i. in solchen Ton - Arten gesezt, die eine weiche Terz haben.

Passaggio. Ein aus Tiratis. Circulis, Messanzen, &c. bestehender Lauff, so über 2. 3. oder mehrstens 4. Tact nicht ausmachen soll. Brosard will, es solle ein Passage nicht länger dauern, als man in einem Athem verrichten könne.

Pastorale. Drama Palloritium. Ein Schäfer - Epöhl. Pedale.

Pedale. Fuß-Clavier.

Pentachordum. Ist eine Stellung oder Reihe von 5. Saiten. Deswegen führet auch die Quint diesen Namen, welche auch anderweit Pentafonia genennet wird.

Penta-Gramma. Also heißen die 5. ordinaire Musicalische Linien.

Pentaphonium. Ein 5. stimmiges Stück.

Penta-Ton. Ist so viel, als die Sexta superflua, weil sie aus 5. ganzen Tonis besteht.

Peridroma. Ist eben das, was die Fuga in denen sogenannten Canonen.

Periphonia. Ist, was im Gesang überflüssig, und hinweg seyn soll.

Philomulus. Ein Liebhaber sowohl der Music, als anderer Künsten.

Phonascus, i. e. Magister vocalitatis. Ein Singmeister, der andere unterrichtet. Item ein Componist.

Phtongus Musicus. Ein Musicalischer Klang, oder Ton.

Phtongiarius. Tonarion. Ein Stimm-Pfeiffel.

Pietolo. Auf eine Art, so Erbarmung und Mitleiden erregen kan.

Pizzicare. Pizzicato. Schnippen. Geschnippt. Wann nemlich die Saiten an statt des Bogens mit dem Finger gezwieft, und klingend gemacht werden.

Polyphonum. Eine vollstimmige Composition.

Ponticello. Steeg oder Sattel, worauf die Saiten oben zu liegen pflegen.

Præcentor. Ein Vorsinger.

Præludium. Ein Vorspihl.

Præparatio. Vorbereitung der Dissonantien, v. g. der Septimæ, so allemahl vorhero præparirter da liegen muß, bevor sie gebunden wird.

Princeps. War der Nahm eines Pfeiffers zur Zeit des Kayfers Augusti, welcher, wann Bathyllus tanzte, die Music darzu machte. Daher der erste Thurner annoch den Nahmen Prinz beybehalten.

Progressio. Ist in der Melodie, und Harmonie der Fortgang von einer Noten zur anderen, und von einem Satz zum folgenden.

Progressio Harmonica, auch Proportionalitas Musica genannt, ist, wann in 3. Zahlen die beyde Differenzen oder Unterschied sich eben also verhalten, oder eben die Proportion geben, welche die Proportionalität erster und letzter Terminus gibt. E. g. $\frac{6}{4} = \frac{4}{3}$. wie nun

der erste und letzte Terminus 6 und 3. proportionem duplam constituit: eben also gibt auch die zwischen 6 und 4. befindliche Binarius oder gezwente Zahl, oder die Zahl 2. gegen der zwischen 4. und 3. befindlichen Unität, oder gegen die Zahl 1, gleichfalls proportionalitatem duplam.

Prolatio, oder Signa Prolationis. Seynd die Puncten, so in den Zeichen, \odot / C , stehen, und anzeigen, daß 3. Minimæ Notæ auf eine brevem giengen. Seynd heut nicht mehr gebräuchig.

Proportio. Verhältnus, v. J.

Proslambanomenos, v. Tetrach.

Protasis. Ist der erste Theil eines Dramatis, so den Inhalt eines Wercks vorstellt.

Protopsaltes. Ist eben, was Primicerius, oder der vornehmste Singer in Stiftern.

Protos. Ist der erste Kirchen-Ton, so aber zugleich seinen Cammeraden den Tonum 2. dum einschleußt.

Psalma. Ein Lied, so auf Saiten-Spihlen tractirt, und darzu gesungen wird.

Psychophonia. Ist ein Theil oder Satz einer Melodia, welcher einmahl der Phantasia wohl eingedruckt, lang in selbiger beharret.

Psalmiren. Psalmus. Psaltes. Psalmen-Singer.

Psalmizare. Psalmen singen.

Pythagoræ, Hämmer. Seynd denen Musicis bekannt, durch welche er die Musicalische Tonos mit gewissen Proportionibus erfunden. Dann, als er einst bey einer Schmiedte vorbei spazirte, und hörte die Schmid-Knecht mit ihren Hämmern auf dem Amboss tapffer arbeiten, merckte er gewisse Zusammensetzungen. Nach unterschiedlichen von ihm hiez auf mit den Hämmern gemachten Experimenten besand er, daß der Unterschied der Tonen nicht von der Stärke der Arbeitern, sondern von dem Gewicht der Hämmern herrührte; gestalt er aus der Schwere derselben folgende Intervalla mit ihren Proportionibus erlernete:

$12 = 6 :: 2 = 1$ Octavä.

$12 = 8 :: 3 = 2$ Quinta.

$9 = 6 :: 4 = 3$ Quarta.

$12 = 9 :: 8 = 6$

$9 = 8$ Tonus.

Polonoise. Ist ein Polnischer Tanz. Wie Angloise ein Engelländischer, &c.

Q.

Quantitas notarum extrinseca und intrinseca. Die äußerliche und innerliche Grösse, oder Gestalt der Noten; nach jener Art ist jede Note mit ihres gleichen in der Execution von gleicher; nach dieser aber von ungleicher Länge: da nemlich der ungerade Tact-Theil lang, und der gerade Tact-Theil kurz ist. v. J.

Quatricroma. Ein dreyfach-gestrichene Nota, deren 32. auf einen Tact gehen.

Quer-Pfeiffe. Flauto traverso.

Quodlibet, i. e. quod libet. Ein lateinisches aus 2. zusammen gesetztes Wort, d. i. was einem beliebt. Ist eben, was Multicanza. Weil auch, wann sie aus weltlichen Texten bestehen, mehrentheils Scherz-Neden darinnen vorzukommen pflegen, als werden sie deswegen von einigen auch Dieteria mordacia, acuta, &c. genennet.

R.

Radical - oder Grund - Stimmen eines Accords. Werden diejenige genennet, welche unter sich selbst keine Octav, noch Unisonum ausmachen. Also hat E. g. der Accord einer 7. mæ 4. Grund-Stimmen nemlich Basin, Tertiam, Quintam, und Septimam. Herentgegen haben der ordinaire und Sexten-Accord nur 3. Grund-Stimmen, die vierde Stimm ist schon allzeit nur eine Verdopplung einer Grund-Stimm.

Radoppiamento. Radoppiato. Verdopplung. Verdoppelt.

Radoppiare. Verdoppeln. Ist eine gewisse Sing- oder Epith- Manier.
Rasor. Wird genennet, der auf der Lauten, oder Violin nur kraget.
Ratio. Maas, Verhältnus. v. J.
Real- Stimmen. Werden die genennet, so nicht mit anderen, sondern allein eine eigene Partie ausmachen.
Rebattament. i. e. *repercussio*. Ribattuta. Ribattimento. Wiederzuruckschlagung.
Redita. Ist eben, was *Replica*, Wiederhohlung.
Reductio. Ist, wann man ein aus viel, oder wenig, \times oder *bb.* componirtes Stuck in den Diatonischen Octavæ ambitum reduciret, um zu erfahren, ob die Signatur oder Vorseichnung richtig, oder mangelt haßt sey, als welches sich so dann aussert.
Remissio. Die Erniedrigung der Stimm.
Replica. Wiederhohlung des Thematic, so eine Fugam machet.
Reprise, Ripresa. Also heisset das Repetir- oder Wiederhohlungs- Zeichen.
Retrogrado. Zuruckgängig.
Ribecare. *Italicè.* Heißt geigen auf Bauren- Art. Dahero
Ribecista. Ein Bauren-Geiger.
Ribombo. Ein starker Wiederhall.
Ricerca. Ist eine curieuse und zugleich ein ingeniose Aufführung einer Fugæ, oder Thematic.
Risentito. Auf eine lebhaftste, und ausdrückende Art, so man verstehen, oder deutlich vernehmen kan.
Regula, Richtschnur, Ordnung. *Regulæ pleuritides.* Die Register in einer Orgel. *Regula Primaria,* das Principal. *Regula pressior, pilcata,* das gedeckte. *Regula Diapente.* Diatessaron, Diapason, Tremula, die Quint, Quart, Octav, Tremulant.
Regula harmonica, wird auch das Monochord genennet.
Rivolgimento. Eine Umkehr = Umwend = Verkehrung.
Rivoltare. Umkehren. Dahero *Canto Rivoltato,* Basso *rivoltato* ist, da bald der Discant, bald der Bass die Melodie im Doppel- Contrapunct führet.
Rostrum. Ist eben was *Rastrum*.
Roverscio. *Al roverscio, Italicè. à la renverse, gallicè.* Gegen einander umgekehrt. Wird gesagt, wann die steigende Intervalla zu fallenden, und die fallende zu steigenden werden.

S.

Saltarelli. Werden in den Clavicymbalis die Doeken genennet, welche, wann man das Clavier tractirt, in die Höhe springen, und gleichsam tanzen.
Scala. Dura. Mollis. Harte, weiche Music. Leiter.
Schietto. Ohne Zierrath, schlechthin.
Serenata. Eine Abend- Music.
Senza, Sans, finè. Ohne. Senza Stromenti.
Solmisatio Hammeriana, *bo, ce, di, ga, lo, ma, ni,* Von Kiliano Hammer einem Niederländer.
Sonus. Klang. *Toni* *Isotoni,* *Anisotoni.* Gleiche, ungleiche Toni. *Mobiles, stantes &c.*
Sordunen. Kommt her von *Surdo tono,* oder gedämpften Klang, so die Italiäner *Sordino,* die Deutschen aber Sordunen nennen. Diese Sordunen werden

bey Trompeten, und Violinen, *z.* gebraucht, um dadurch eine klägliche Music zu machen.
Soprano. Die höchste unter den Sing- Stimmen. Discant.
Sostenuto. Soutenu. Anhaltend. Da man im Singen 2. 3. oder noch mehrere Tact aushalten soll. v. *Tenuta*.
Spartitura. Auszug aller Stimmen einer Composition.
Spiccato. Bedeutet, daß man die Klang auf den Instrumenten wohl von einander sondern, und jeden distinctè soll hören lassen.
Staccato, oder Stoccatto. Ist mit Spiccato fast einerley; daß nemlich die Bogen- Strich kurz, ohne Ziehen, und wohl von einander abgesondert werden müssen.
Status, oder Constitutio Octavæ. Ist nichts anderes, als das ordentliche Aufsteigen einer Octavæ. *Immutatus, Naturalis,* ist die Diatonische. *Immutatus Transpositus,* ist, wann der natürliche Modus zwar beygehalten, jedoch in andere Claves mit *bb.* oder \times übersezt wird. *Status mutatus* ist, wo das Widerspihl geschieht.
Stenasmus. Tractus. Ist, wann in einem Schmerks oder Seuffzen ausdrückenden Text die Stimm wohl und lang hinausgezogen, und hinaus gedähnet wird.
Stentato. Bedeutet, daß man die Stimm mit aller Macht forciren, und also singen soll, als ob man viel Leyde, und ein anderer den Schmerken merken könne.
Sympathia. Natürliche Beystimmung geschieht, wann man E. g. ein Harpffe, Laute, *z.* tractirt, und eine andere etwa an der Wand hangende Laute, so mit der vorigen in gleicher Stimmung stehet, sich also bald mithören läßt. Oder, da man mit einem Stimm- Pfeiffel unter einer Gloggen denjenigen Ton, so mit dem Gloggen- Ton in gleichem verhält, oder nur in genauer Verwandtschaft stehet, d. i. einen Ton aus der Triade harmonica anblaset, ein weiß nicht was für wohlthönend- und einstimmendes Klang- Geräusch in der Gloggen herumfahret, und sich hören läßt, da doch ein solches bey anderen Tönen nicht geschieht.
Systema. Constitutio. Ist im weitern Verstand, die ordentliche Einrichtung aller Theilen, so ein ganzes Musicalisches Werk oder Composition ausmachen, und kommt mit der Disposition fast übereins. Im engeren Verstand aber ist *Systema* eine vom Compositeur beliebt- und verzeichnete Beschaffenheit deren *intra Octavam* eines *Modi Musici* enthaltenen Intervallen. Dahero wird auch gesagt, *Systema molle, Durum, Consonum, Dissonum. &c.* Mit wenigem: *Systema* ist ein wohl- verfaßter Zusammenhang eines Wercks.
Syzigia. Conjunctio Consonantiarum. Ist, wann 3. oder mehr zusammenstimmende Klang auf- oder übereinander gesetzt werden. Wird auch insgemein genennet, ein Satz. Hat viele Beynahmen, als: *Syzigia simplex,* und ist so viel, als *Trias harmonica propinqua,* wann die Consonantia nah: *remota,* wann sie weit von einander stehen. *Composita bis, ter, &c.* wann die in einem vollkommenen Griff befindliche Toni 2, oder 3. mahl verdoppelt und vermehret werden.

T.

T.

TAbulatura. Ist der Ausfluß der Klang-Noten, oder Pausen-Zeichen.

Taille. Ist bey den Frankosen die Tenor-Stimm.

Taratantara. Wird der Trompeten-Schall genannt.

Tardo. tardè. Langsam.

Tastatura. Claviatura. Ist überhaupt die völlige Griff-Tafel, oder ganze Clavier aller Instrumenten, die dergleichen haben.

Tasto. Bedeutet jedes Clavier insonderheit.

Tasto solo. Stehet im General-Baß, und bedeutet, daß man die Notam allein, und so lang halten solle, biß man wiederum Zifferen, oder die Wort *Accord*, *Accompagnement* hinzu setzet, oder die Harmonia weiter gehet. Die Frankosen nennen es Point d'Orgue. Ohne Zweifel, weil es auf Orglen sehr gebräuchlich, dergleichen Claves lange Zeit mit dem Pedal anzuhalten, und darüber mit beyden Händen allerhand Variationes und fremde Syncopationes zu machen.

Temperatura. Temperamento. Mäßigung. Milde- rung. Diese Mäßigung hat statt in Stimmung der Clavieren. Man weißt nemlich aus der Erfahrung, daß wann man E. g. alle Quinten 2c. rein stimmt, bey Fortschreitung die Toni zu hoch kommen, und mit anderen Tönen eine unleidentliche Dissonanz verursachen. Diesem Ubel abzuheiffen, nimmt man einer Consonanz bald etwas ab, oder legt ihr bald etwas zu, und temperiret die Verhältnissen, der Tönen so gegen einander, daß sie das Gehör alle wohl ertragen kan, welches *Temperatur* heißt, und zur Absicht hat, daß man aus allen Clavibus des ganzen Claviers, ohne die Ohren zu beleidigen, spielen kan.

Tendre. Tendrement. Zärtlich, lieblich. Tendresse. Lieblichkeit.

Terzetto. Eine Composition von 3. Stimmen, mit Einschluß des accompagnirenden Theils.

Tetartus, i. e. Tonus, seu Modus Ecclesiasticus *Quartus*. Wodurch unter den 8. Kirchen-Tönen der 7. de und 8. te vermeynt waren.

Tetrachordum. Ein Quart-Gang. Also hieß bey den Griechen ein aus 4. Saiten oder Tönen bestehender Theil ihres ganzen Systematis Musici. Ihr ganzer Musicalischer Zusammenhang aber bestunde aus folgenden 5. Tetrachordis. Das erste.

Tetrachordum *Hypaton*, i. e. *Primarum* seu *Principalium* sc. *Chordarum*. Ware das unterste und tieffste, und, hatte nach jetziger Einrichtung die Claves: H.C.D.E. Das andere

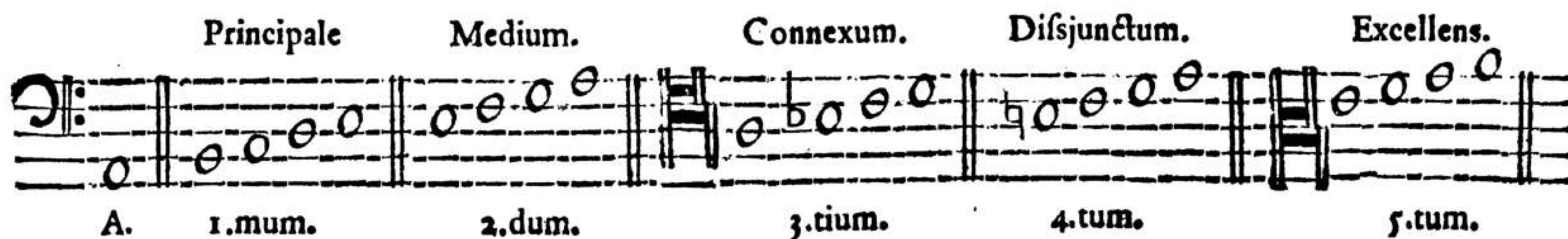
Tetrachordum *Meson*, d. i. *Mediarum*, sc. *Chordarum*. Ware das anderte, und unter den untersten 3. Tetrachordis das Mittlere, und hatte die Claves im Baß das mittlere e. f. g. a.

Tetrachordum *Synomenon*, d. i. *Connexarum*, seu *Conjunctarum*. Ware das dritte, und hieß deswegen also, weil diese letzte Saite (Ton) des vorhergehenden Tetrachordi *Meson* wiederum die unterste, und erste Saite in diesem, und demnach dieses mit selbigem verbunden war. Es hatte nach der heutigen Disposition das: a, b, c, d, im Tenor. Das vierdte

Tetrachordum *Diezeugmenon*, d. i. *Disjunctarum*, *Divisarum*, sc. *Chordarum*, oder *Tonorum*. Wurde deswegen also genannt: weil es von den mittelsten Saiten des ganzen aus 15. Tönen bestehenden Systematis (als jetzigem unserm A.) abgesondert war, demnach mit dem vorhergehenden Tetrachordo nicht zusammenhieng, und bestund nach unserer Disposition aus folgenden Clavibus: h. c. d. e. Das fünffte.

Tetrachordum *Hyperbolæon*, d. i. *Excellentium*, sc. *Chordarum*. Ware das höchste, und bestunde in den Alt-Clavibus: e. f. g. a. Damit aber die 2. Octaven voll wurden, haben sie noch einen Ton unten in der Tiefe angenommen, welcher daher *Proslambanomenos* heißt, und zur Nete *Hyperbolæon* *Disdiapason*, oder eine doppelte Octava ist.

Um alles dieses noch deutlicher zu machen, hat es beliebt, alle obige Tetrachorda in Noten vorzustellen, und alle Chorden, Saiten, oder Tonos samt ihren Griechischen Bey-Nahmen sonderheitlich vor Augen zu legen.



A. Proslambanomenos.

H. Hypate hypaton.

C. Parypate hypaton.

D. Lichanos hypaton.

E. Hypate Meson.

F. Parypate Meson.

G. Lichanos Meson.

a. Mese.

b. Tritē Synomenon.

c. Paranete Synomenon.

d. Nete Synomenon.

h. Paramese.

c. Tritē Diezeugmenon.

d. Paranete Diezeugmenon.

e. Nete Diezeugmenon.

f. Tritē hyperbolæon.

g. Paranete hyperbolæon.

a. Nete hyperbolæon.

Es haben zwar diese 5. Tetrachorden in allen 3. Musicalischen Geschlechtern, d. i. im Enarm. Chromat. und Diatonischen Geschlecht durchgehends einerley Nahmen, nicht aber einerley Intervallen. Den Unterschied, und das mehrere hievon bestiehe in Mizleri Bibl. Mus. T. 1. p. 2. pag. 8. 9. & seqq.

Theoria. Contemplatio. Ist die bloße Betrachtung über ein Ding, ohne Ausübung. Daher Theoreticus derjenige genennet wird, so sich nur aufhält in bloßer Betrachtung einer Sach, und probiret, was, und wie es solle nach der Kunst gesehet werden.

Threnodia. Ein Trauer- auch Funeral-Lied. **Threnodus,** der es singet.

Toccata. Ist ein auf das Clavier gerichtetes Stuck, wo beyde Händ alternatim vieles und artiges zu thun haben.

Transpositio. Transportatio. Übersetzung eines Stucks aus einem Clave in einen andern durch \sharp , oder \flat .

Trias Anarmonica. Ist eine Zusammensetzung dreyer Klängen, so nicht zusammen stimmen.

Tritus, i. e. Tertius Tonus, oder **Modus Ecclesiasticus,** wodurch der fünfte und sechste Kirchen-Ton verstanden wurde.

Tropus. Wendung. Aenderungs-Deutung, cum Intonatione Psalmorum. Ist finalis clausula, wie die Intonatio Initialis. Wird deswegen so genennet, weil die Kirchen- oder Choral-Ton sehr oft verwechselt, und verändert werden. Es werden aber die Tropi, oder die Ausgang des Chorals gemeinlich mit den 5. Buchstaben E u o u a e, das ist, *Seculorum Amen* angezeigt, als auf welche der Cantor sonderlich zu sehen hat.

Trillo. Trilleto. Ein sogenannter langer, kurzer Triller. Tremolo.

Trio. Ist eben, was Terzetto.

Triolen. Werden diejenige drey Noten genennet, welche oben oder unten mit einem 3.er angedeutet werden.

V.

Verillon. Gallicè. Ein Glas-Spiel, bestehet aus 8. oder 9. weiten Bier-Gläsern, die nach ihrer verschiedenen Größe E. g. das G. a. h. c. d. e. f. g. a. angeben, und mit zwey kleinen Stecken angeschlagen werden. Diese Stecken seynd mit Tuch bewunden, womit auch das Brett, worauf sie stehen, bekleidet ist, und deren jedes daselbst sein eigenes Räumlein hat, damit es nicht wackelt. Der Spieler aber stellet diese Maschine nicht in die Breite, sondern in die Länge, vor sich, und schlägt an beyden Seiten gelind darauf. Dieses Spiel kan man auch treiben mit andern kleineren Gläsern, da man sie mit Eingießung des Biers oder Weins nach Belieben zurecht stimmt.

Vibration. Ein zitternde Bewegung, auch Diadromus genannt. Dadurch werden diejenige verstanden, welche bey Anschlagung einer Saite in einer unglaublichen Geschwindigkeit, jedoch nach Länge oder Kürze der Saiten, langsamer oder geschwinder verrichtet werden. Diese Diadromi oder Vibrationes verhalten sich, wie die Größe (Quantitates) der Saiten, aber verkehrt. Nämlich die Saite C verhältet sich zur Saite c wie 2. zu 1. Aber die Vibrationen oder zitternde Bewegungen, so die Saite C macht, verhalten sich zu den Vibrationen der Saite c wie 1. zu 2. Und so oft also C. einmahl zittert, muß c. zweymahl vibriren; und so auch in anderen Intervallen. E. g. In der Quint c g schläget g allemahl

dreymahl an, biß c zweymahl. Da nun alle Consonanzen in der natürlichen Ordnung alle mit einander zugleich angeschlagen, nemlich wann C einmahl vibriert, so schläget in eben der Zeit c zweymahl, g dreymahl, c viermahl, e fünffmahl, g sechsmahl an. Vibriert C zum andernmahl, so schlägt c zum drittenmahl, g zum vierdtenmahl, c zum fünften, e zum sechsten und g zum siebendmahl. Vibriert C zum drittenmahl, so vibriert c zum fünftenmahl, g zum siebendmahl, c zum neundtenmahl, e zum eilfften, mahl, und g zum dreyzehendenmahl, ic. welches alles in einer erstaunlichen Geschwindigkeit geschiehet.

Vibrissare, i. e. vocem in cantando crispare. Heißt in der Music, die Stimm im Singen drehen, wenden, kräuslen, ic.

Vigorolo, oder Vigoroso mente. Starck, mit Nachdruck.

Virtu. In der Music bedeutet diejenige Musicalische Geschicklichkeit, vermög welcher jemand vor vielen andern entweder in der Theoria, oder Praxi etwas ungemeines zum Voraus hat. Der, oder die solches besitzen, werden daher mit dem Epitheto, *Virtuoso*, oder *Virtuosa*, belegt, und beehret.

Vitium. Ein Mangel, Fehler, Unform, Unanständigkeit. Deren seynd in der Music sehr viel, als:

Vitium Anhelitus. Ist, wann der Singer die Stimm nicht im Hals, sondern in den Backen tormirt, und mit allzugroßem unlieblichen Hauchen die Noten gleichsam druckend herausstosset.

Vitium Clausula. Ist, wann die Herrn Musicanten ein abgeschmacktes Final machen.

Vitium Concordantiarum. Ist, wann der Singer auf das Fundament, und Neben-Stimmen nicht acht hat. Falsch pauisiret, ic. Item wann die Saiten auf den Instrumenten nicht wohl gestimmt seynd.

Vitium Conjunctionis. Ist, wann man Arvätterische Passaggien zusammen setz.

Vitium Erroris. Ist, wann der Singer meynet, er singe das rechte Intervall, und trifft doch eins zu hoch, oder zu niedrig.

Vitium Gestus. Ist, wann ein Singer, oder Instrumentalist üble Gebärden unter wärender Music von sich gibt.

Vitium Intensionis. Ist, wann ein Singer die Stimm über sich zieht, und zu hoch singt.

Vitium Inversionis. Ist, wann der Vocalist, und Instrumentalist die Noten nicht in derjenigen Octav singt oder spielt, darinn sie stehen.

Vitium Mensura. Ist primò, wann wider den Tact, entweder zu langsam, oder zu geschwind von einem oder dem andern musiciret wird, und secundo, bey dem Tact geben von dem Directore NB. daß *Decorum* nicht in Acht genommen wird.

Vitium Moderaminis. Ist, wann eine Stimm oder Instrument nicht gemäßiger wird.

Vitium Multiplicationis. Ist, wann ein super-Kluger immer noch einmahl so viel Noten und Veränderungen auf ungebührliche Art machet, als aufm Papier stehen.

Vitium Permutationis. Ist, wann ein Singer eine Note nicht so starck, als die andere singt, sondern in der Höhe starck schreyet, und in der Tiefe leiß flüsteret.

Vitium

Vitium Pronuntiationis. Ist, primò, wann der Singer die weichen, und harten Buchstaben E. g. b und p, d und t, g und i nicht rein ausdrucket, sondern solche vermischet. Secundo, wann die einsylbige Wörter unter langsamen Noten nicht deutlich genug ausspricht. Und tertio die 5. Vocale, a, e, i, o, u, vermenget, verbeisset, oder durch die Nase und Zähne singet.

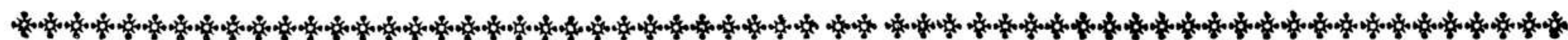
Vitium Remissionis. Ist, wann der Singer die Stimm sincken laßt, und zu lahm singet.

Vitium Tremuli. Ist, wann der Singer im Trillo-Schlagen wie eine Ziege meckert.

Volta. Ital. Fois Gall. Mahl. E. g. Una volta. Une fois. Einmahl. Altera volta. Due volte. Deux fois. Das andereinahl, zweymahl 2c.

Vox Vagans. Also wird in einer 5-stimmigen Composition die fünffte Stimm genennet; weil sie bald ein Discant, Alt, Tenor, und Bass ist. Heisset sonst auch *Vox quinta*, oder schlecht weg, *Quinta*. Insgemein aber wird dadurch der zweyte Tenor bedeutet.

Vox vinulata, oder Vinula. Ein schön, sauber, zart, weibisch, lockend, an sich ziehende Stimm.



Errata in Wörtern.

Pag.	Linea.	an statt	liß.
12.	36.	sesqui altera	sesqui tertia.
13.	41. b.	La	fa.
15.	16.	ist allen	ist mit allen.
28.	3.	gleich	gleichwie.
40.	37.	von	vor.
62.	22. b.	uns wohl	und wohl.
65.	60.	dur	durch.
108.	48. b.	intimiren	imitiren.
118.	5.	Ton	Tact.

Da die pag. 16. gegebne Berechnung des Gewichts übereylet worden, so müssen nach genauerer Cubischer Berechnung die Pfund-Zahlen corrigirt, und der Ordnung nach also gesetzt werden: 50. 34. 72. 44. 7. 37. 25. 67. Summa Centner 146. 36. Pfund. Wiewohlen ein so wenig, ja ein noch weit mehrers in praxi gar nicht attendirt kan werden.

Errata in Noten.

Pag. 6. Linea 2. Muß vor der vierdten Note ein * stehen.

33. lin. 1. Solle die letzte Note im a. stehen.

51. In letzter linea muß die andere Note nicht im e, sondern im c. stehen.



Item im Alt in der dritten Linea von unten auf solle die achte Note nicht im f, sondern im e, stehen.

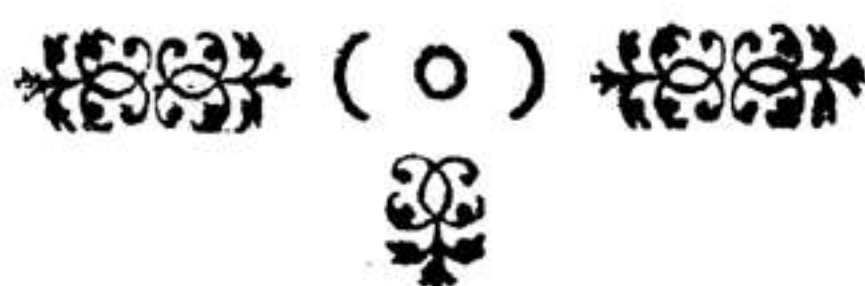
54. lin. 9. Nota septima solle nicht im a, sondern im b. stehen.

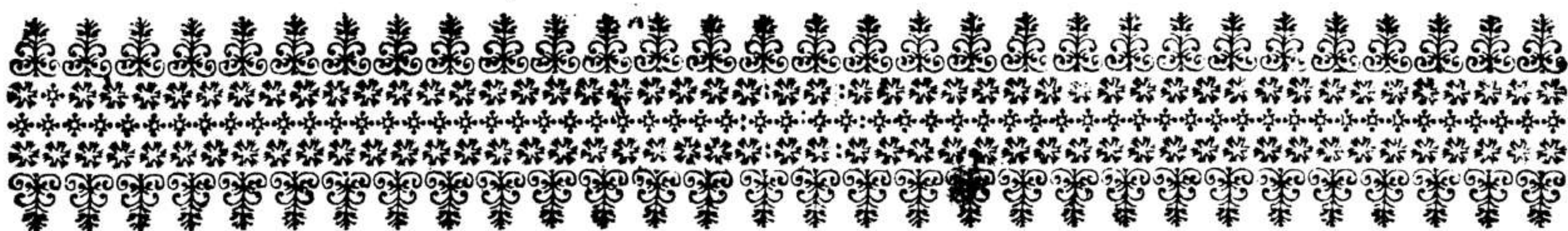
169. lin. 4. Im Sing-Bass an statt der sechsten Note im e, solle das g. seyn.

188. lin. 1. Solle die vierdte Note ein Fusell seyn. Allda stehen auch einige falsche Pausen.

208. Muß die andere Note des Haupt-Accords nicht im f, sondern im d. stehen.

52. lin. 6. Im dritten Tact des Alts an statt  solle stehen 





SPECIFICATION

Alle meiner musicalischen Wercken / so im Druck
heraus seynd

- Opus I. **A**ntiphonarium Marianum, Constans XXVI. Antiphonis. Alma Redemptoris. Ave Regina, Regina Coeli, Salve Regina. A Cauto, vel Alto Solo, Con. 2 VV. Organo, gedruckt im Hochfürstlichen Stifft Rempten. An. 1713. Dedicirt Tit: Rmo. D. Domino Wilibaldo Abbati in Yrrsee. &c.
- Opus II. Cithara Davidis noviter animata. h. e. Psalmi Vespertini. à. 4. Voc. Ordin. 2. VV. 2. VV. Violone. Organo. Zu Constanz Anno 1717. von Leonardo Parcus gedruckt, verlegt, und dedicirt (Tit:) denen sammtlichen Herrn Herrn Prælaten, der Ober-Schwäbisch-Benedictinischen Congregation Sub Titulo S. Josephi.
- Opus III. Philomela Ecclesiastica. h. e. Cantiones Sacrae, à Voce Sola Cantante, & 2. VV. Organo. Gedruckt und verlegt von Andrea Maschenbaur, in Augspurg Anno 1718.
- Opus IV. Cultus Latreutico-Musicus. h. e. Sex Missæ Festiv. unà cum 2. Missis de Requiem. à 4. Voc. Ordin. 2. VV. 2. VV. Violone. Organo. 4. Ripp. verlegt, und gedruckt von Leonardo Parcus zu Constanz Anno 1719.
- Opus V. Laus DEi in Sanctis Ejus. h. e. Offertoria XX. De Communi Sanctorum. à 4. Voc. Ordin. 2. VV. 2. VV. Violone Organo. 4. Ripp. gedruckt, und verlegt von Josepho Adolpho Ebl. in Mindelheim Anno 1723. von Autore dedicirt den samtl. (Tit:) Hochwürdig. Gnädigen Herrn Prælaten der Unter-Schwäbischen benedictiner Congregation sub Titulo S. Spiritus.
- Opus VI. Hyperdulia Musica. h. e. Lytaniae Lauretanæ de B. M. V. à 4. Voc. Ordinariis. 2. VV. 2. VV. Violone. Organo. gedruckt zu Augspurg. Anno 1726. von Joseph Michael Labhart. verlegt von Joseph Eylenbarth, und Joseph. Endeke.
- Opus VII. Sonatae. XII. à. 2. VV. Violoncello. Organo. dedicirt dem (Tit:) Hochwürdig. Gnädigen Herrn, Herrn Placido Abben in Ettal &c. gedruckt, und verlegt von Johann Jacob Lotter in Augspurg. Anno 1734.
- Opus VIII. Tractatus Musicus Compositorio-practicus. Anno 1745. zu Augspurg gedruckt und verlegt von J. J. Lotters seel. Erben.

Solte dieser Tractatus Musicus Compositorio-Practicus wie zu vermuthen, guten Abgang finden, so versprechen eben diese Verlegere alsdann auch mit meinen best. und besten musicalischen Werck, so aus 8. Messen von besonders annehmlichen Culto bestehet, gehorsamlich aufzuwarten.

