HOCHSCHULE
FÜR MUSIK UND THEATER
»FELIX MENDELSSOHN
BARTHOLDY«
LEIPZIG

SCHRIFTEN ONLINE:
MUSIKWISSENSCHAFT – 9

MEINRAD SPIESS:
TRACTATUS MUSICUS COMPOSITORIO-PRACTICUS (1745/46)

EDITION UND KOMMENTAR, HRSG. VON DANIEL ERNST

Meinrad Spieß:
Tractatus musicus compositorio-practicus
(1745/46)

Edition und Kommentar
hrsg. von Daniel Ernst

Leipzig 2018

Schriften online: Musikwissenschaft

Gegründet von Christoph Hust und Barbara Wiermann
Fortgeführt von Christoph Hust

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie.

Detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet unter
http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Für die erteilten Abbildungsgenehmigungen wird gedankt.
Autoren und Herausgeber haben sich bemüht, sämtliche Rechteinhaber
ausfindig zu machen. Sollte dies an einer Stelle nicht gelungen sein,
so wird um entsprechende Mitteilung gebeten.

Redaktion: Daniel Ernst
(C) 2018 Daniel Ernst

Alle Rechte vorbehalten.

»Ein klingende Mathematic«
Der Tractatus Musicus von Pater Meinrad Spieß
von DANIEL ERNST

1. Meinrad Spieß – Person und Wirkung III

2. Der *Tractatus* – Aufbau und Inhalt VII

Kapitel I. und II.: IX
Spezifikationen von Musik

Kapitel III. bis VII.: X
Mathematische Grundlagen

Kapitel VIII.: XII
Konsonanzen und Dissonanzen

Kapitel IX.: XIV
Bewegungen und Sprünge

Kapitel X. bis XV.: XVI
Tonarten

Kapitel XVI. bis XVIII.: XXI
Dissonanzbehandlung

Kapitel XIX. und XXIV.: XXIII
Klauseln und Kadenzen / Ein- und Abschnitte

Kapitel XXV.: XXVIII
Inventio, Disposition und Elaboratio

Kapitel XXVII. und XXIX.: XXIX
Musikalische Figuren und Rhythmopoeia
Exkurs: ›Figurenlehre‹

Kapitel XX. bis XXIII. und XXVI.: XXXIII
Kontrapunkt und Fugen

Kapitel XXX. bis XXXII.: XXXVI
Querstand, Ausweichungen und ungewöhnliche Fortschreitungen

Kapitel XXVIII., XXXIII. und XXXIV. XXXVIII
Kompositionsarten, Theaterstil und Wesentliches für Komponisten

3. Zu den Notenbeispielen im *Tractatus* XLIV

4. Zur Ausgabe LXV

5. Kritischer Bericht LXIX

»Ein klingende Mathematic«

Der *Tractatus Musicus* von Pater Meinrad Spieß[1]

DANIEL ERNST

Pater Meinrad Spieß darf als bedeutende Instanz in musikalischen bzw. kompositorischen Fragen des 18. Jahrhunderts aus dem süddeutschen Raum gelten. Hiervon zeugen nicht nur verschiedene Briefwechsel,[2] sondern auch z. B. der Eintrag im *Musicalischen Lexicon* von Johann Gottfried Walter.[3] In seinem theoretischen Hauptwerk *Tractatus Musicus Compositorio-Practicus*[4] äußert sich Spieß in teils sehr leidenschaftlichen Worten zur zeitgenössischen Musiktheorie und legt sein Haupt-

---

1 Mein Dank gilt Pater Englmar Reiner aus dem 2016 aufgelösten Karmelitenkloster Straubing, der mich auf ein Exemplar des *Tractatus* in den Beständen der Klosterbibliothek aufmerksam machte und mir diesen Band für eine erste digitale Übertragung über eineinhalb Jahre lang zur Verfügung stellte. Die vorliegende Einleitung basiert auf meiner 2011 verfassten Diplomarbeit: Daniel Ernst, *Musiktheorie und ausgewählte Kompositionen von Meinrad Spieß*, Dipl.-Arbeit, München 2011.

2 Vgl. z. B. den Brief von Leopold Mozart an Spieß vom 17.09.1755 oder den Briefwechsel Spieß' mit Franz Xaver Stumpff, in: Hans-Eberhard Deutler und Hans Rudolf Jung, *Briefe von Lorenz Mizler und Zeitgenossen an Meinrad Spieß (mit einigen Konzepten und Notizen)*, in: *Studi musicali* 32/1, 2003, S. 74 bis 196, hier S. 130–135 bzw. S. 170f.

3 Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothek*, Leipzig 1732, S. 574. Spieß erscheint hier allerdings unter dem falschen Vornamen Heinrich.

4 Vollständig: *Tractatus Musicus Compositorio-Practicus, Das ist, Musicalischer Tractat, In welchem alle gute und sichere Fundamenta zur Musicalischen Composition aus denen alt- und neuesten besten Autoribus herausgezogen, zusammen getragen, gegen einander gehalten, erkläret, und mit untersetzten Exemplen 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 begreiffen, erlernen könne, und därffe: Samt einem Anhang In welchem fast alle, sowohl in diesem Werck, als auch in andern Musicalischen Schrifften in Griechisch- Lateinisch- Welsch- Frantzösisch- und Teutscher Sprach gebräuchliche Kunst- und andere gewöhnlich- vorkommende Wörter nach Ordnung des Alphabets gesetzt, und erkläret werden; Opus VIII*.

augenmerk auf die kirchenmusikalische Komposition, wobei er sein Blickfeld auf die Schreibart für die Oper ausweitet. Die Tatsache, dass der *Tractatus* bereits ein Jahr nach Erscheinen eine Zweitauflage erlebte, deutet auf eine weite Verbreitung seinerzeit hin, während er heute eine eher untergeordnete Rolle spielt. So beschreibt z. B. Folker Froebe diese deutschsprachige Abhandlung als »eine unterschätzte Kompositionslehre, die sich vor den ›Späteren‹ nicht verstecken muss. So ziemlich jeder Gegenstand der Lehre wird von Spiess [sic!] genutzt, um – gewissermaßen nebenbei – Satzmodelle zu exemplifizieren.«[5]

Die folgende Einleitung erläutert nach einer Würdigung der Person und des Wirkens von Meinrad Spieß in der darauf folgenden Zusammenfassung des *Tractatus* Inhalte und stellt Zusammenhänge zu übereinstimmenden bzw. konträren Ansichten der Zeit her. Themen wie z. B. Berechnungen von Proportionen oder die Darstellung der modalen Tonarten zählen zum Standardrepertoire von musiktheoretischen Traktaten des 15. bis 17. Jahrhunderts und finden sich auch noch bei Spieß. Der Fokus auf die kirchenmusikalische Komposition stellt ein Spezifikum des Traktats von Spieß dar und das Aufkommen der ›neuen Tonarten‹, denen Spieß skeptisch gegenüberstand, bildet ein wesentliches Diskussionsfeld. Besonders breiter Raum wird in der vorliegenden Einleitung den Musikalischen Figuren eingeräumt, da besonders sie es sind, in deren Zusammenhang der Name Meinrad Spieß heute häufig noch fällt. Das Kapitel im *Tractatus* selbst erscheint dagegen relativ unspektakulär, da es sich zum Großteil um eine Zusammenstellung aus Figurenkatalogen verschiedener Autoren handelt. Auch an anderen Stellen bezieht sich Spieß konkret auf andere Autoren und Werke, aber obwohl er in der Vorrede des *Tractatus* beteuert, den Verfasser »bey allen entlehnten Schrifft-Stellen« zu nennen und »mit fremden Federn gedencke nicht zu prangen«,[6] sind entsprechende Notenbeispiele nicht durchgängig als solche gekennzeichnet. Teilweise konnten die ur-

5 Folker Froebe, *Historisches Panoptikum der Satzmodelle*, in: ZGMTH 4/1–2, 2007, S. 185–195, hier S. 187.

6 Spieß, *Tractatus*, Vorrede.

sprünglichen Quellen ausgemacht werden, auch wenn hier kein Anspruch auf Vollständigkeit besteht. Ebenso kann die Darstellung der zeitgenössischen Strömungen und Anschauungen nicht erschöpfend, sondern nur angedeutet sein, zumal die Inhaltsangabe im Vordergrund steht. Einen eigenen Abschnitt bilden die erwähnten Satzmodelle mit der Betrachtung ihrer Prinzipien sowie dem Versuch einer historisch-musiktheoretischen Einordnung.

1. Meinrad Spieß – Person und Wirkung

Die musikalische Ausbildung und das Wirken von Meinrad Spieß konzentriert sich lokal auf den süddeutschen Raum. Geboren am 24. August 1683 in Honsolgen bei Buchloe, erhielt er mit elf Jahren seine Ausbildung an der Klosterschule im Benediktinerstift Irsee. Wenig später besuchte er die Irseer Lateinschule, in der vor allem Bauernsöhne Latein lernten, um für die Gottesdienste Ministranten, Singknaben und eventuell spätere Ordensmitglieder zu gewinnen. Neben dem fünfjährigen Unterricht in allen Gymnasialfächern erhielt er Unterweisung in Musik und vertiefte seine musikalischen Studien anschließend in Ottobeuren. Als er 1701 zurückkehrte, trat er sein Noviziat im Kloster Irsee an, dem ein Jahr später die Profess und theologische sowie philosophische Studien folgten. Am Hof des Kurfürsten Max II. Emanuel sollte Spieß in München ab 1709 beim Hofkapellmeister Giuseppe Antonio Bernabei[7] seine musikalischen Fertigkeiten vervollkommnen. Bernabei hatte wegen seiner gründlichen Kenntnisse des Kontrapunkts einen ausgezeichneten Ruf als Komponist von Kirchenmusik, obwohl er auch mit Bühnenwerken erfolgreich war. In seinem kirchenmusikalischen Schaffen für München finden sich Beispiele für die römische Tradition, Vokalstimmen mit obligaten Instrumenten zu begleiten. Auch instrumentale Vor- bzw. Zwischenspiele, konzertierende Passagen und als Gegensatz

[7] Vgl. Karl Forster, *Über das Leben und die kirchenmusikalischen Werke des Giuseppe Antonio Bernabei: 1649–1732. Vice- bzw. Hofkapellmeister in München von 1677–1732*, München 1933.

dazu strenge Kontrapunktformen wie Fuge oder Kanon lassen sich finden.[8] Nachdem Spieß in diesen Studien einen »vorzüglichen Erfolg«[9] erzielt hatte, kehrte er 1712 wieder ins Kloster Irsee zurück und bekleidete fortan das Amt des Stiftsmusikdirektors.

1743 suchte Spieß den Briefkontakt zu Lorenz Mizler, den er aufrichtig bewunderte. Als einziger süddeutscher Komponist fand er Aufnahme in Mizlers ›Correspondirende Societät der musikalischen Wissenschaften‹, der auch Georg Philipp Telemann, Georg Friedrich Händel und Johann Sebastian Bach angehörten. Innerhalb der ›Societät‹ mussten die Mitglieder jährlich mindestens eine wissenschaftliche Abhandlung beisteuern und sich an den sogenannten Preisfragen beteiligen, die musikwissenschaftliche Fragestellungen behandelten. Von Spieß sind allerdings keinerlei Aufsätze oder andere Werke im Zusammenhang mit der ›Societät‹ bekannt. In Mizlers *Neu eröffneten musikalischen Bibliothek* (Band 3, Teil 4) findet sich eine Rezension zu Spieß' *Tractatus*[10] und außerdem als Frontispiz ein authentisches Bild des Benediktinerpaters.[11]

Nicht nur als Komponist und Theoretiker war Meinrad Spieß gefragt, sondern auch als Orgel- und Glockenexperte. Des Öfteren fungierte er als Sachverständiger zu Orgelbauprojekten in der Region, plante die Disposition der Irseer Klosterorgel und führte für diverse Glocken

8 Vgl. Alexander Heinzel, *Bernabei*, in: MGG2P, Bd. 2, Sp. 1359–1367, hier Sp. 1366.

9 Vgl. Alfred Goldmann, *Meinrad Spieß. Der Musikprior von Irsee*, Weißenhorn 1987 (Schwäbische Heimatkunde 5), S. 22.

10 Ebd., S. 754–764.

11 Zu einem Gemälde, von dem irrtümlich angenommen wurde, dass es Meinrad Spieß in jüngeren Jahren zeigt, vgl. Alfred Goldmann, *Das falsche Meinrad-Spieß-Bild*, in: *Kaufbeurer Geschichtsblätter* 12/1, 1990, S. 102–104.

Berechnungen durch.[12] Nicht zuletzt hat diese Thematik auch Einzug in den *Tractatus* gehalten. Im Kloster Irsee herrschte eine rege Musiktätigkeit, die von Abt Carolus Andreae mit liturgisch-polyphoner Tradition begründet wurde.[13] Als Lehrer in Musiktheorie und Komposition gab Spieß sein Wissen auch mehreren Schülern weiter.[14] Bis zu seinem Tod am 12. Juni 1761, verursacht durch einen Lungenschlag, hatte Meinrad Spieß die unterschiedlichsten klösterlichen Ämter inne, mehrmals wurde er zum Prior gewählt.

Spieß trat als Komponist in erster Linie mit klein besetzter kirchenmusikalischer Gebrauchsmusik in Erscheinung.[15] Er selbst hat eine »Specification« seiner Werke, die im Druck erschienen sind, am Ende des *Tractatus* beigefügt. Demzufolge sind mit den opp. I. bis VI. Sammelwerke mit unterschiedlich besetzten, kirchenmusikalischen Kompositionen entstanden, op. VII. beinhaltet zwölf Triosonaten, und der *Tractatus Musicus Compositorio-Practicus* bildet als theoretisches Werk und op. VIII. den Schlusspunkt. Unter dieser Aufstellung bemerkt Spieß noch, dass seine nächste Veröffentlichung »8. Messen von besonders annehmlichen Gusto« beinhalten würde, vorausgesetzt, der *Tractatus* würde erwartungsgemäßen Anklang finden. Ob es zur Drucklegung kam, ist unklar.

Druck	Opus	Werktitel	Bemerkungen
1713	I	*Antiphonarium Marianum*	26 Antiphon-Vertonungen (Alma Redemptoris, Ave Regina, Regina coeli und Salve Regina); Cantus-/Alt-Solo, 2 Vl. + B. c.

[12] Vgl. Goldmann, *Meinrad Spieß* (wie Anm. 9), S. 77ff.

[13] Vgl. ders., *Spieß, Meinrad*, in: MGG, Bd. 12, Sp. 1043.

[14] Goldmann, *Meinrad Spieß* (wie Anm. 9), S. 69f.

[15] Das Projekt *musica redi•viva* bietet Werke für die Aufführungspraxis eingerichtet an: <http://www.musica-rediviva.de> (18.11.2017).

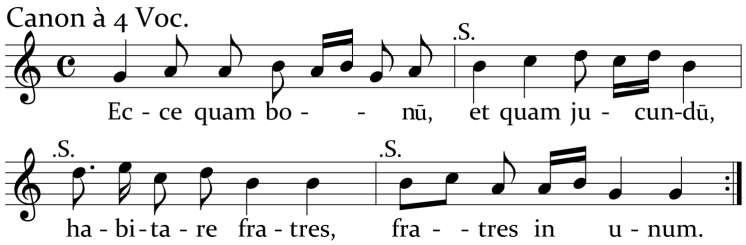
1717	II	*Cithara Davidis noviter animata*	Soli, Chor und Streicher (2 Vl. / 2 Va. / Violone / Orgel)
1718	III	*Philomela Ecclesiastica*	Geistliche Gesänge für Solostimme (2 Vl. / Orgel); verschollen
1719	IV	*Cultus Latreutico-Musicus*	Sechs Missae breves[16] und zwei Requiems für Soli, Chor und Streicher (2 Vl. / 2 Va. / Violone / Orgel)
1723	V	*Zwanzig Offertoriumsmotetten*	Soli, Chor und Streicher (2 Vl. / 2 Va. / Violone / Orgel)
1726	VI	*Hyperdulia Musica (Lytaniæ Lauretanæ de B.*[eata] *M.*[aria] *V.*[irgine]*)*	Litaneien für Soli, Chor und Streicher (2 Vl. / 2 Va. / Violone / Orgel)
1734	VII	*Sonatæ XII*	Zwei Violinen, Violoncello und Orgel; verschollen
1745/ 1746	VIII	*Tractatus Musicus*	Musiktheoretisches Werk

Neben den gedruckten Werken zählt Alfred Goldmann noch weitere, lediglich handschriftlich überlieferte Werke auf. Hierzu gehören zwei a-cappella-Messen, die 1945 von ihm entdeckten Werke *Beatus vir* (Psalm 111) für drei Soli, Streicher und Cembalo und die Psalmkantate *Miserere mei Deus* (Psalm 50) für Soli, Chor, Streicher und Orgel von 1749. Außerdem existiert eine neu textierte Fassung des *Precatus est Moyses*, also des Kompositionsbeispiels aus dem *Tractatus*. Neben den oben erwähnten Druckwerken müssen unter anderem die ersten kompositorischen Gehversuche Spieß', die er noch ohne Lehrmeister unternommen

[16] Die ersten drei Messen sind nach frühchristlichen Katakombenheiligen benannt.

hatte, und die Musik zu dem Jesuitenschulspiel *Das Alte und Neue Teutschland* von 1719 als verloren gelten.[17]

2. Der *Tractatus* – Aufbau und Inhalt

Mit seinem Opus VIII. *Tractatus Musicus Compositoro-Practicus* legte Meinrad Spieß 1745 beim Augsburger Verlag Johann Jakob Lotters Erben ein Werk vor, in dem er sich ausführlich mit musiktheoretischen Belangen seiner Zeit auseinandersetzte, und das bereits 1746 eine zweite Auflage erlebte.[18] Es umfasst 220 Folioseiten mit anschließendem Namens- und Sachregister sowie einen Anhang mit Definitionen der verwendeten ›termini technici‹. Auf dem Frontispiz ist der Widmungsträger, der Ottobeurer Reichsprälat Anselm Erb, mitsamt eines Kanons (s. u.) abgebildet. Eine Recherche von Alfred Goldmann in den Jahren 1984/85 bei verschiedenen Bibliotheken und Instituten ergab, dass weltweit noch 42 Exemplare existieren, sowohl in Deutschland und Österreich, aber auch in der Schweiz, Frankreich, Belgien, den Niederlanden, Großbritannien, den USA und Russland.[19]

In den *Tractatus* floss Spieß' Auseinandersetzung mit zahlreichen Schriften seiner Zeitgenossen, aber auch älterer Theoretiker, Philosophen etc. mit ein. Da folgende Autoren bzw. Werke in der Vorrede explizit erwähnt und gelobt werden, ist davon auszugehen, dass Spieß mit ihren Ansichten gut vertraut war. Dort sind namentlich aufgelistet:

---

17 Zu den Werken vgl. Goldmann, *Meinrad Spieß* (wie Anm. 9), S. 34–44.

18 Im Vergleich der Auflagen sind keine wesentlichen Unterschiede erkennbar.

19 Vgl. Goldmann, *Meinrad Spieß* (wie Anm. 9), S. 62–64; vgl. auch RISM B VI2.

- Mauritius Vogt: *Conclave Thesauri magnæ Artis*, 1719.
- Johann Georg Neidhardt: *Gäntzlich erschöpfte, Mathematische Abtheilungen des Diatonisch-Chromatischen, temperirten Canonis monochordi*, 1732.
- Johann Heinrich Buttstedt: *Ut, Mi, Sol, Re, Fa, La, Tota Musica Et Harmonia Æterna*, 1717?.
- Johann Adolph Scheibe: *Eine Abhandlung von den Musicalischen Intervallen und Geschlechtern*, 1739, und dessen Zeitschrift *Critischer Musicus*.
- Johann David Heinichen: *Der Generalbass in der Composition*, 1728.
- Johann Joseph Fux: *Gradus ad Parnassum*, 1725, auch in der deutschsprachigen Übersetzung von Lorenz Christoph Mizler, 1742.[20]
- Johann Mattheson mit insbesondere dem *Vollkommenen Capellmeister*, 1739.
- Franz Xaver Anton Murschhausers verschiedene musikalische Werke.
- Leonhard Euler ohne Angabe eines bestimmten Werks.
- Lorenz Christoph Mizler, der als Gründer der ›Musicalisch correspondierenden Societät‹ hervorgehoben wird.
- Beda Venerabilis, *De Musica mensurata*.

Darüber hinaus nennt bzw. zitiert Spieß weitere Autoren wie Sokrates, Platon, Plutarch, Cicero und Seneca, außerdem Guido von Arezzo, Augustinus sowie Georg Philipp Telemann und bezieht sich weiterhin auf Seth Calvisius, Gioseffo Zarlino, Agostino Steffani, Johann Gottfried Walther, Sébastien de Brossard, Giovanni Maria Bononcini, Athanasius Kirchers *Musurgia universalis* und Georg Philipp Harsdörffers *Mathe-*

[20] Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*, Wien 1725, deutsch von Lorenz Mizler, Leipzig 1742, dort S. 4–33. Spieß erwähnt Mizlers Bücher in seinem Brief an ihn vom 06.02.1743, in: Deutler/Jung, *Briefe* (wie Anm. 2), S. 85.

matische Erquickungs-Stunden.[21] Vereinzelt erscheinen noch weitere Autoren.

In der Vorrede zum *Tractatus* legt Spieß sein Ziel und seine Absicht dar, einen Leitfaden zu geben, »eine gute / Contrapunctische / Gravität- und Majestätische Kirchen-Music« zu verfassen. Damit ist auch die Konzeption als Kompositionslehre definiert, die Spieß – sicherlich sehr optimistisch – brauchbar für eine autodidaktische Verwendung hält, wenn er in der Vorrede weiter schreibt, »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 / begreiffen / und würcklich ausüben.« In das Vorhaben, eine Anleitung zur Komposition von angemessener Kirchenmusik zu verfassen, bindet Spieß eine umfangreiche Auseinandersetzung mit theoretischen Fragen und anderen Stilen mit ein.

Kapitel I. und II. – Spezifikationen von Musik

Die ersten beiden Kapitel ›Von der Music überhaupt‹ und ›Von der wesentlichen Beschreibung, und zweyfacher Eintheilung der Music‹ bieten im Wesentlichen Rubrizierungen von Musik. Für Spieß' Betrachtungen steht die *Musica Artificialis* im Mittelpunkt, von der sich wiederum die *Musica Artificialis Organica* bzw. *Pneumatica* den Instrumenten widmet und die *Musica Artificialis Harmonica* die Grundlagen der Musik untersucht sowie die Prinzipien des Komponierens herausstellt, die wiederum den Hauptgegenstand des *Tractatus* bilden. Die *Musica Artificialis Harmonica* beschreibt Spieß als »eine Wissenschaft und Kunst, die Klänge in einen eindringenden Wohllaut zu bringen« (S. 1). Außerdem klingt in der Beschreibung des Zwecks von Musik (dass durch sie »die

[21] Letztere finden im *Tractatus* auf S. 21 Erwähnung. Damit dürfte der Titel *Deliciae Physico-Mathematicae, Oder Mathemat. und Philosophische Erquickstunden*, Regensburg 1636, gemeint sein.

Seel der Menschen gerühret, […] und alle Tugenden befördert werden«, ebd.) die Tradition der Affektenlehre an.

Eine weitere Einteilung unterscheidet die *Musica Speculativa* bzw. *Theoretica*, die für die Erforschung der mathematischen Verhältnisse und für die Erklärung des Tonsystems zuständig ist, von der *Musica Practica*, welche die musikalischen Erscheinungen – kompositorisch wie auch aufführend – fasst. Die *Praktische Musik* wird unterteilt in *Musica Compositoria* (*Practica*, *Poëtica*) – die Kunst des Tonsetzens – und *Musica Executoria*, welche die ausübenden Musiker, also Sänger_innen und Instrumentalist_innen, betrifft. Die ablehnende Haltung zeitgenössischer Autoren gegenüber der *Musica Theoretica* stellt Spieß am Beispiel Heinichens dar,[22] während er selbst eine vermittelnde Position einnimmt, wenn er für ein Komponieren aufgrund von theoretischen Grundlagen plädiert, das sich nicht zwingend an veraltete Regeln bindet.

Kapitel III. bis VII. – Mathematische Grundlagen

Die theoretischen Grundlagen der *Musica Artificialis* auf mathematischer Basis legt Spieß in den Kapiteln III. bis VII. dar. Er beschreibt Musik als »eine Verbindung verschiedener klingenden Grössen, so anderst nicht als durch die Arithmetic und Geometrie können bestimmet werden«.[23] Mit seiner eigenen Definition, »daß die Music nichts anderes sey, als lauter deutliche thönende Zahlen, und ein klingende Mathematic«[24] steht er in einer Tradition, die bis Zarlino zurückreicht.[25] Die umfangreich zitierten Ausführungen von Agostino Steffani im *Tractatus*

---

22 Vgl. Spieß, *Tractatus*, S. 2, und Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728, insbesondere S. 1–13.

23 Spieß, *Tractatus*, S. 3.

24 Ebd., S. 3.

25 Vgl. Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, Bd. 2, *Von Calvisius bis Mattheson*, Darmstadt 1994 (Geschichte der Musiktheorie 8.2), S. 41.

auf S. 3 stehen möglicherweise im Zusammenhang mit Spieß' Ausbildung am Münchner Hof, denn Steffani war dort zeitweise gleichzeitig mit Spieß' Lehrer Giuseppe Antonio Bernabei tätig.[26] So könnte Spieß mit dieser Lehrmeinung in Berührung gekommen sein.

Das folgende Kapitel ist dem ›Tonus Musicus‹ gewidmet und zeigt anhand einer auf Athanasius Kirchers *Musurgia universalis* basierenden Abbildung,[27] dass ein Ton in 18 Schismata aufgeteilt sei. Zwei Schismata bilden ein Comma, vier Commata eine Diesis bzw. das Semitonium Minus, das sich um eine Apotome, die einem Comma entspricht, vom Semitonium Majus unterscheidet. Eine Tabelle mit den Anzahlen der Schismata und Commata der jeweiligen Intervalle in ihren griechischen Bezeichnungen beschließt dieses Kapitel.[28]

Kapitel V. setzt sich weiter mit Intervallen auseinander. Als kleinstes Intervall beschreibt Spieß den Halbton, den er in *Chromatica Majora*, wenn die Töne auf einer Linie oder in einem Zwischenraum der Notenzeile liegen, und *Minora*, wenn dies nicht der Fall ist, einteilt. Diese Unterscheidung sei allein auf dem Papier möglich, da »auf heutigem Clavier« (S. 6) kein Unterschied festgestellt werden könne. Spieß verweist auf Heinichen, wenn er bei den gleichscheinenden Intervallen (z. B. übermäßige Sekund und kleine Terz) verschiedene Unterscheidungskriterien angibt (S. 6).[29] Danach zählt Spieß verschiedene mögliche Intervalle auf, wobei er bei der Oktav darauf verweist, dass viele Autoren nur die reine Oktav anerkennen wollen, da sie, wenn sie nicht der reinen Übereinstimmung entspräche, nicht als Oktav gelte.

Im VI. Kapitel folgt eine Beschreibung der mathematischen Grundlagen für die Berechnung der Verhältnisse von Intervallen. Als Vorbild dürfte hier Kirchers *Musurgia universalis* gedient haben, denn

---

26 Vgl. Hans-Joachim Nösselt, *Ein ältest Orchester. 1530–1980. 450 Jahre Bayerisches Hof- und Staatsorchester*, München 1980, S. 61. Steffani war zusammen mit Giuseppe Antonio Bernabeis Vater Ercole 1674 an den Münchner Hof gekommen, bei dem er zuvor in Rom studiert hatte (vgl. ebd. S. 59).

27 Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Rom 1650, A 3, S. 103.

28 Auch hier bezieht sich Spieß auf Kircher.

29 Vgl. Heinichen, *Der General-Bass* (wie Anm. 22), S. 104f.

Daniel Gottlob Türk erwähnt eine getreue Übernahme der Angabe des Verhältnisses des Diaschisma mit 160 : 162 durch Spieß von Kircher.[30]

Schließlich thematisiert Kapitel VII., wie Intervalle mit Hilfe des Monochords, das – wie in anderen Traktaten[31] – der ›Verklanglichung‹ der mathematischen Grundlagen bzw. Proportionen dient, unter Berücksichtigung der zuvor ermittelten Verhältnisse erzeugt werden können. Außergewöhnlich für eine Kompositionslehre sind die praktischen Anweisungen in diesem Kapitel, wie eine Glocke durch bestimmte Erweiterungen bzw. Verminderungen des Durchmessers auf der Basis der auf dem Monochord erzeugten Intervalle in ihrer Stimmung verändert werden kann (S. 15–17). Im VI. Buch, 4. Teil, 2. Kapitel der *Musurgia universalis* widmet sich Athanasius Kircher verschiedenen Problemstellungen im Zusammenhang mit Proportionen, Gewicht, Wandstärke und Stimmung von Glocken. Das dort geschilderte Problem I[32] entspricht im Wesentlichen dem vom Spieß dargestellten Gießen einer Glocke, die in einem bestimmten Intervall zur vorhandenen Glocke höher bzw. tiefer gestimmt ist. Zuletzt behandelt Spieß den Nachweis eines Commas auf dem Monochord und gibt eine Übersicht über die Verhältnisse der Intervalle zueinander.

Kapitel VIII. – Konsonanzen und Dissonanzen

Die Unterscheidung, die Spieß im 8. Kapitel ›Von denen Consonanten, und Dissonanten‹ (s. Tabelle 1) für die intervallischen Zusammenklänge trifft, ist wesentlich für deren Behandlung im Tonsatz. Die Einteilung der Konsonanzen in ›vollkommen‹ und ›unvollkommen‹ folgt im Wesentlichen der typischen Einteilung, ungewöhnlich jedoch mutet die Rubrizierung der kleinen Terz als »wahrscheinlich« (S. 18) unvollkom-

30 Vgl. Daniel Gottlob Türk, *Anleitung zu Temperaturberechnungen*, Halle und Leipzig 1806, S. 326f.

31 Ausführlich hierzu: Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts* (wie Anm. 25), S. 47–61.

32 Athanasius Kircher, *Musurgia universalis* (wie Anm. 27), A 6.4.2, S. 524f.

mene Konsonanz an. Diese Entscheidung begründet er mit der vollständigen Befriedigung des Gehörs, das am Ende eines Stücks die Auflösung in die große Terz (picardische Terz) fordere. Die große Terz wiederum klassifiziert Spieß als perfekte Konsonanz, wobei er auf ältere Theoretiker verweist, die nur Einklang, Oktav und Quint als perfekte Konsonanzen gelten ließen.[33] Dem *Unisonus* misst Spieß wegen des Verhältnisses 1 : 1 besondere Bedeutung bei und hebt ihn unter den anderen als »erste, beste und vollkommenste Consonanz«[34] hervor.

Tabelle 1: Einteilung der Kon- und Dissonanzen nach Spieß.

Konsonanzen	
vollkommen	unvollkommen
Prim (›Unisonus‹)	kleine Terz[35]
große Terz	kleine Sext
Quint	große Sext
Oktav	
Dissonanzen	
kleine, große und übermäßige Sekund	
perfekte und übermäßige Quart	
übermäßige Sext	
kleine und große Sept	
alle verminderten und übermäßigen Intervalle	

Dissonanzen unterscheidet Spieß nach Heinichen in *Dissonantiae Naturales* als diejenigen Intervalle, die natürlicherweise ohne Vorzeichen entstehen, unabhängig davon, ob es sich um große, kleine, übermäßige oder verminderte Intervalle handelt, und *Dissonantiae Accidentales*, die

33 Vom 13. bis 15 Jahrhundert vollzog sich eine geänderte Ansicht von Kon- und Dissonanzen zunächst dahingehend, dass »die große Sexte in den Kreis der Konsonanzen einbezogen, danach die Quarte ausgeschieden und schließlich die kleine Sexte aufgenommen wurde«: Klaus Jürgen Sachs, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen*, Wiesbaden 1974 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 13), S. 60.

34 Spieß, *Tractatus*, S. 18.

35 Spieß drückt sich zur kleinen Terz eher vermutend als definitiv aus.

mit Hilfe von Akzidenzien zustande kommen.[36] Letztere sollen im strengen Kontrapunkt und im Kirchenstil vermieden werden. Für die Quart gibt Spieß zwei Fälle an: Innerhalb der Oberstimmen ist sie problemlos, wird sie dagegen zur untersten Stimme gebildet, gilt sie als Dissonanz. Allgemein fallen bei Spieß unter Dissonanzen kleine, große und übermäßige Sekund, perfekte und übermäßige Quart, übermäßige Sext, kleine und große Sept und überhaupt alle verminderten und übermäßigen Intervalle.

Kapitel IX. – Bewegungen und Sprünge

Bevor Spieß im Kapitel IX. ›De Motu, & Saltu oder von den musicalischen Bewegungen und Sprüngen‹ die entsprechenden Inhalte ausführt, erläutert er zunächst das diatonische Genus, das Vorzeichen nur dort duldet, wo sie unumgänglich sind, sowie das chromatische Genus mit zwölf Halbtonschritten innerhalb der Oktav. Auf die Darstellung des enharmonischen Genus[37] verzichtet Spieß, da es seiner Aussage zufolge zu seiner Zeit keine Anwendung mehr fände. Für das Diatonische beschreibt er die drei gängigen Fälle, die in der Ausführung nach Vorzeichen verlangen, auch wenn sie im Choral nicht notiert sind:

1) zur Vermeidung von Tritoni;
2) in der Sopranklausel der Halbtonschritt von Penultima auf Ultima, ausgenommen das *dis* vor dem *e*;

---

36 Heinichen nimmt diese Unterscheidung sowohl für Dissonanzen als auch für Konsonanzen vor: »Alle Con- und Dissonantien werden wiederum eingetheilet in Naturales, und accidentales«: *Der General-Bass* (wie Anm. 22), S. 109.

37 Aus den Notenbeispielen geht keine Darstellung der Genera diatonisch, chromatisch und enharmonisch durch Tetrachorde im Sinne des ›griechischen Tonsystems‹ hervor. Wie Spieß selbst erwähnt (*Tractatus*, S. 21), bezieht das ›enharmonische‹ Genus auch mikrotonale Abstände mit ein.

3) bei kurzzeitigem Überschreiten des Hexachordraumes um eine Note der Halbtonschritt greift die Regel »*Unicâ Nota ascendente super la, semper canendum est fa etc.*«.[38]

Eine Bewegung kann entweder parallel, als Seiten- oder als Gegenbewegung erfolgen. Die folgenden Stimmführungsregeln für die Abfolgen von vollkommenen und unvollkommenen Konsonanzen dienen der Vermeidung von offenen oder verdeckten Parallelen:

1) Die Verbindung zweier vollkommener Konsonanzen oder von einer unvollkommenen zu einer vollkommenen Konsonanz geschieht durch Seiten- oder Gegenbewegung.
2) Die Verbindung von einer vollkommenen zu einer unvollkommenen Konsonanz oder von einer unvollkommenen zu einer unvollkommenen Konsonanz kann durch alle drei Bewegungsarten erreicht werden.[39]

Ab einer dreistimmigen Komposition empfiehlt Spieß die Bildung von Stimmpaaren in parallel geführten Terzen, die jedoch zulasten einer unabhängigen Stimmenkonzeption geht. Für Klaviere und Orgeln bestehe keinerlei Notwendigkeit für ein Parallelenverbot, da sie wegen der klanglichen Ähnlichkeit unauffällig blieben, ebenso wie Oktav- oder Quintparallelen in den Mittelstimmen von vollstimmigen Sätzen. Das klangliche Resultat gilt hier als Maßstab.

[38] Spieß, *Tractatus*, S. 22.

[39] Vgl. hierzu auch Fux/Mizler, *Gradus ad Parnassum* (wie Anm. 20), S. 61.

Tabelle 2: Übersicht über reguläre und irreguläre Sprünge nach Spieß (in Klammern die absoluten Tonhöhen der Notenbeispiele).

	Reguläre Sprünge	Irreguläre Sprünge
aufwärts	kleine Terz (*d'–f'*)	übermäßige Quart (*f'–h'*)
	große Terz (*d'–fis'*)	verminderte Quint (*h'–f''*)
	reine Quart (*d'–g'*)	große Sext (*f'–d''*)
	verminderte Quart (*cis'–f'*; *gis'–c''*)	kleine Sept (*e'–d''*)
	reine Quint (*d'–a'*)	große Sept (*f'–e''*)
	kleine Sext (*d'–b'*)	
	verminderte Sept (*gis'–f''*)[40]	
	reine Oktav (*d'–d''*)	
abwärts	kleine Terz (*e''–cis''*)	übermäßige Quart (*e''–b'*)
	große Terz (*e''–c''*)	große Sext (*d''–f'*)
	verminderte Quart (*c''–gis'*)	kleine Sept (*d''–e'*)
	reine Quart (*e''–h'*)	große Sept (*e''–f'*)
	reine Quint (*e''–a'*)	
	kleine Sext (*e''–gis'*)	
	reine Oktav (*e''–e'*)	

Bei sprungweisen Bewegungen unterscheidet Spieß zwischen regulären und irregulären Sprüngen, wobei die irregulären wegen ihrer Unsanglichkeit gemieden werden sollen. Besonders im strengen Kontrapunkt sind sie, wenn sie nicht dem Affekt oder der Textausdeutung dienen, zu vermeiden. Anhand der angegebenen Notenbeispiele (die exakten Tonhöhen stehen jeweils in Klammern) ergibt sich Tabelle 2 mit regulären und irregulären Sprüngen aufwärts und abwärts.

Die Zulässigkeit der kleinen Sext im Gegensatz zur großen Sext dürfte – zumal angedeutet durch die in den Beispielen gewählten Töne – aus dem Anpeilen des Quintrahmens resultieren: Dem Sprung *d'–b'* dürfte ein *a'* folgen, ebenso wie der Abwärts-Folge *e''–gis'*.

Kapitel X. bis XV. – Tonarten

In den Kapiteln X. bis XV. zu den Tonarten wird deutlich, dass Spieß das kirchentonale System wegen seiner klanglichen Vielfalt präferiert. Die Notenbeispiele des Kapitels XI. ›Von denen versetzten Tonarten‹

[40] In der Aufzählung der verwendbaren Intervalle kommen übermäßige und verminderte Intervalle abgesehen von *Quarta falsa* bzw. *superflua* (übermäßig) und *Quinta falsa* nicht vor.

zeigen eine Praxis, Modi auf beliebige Stufen mit beliebig vielen Vorzeichen zu transponieren, wobei Spieß von der Verwendung zu vieler Vorzeichen abrät. Die neu entwickelte temperierte Stimmung nivelliere Unterschiede und Nachteile der Intonation, die durch andere Stimmungssysteme zustande kamen, und zu viele Vorzeichen erschweren den Überblick, welcher Tonvorrat und Ambitus zur Verfügung stehe (S. 32). Die Notenbeispiele berücksichtigen nicht alle möglichen Transpositionen, sondern bieten nur eine Auswahl (Tabelle 3).

Tabelle 3: Übersicht über die von Spieß angegebenen Transpositionen der Modi.

Modus	Transpositionen (mit entsprechenden Vorzeichen)						
D	c 2♭		e 2♯	f 3♭	g 1♭	a 1♯	h 3♯
E	c 4♭	d 2♭		fis 2♯		a 1♭	h 1♯
F	c 1♯		es 2♭		g 2♯		b 1♭
G	c 1♭	d 1♯	e 3♯	f 2♭		a 2♯	b 3♭
A	c 3♭ cis 4♯	d 1♭	e 1♯	f 4♭ fis 3♯	g 2♭		h 2♯
C		d 2♯	es 3♭ e 4♯	f 1♭	g 1♯	a 3♯	b 2♭ h 5♯

Im XII. Kapitel folgt ein Vergleich von alten und neuen Tonarten. Mit dem abgebildeten ›Musicalischen Circul‹, in dem Leitern in Dur und in Moll über *c*, *cis*, *d*, *dis*, *e*, *f*, *fis*, *g*, *gis*, *a*, *b* sowie *h* angegeben werden und enharmonische Verwechslungen nicht erscheinen, bezieht sich Spieß auf Heinichen.[41] Er erkennt in den Dur- bzw. Molltonleitern lediglich Transpositionen des Äolischen und Ionischen und spricht dementsprechend nicht von eigenständigen Modi, sondern von »äusserlichen Benennungen« (S. 39), bei denen für die Unterscheidung – modern gesprochen – lediglich die Dur- bzw. Moll-Terz ausschlaggebend ist. Da die kirchentonalen Modi sechs unterschiedliche Leitern darstellen, bie-

[41] Bei Heinichen, *Der General-Bass* (wie Anm. 22) ist die Paginierung mit dem ›Musicalischen Circul‹ mit »ad p. 837« angegeben, die Abbildung selbst steht unpaginiert vor dem ›V. Capitel‹, das auf S. 837 beginnt.

ten sie für Spieß die Möglichkeit, unterschiedliche Affekte auszudrücken, während diese Option für die dur-moll-tonalen Leitern nur eingeschränkt zur Verfügung steht. Außerdem kritisiert er, dass im Phrygischen und Mixolydischen häufig ein *fis* eingeführt wird, wodurch im Grunde eine äolische bzw. ionische Leiter entstehe.[42] Das ›natürliche‹ Phrygisch scheint nach Spieß für Kirchenkompositionen reserviert, während es im Theaterstil keine Verwendung findet (S. 39).

Die Frage ›Wie viele Modi Musicis zu bestimmen‹ des Kapitels XIII. widmet sich zunächst der Beschreibung einer Oktavteilung, die sich abhängig von harmonischer oder arithmetischer Teilung entweder in Quint + Quart bzw. Quart + Quint (von unten nach oben) vollzieht. Ersterer Fall bringt den authentischen Modus, letzterer den plagalen Modus hervor, wobei innerhalb eines Stücks beide Modi auftreten können. Spieß rät Fux folgend dazu, dieser Einteilung nicht zu großes Gewicht beizumessen, da der Unterschied zwischen authentischem und plagalem Ton oft kaum wahrnehmbar sei und somit die plagalen Modi vernachlässigt werden können (S. 41).[43] Insgesamt ergeben sich für den *Cantus Figuralis* zwölf Toni Musici, die sich je paarweise in sechs Modi gliedern und je unterschiedliche Eigenschaften – beschrieben in Kapitel XIV. – besitzen (Tabelle 4). Für die regulären Kadenzen erwähnt Spieß Dreiklänge (*Triades harmonicae*), die in vollkommene (*perfecta*) und unvollkommene (*minus perfecta*) eingeteilt werden können, wodurch eine Abstufung zwischen – modern gesprochen – Dur- und Molldrei-

[42] Dieses ist ein Hinweis auf eine Umbruchsphase, in der das dur-moll-tonale Tonartensystem im Begriff bzw. schon weit darin fortgeschritten war, die modalen Tonarten als Standard abzulösen. In der Sopranklausel der *Primaria* in G-Mixolydisch ist das *fis* ›pulchritudinis causa‹ vorgesehen. Mit grundsätzlicher Verwendung in der Melodik außerhalb des Kadenzzusammenhangs durchdringt die Veränderung der Stufe *f* zu *fis* die mixolydische Skala und damit das musikalische Material. Im E-Phrygischen ist ein *fis* dagegen gar nicht vorgesehen, zumal G keine reguläre Kadenzstufe darstellt. Vgl. auch Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel u. a. 1967, S. 142–147.

[43] Mit dem Hinweis auf S. 230 der *Gradus ad Parnassum* von Fux (wie Anm. 20) bezieht sich Spieß auf die lateinische Originalausgabe.

klängen zustande kommt.[44] Für die Beschreibung der affektiven Charakteristika nennt Spieß für die Modi I. und II. ausdrücklich Athanasius Kirchers *Musurgia universalis* als Quelle (S. 42).

Tabelle 4: Übersicht über die Modi nach Spieß.

Modus	Tonus Musicus	Ambitus	Repercussa	Reguläre[45] Kadenzen	Charakteristik[46]
I.	1. Dorisch 2. Hypodorisch	D–d A–a	A d	D, A, F	fröhlich, gravitätisch,... oft auf *G* traurig, Affekt der Andacht,...
II.	3. Phrygisch 4. Hypophrygisch	E–e H–h	C A	E, A, C	streng, zornig, ungestüm demütig, traurig, klagend
III.	5. Lydisch 6. Hypolydisch	F–f C–c	c F	F, C, A	drohend, trotzig, oft mit b gesetzt klagend, oft mit b gesetzt
IV.	7. Mixolydisch 8. Hypomixolydisch	G–g D–d	D D (C)	G, D, H/C[47]	ernsthaft bescheiden
V.	9. Äolisch 10. Hypoäolisch	A–a E–e	E A	A, E, C	lieblich, »aufgeraumt« versöhnlich, weinerlich, traurig
VI.	11. Ionisch 12. Hypoionisch	C–c G–g	G C	C, G, E	lustig, munter, fröhlich lustig, munter, fröhlich

Den Beschreibungen der Tonarten folgt in diesem Kapitel eine Verteidigung gegen die ablehnende Haltung Heinichens, der die Charakteristiken der Tonarten für nicht haltbar erklärt. Spieß befürwortet die Verwendung der Modi, gesteht aber das Komponieren mit den ›neuen‹

44 Wie schon in der Einteilung der Intervalle besteht hier ein Vorzug der großen vor der kleinen Terz.

45 Bei den regulären Kadenzen ist die Reihenfolge: *Primaria* (*Principalis*), *Secundaria* (*Dominans*), *Tertiaria* (*Medians*). Da keine reguläre Kadenz mit dem Ziel *H* möglich ist, ersetzen im II. Modus die *Clausulas assumptas A* und *C* diese Stufe; da über *H*, von dem als *Penultima*-Station aus die Kadenz nach *E* erfolgen müsste, weder eine reine Quint (nur verminderte Quint *f*) noch ein *dis* – dieses kommt im Tonvorrat nicht vor – möglich ist, kann auf *E* keine *Clausula Perfecta Primaria* stattfinden. Die Kadenzstufe *G* erwähnt Spieß nicht. Für die Kadenzstufe *E* gilt im V. und VI. Modus dasselbe wie im Phrygischen.

46 Zahlreiche Eigenschaften sind mit lateinischen Adjektiven wiedergeben.

47 Tertiäre Kadenz nach Fux nur als *imperfekte Kadenz* (*mi*-Kadenz) auf *H*, Bernabei fordert tertiäre Kadenz auf *C*. Vgl. Spieß, *Tractatus*, S. 53. Das Beispiel, auf das sich Spieß aus Fux' *Gradus ad Parnassum* bezieht, steht im lateinischen Original (wie Anm. 20) auf S. 151.

Tonarten zu. Mizlers Versuch, mit Hilfe der *ars combinatoria* neue Skalen zu kreieren, steht Spieß äußerst kritisch gegenüber. Von den zwölf Leitern, die Mizler angibt, werden sechs als unbrauchbar verworfen, für die anderen sechs weist Spieß ihren Ursprung in den Kirchentonarten nach. Die vierte Leiter empfehle Mizler dezidiert für besonders traurige Affekte, übersehe dabei aber, dass es sich um transponiertes Phrygisch handele (S. 65). Schließlich ist Spieß um einen Kompromiss bemüht, der ›neue‹ Tonarten für Theaterkompositionen zulässt, während in Kirchenkompositionen die alten Modi Anwendung finden sollen (S. 65f.).

Ein Kapitel über den (›Gregorianischen‹) Choral (*Cantus Firmus*, *Planus*, *Gregorianus*, *Romanus*, *Monodicus* etc.) beschließt die Behandlung der Tonarten. Oft dienten die Choräle, in denen nur noch die ersten vier Modi (dorisch, phrygisch, lydisch, mixolydisch) üblich sind, als *Cantus Firmus*. Den Choral sieht Spieß als führende Gattung an und plädiert für eine angemessene, nicht zu rasche Aufführung (S. 71).

Obwohl die ersten 15 Kapitel nicht explizit satztechnische Inhalte behandeln, offenbaren sich diese in den zahlreichen beigefügten Notenbeispielen. Exemplarisch sei auf Kapitel IX. hingewiesen, das angibt, die Bewegungsarten zu thematisieren. Auf den Seiten 25 bis 27 exemplifiziert Spieß dann aber bereits kanonische bzw. frei-imitatorische Einsätze und nutzt Ligaturen sowie angedeutete Mixturen.[48] Explizit widmet sich Spieß kompositorischen Prinzipien dann aber in den folgenden Kapiteln.

[48] Vgl. auch Folker Froebe, *Meinrad Spieß. Tractatus musicus compositorio-practicus*, in: *Lexikon Schriften über Musik*, Bd. 1, *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Ullrich Scheideler und Felix Wörner, Kassel u. a. 2017, S. 469–471, hier S. 469.

Kapitel XVI. bis XVIII. – Dissonanzbehandlung

Nach der klärenden Erläuterung der Fachbegriffe für die Taktordnung folgt die Lehre von den Durchgängen und Wechselnoten (*Cambiatae*). Spieß unterscheidet zwischen *Transitus regularis* mit dem Durchgangston auf unbetonter, nach seiner Terminologie »virtualiter kurtzer« Zählzeit, und *Transitus irregularis* mit dem Durchgangston auf betonter bzw. »virtualiter langer« Zählzeit.[49] Unter Wechselnote (*Cambiata*) versteht Spieß eine Vorhaltsbildung auf relativ unbetonter Zählzeit – im Vierertakt auf Zählzeit 2 bzw. 4, nicht auf Zählzeit 1 oder 3[50] –, zu denen sich die Stimmen, welche die *Cambiatae* einschließen, konsonant verhalten (Nr. 2). Eine genaue Abgrenzung zum *Transitus irregularis* fällt schwer, zumal die *Cambiata* schrittweise, *gradatim*, eingeführt werden soll[51] (Beispiel 2, S. 75 weicht davon ab). Die schwierige Unterscheidbarkeit zwischen *Cambiata* und *Transitus* scheint Spieß durchaus bewusst, wenn er unter Nummer 5 (Erklärung S. 74, Notenbeispiel S. 76) ein Paradigma zur Klärung angibt: Für die Exemplifikation der »Transeuntes« werden nur reguläre Durchgänge verwendet, während im ersten *Cambiata*-Beispiel die jeweils dritte Sechzehntel mit der Quart eine Dissonanz bildet, die sich jeweils in die Terz löst. Im zweiten *Cambiata*-Beispiel der Nr. 5 erscheint mit einer großen Sept lediglich im dritten Sechzehntel der zweiten Sechzehntelgruppe eine Dissonanz. Auch Spieß' Hinweis, die oberen und unteren Nebennoten bei der Entscheidung für *Cambiata* oder *Transitus* zu betrachten (S. 74), klärt den Sachverhalt nicht vollständig auf. Ersichtlich wird aber, dass Spieß in seiner Be-

---

49 Spieß, *Tractatus*, S. 73: »Bey allen Noten von gleicher Geltung seynd die erste, 3te, 5te etc. virtualiter (ihrem innerlichen Werth nach) longæ oder lange Noten: da hingegen die 2te, 4te, 6te etc. Notæ virtualiter breves, oder kurtze Noten heißen.«

50 Im Exemplo 1 (ebd., S. 74) erscheinen die *Cambiatae* durchweg auf Zählzeit 3, während das Beispiel auf S. 75, Nr. 4 à 4 Voc. die Wechselnoten auf eine unbetonte Zählzeit setzt.

51 Hier wird die sprungweise Einführung der dissonanten Note durch andere, zu ihr konsonante Stimmen verdeckt. Damit ergibt sich eine freie Vorhaltsbildung, die sich vom irregulären Transitus unterscheidet.

schreibung der *Cambiata* nicht direkt Johann Joseph Fux folgt.[52] Für die »durchgehenden Noten« gelten im Wesentlichen die Regeln, die Spieß zuvor für die *Cambiatae* erwähnt hat.

In der folgenden Erläuterung der Taktarten kommt den Dreiertakten besondere Aufmerksamkeit zu. Die dort genannten Regeln, zu welchen Zählzeiten Akkordwechsel stattfinden sollen, beziehen maßgeblich die Melodie mit ein.[53] Schlüsse in Form einer formalen Klausel befänden sich auf den Zählzeiten 1 bzw. 3 und zeigten das Ende eines musikalischen Abschnitts (*Sectio*) an, der sich am Text orientiert. Die *Sectio* wird durch eine *Caesura* unter Anwendung kleiner Pausen oder langer Noten in kleinere Abschnitte unterteilt, an deren Ende Wendungen sitzen können, die formalen Klauseln ähneln (S. 82).

Die Kapitel XVII. und XVIII. handeln von Synkopen und Ligaturen: Eine Synkope stehe dem Takt entgegen, müsse aber weder zwangsläufig übergebunden noch unbedingt dissonant sein (S. 82); die Ausführungen zu den Ligaturen thematisieren Überbindungen und deren Auflösungen. Spieß übernimmt von Giovanni Maria Bononcini die Bezeichnungen *Agens* für die Stimme, welche die Dissonanz verursacht, und *Patiens* für die Stimme, die der *Agens* zur Auflösung zwingt.[54] Vom Gebrauch übermäßiger und verminderter Sekunden sowie von kleinen

---

52 Fux beschreibt die *Cambiata* mit einem Terzsprung abwärts von einer unbetonten, dissonierenden Note. Verwechselt sieht Fux die Position des Terzsprungs, der eigentlich von der ersten zur zweiten Note statt von der zweiten zur dritten Note geschehen sollte. Er leitet dies von Beispielen her, die bei vier Vierteln über einem gehaltenen Ton in ganzer Note immer an der dritten Viertelposition eine Dissonanz (Quart, Sept, Sekund) bilden. Darin sind diese Beispiele denen der *Cambiatæ* von Spieß im *Tractatus*, S. 76, Num. 5 ähnlich. Vgl. Fux, *Gradus ad Parnassum* (wie Anm. 20), S. 64f.

53 Dies deutet auf die zunehmende Bedeutsamkeit von Melodie bzw. Oberstimme im Vergleich zum Generalbass hin. Vgl. auch Joseph Riepel, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst. Erstes Capitel De Rhythmopoeia*, Regensburg und Wien 1752, in dem Beispiele mit Generalbassbezeichnung so gut wie keine Rolle mehr spielen.

54 Vgl. z. B. Giovanni Maria Bononcini, *Musicus practicus*, Stuttgart 1701, S. 15. Da Spieß im *Tractatus* auf S. 108 Bononcini auf Italienisch zitiert, ist davon auszugehen, dass ihm eine frühere Ausgabe (1678 oder 1688) zur Verfügung stand.

Sekunden, insbesondere von *c–cis* und *f–fis*, rät Spieß ab und lässt letztere nur für einen besonders expressiven Affekt zu. In der Behandlung einiger ungewöhnlicher Intervalle findet darüber hinaus quasi im Vorbeigehen die Regel »Mi contra fa est Diabolus in Musica«[55] Erwähnung, um fortzuführen: »Octava Deficiens, & Superflua sunt duo Diaboli in Musica.«[56] Die Notenbeispiele – insbesondere auf den Seiten 85 und 86 – stammen zum großen Teil von Johann Mattheson.[57] Das Intervall der None werde, so Spieß, von einigen Autoren als Oktavversetzung der Sekund gewertet, er spricht ihr allerdings in der Dissonanzbehandlung teilweise abweichendes Verhalten zu (S. 92f.).

Kapitel XIX. und XXIV. – Klauseln und Kadenzen / Ein- und Abschnitte

Spieß sieht für die Praxis keine Notwendigkeit für eine Unterscheidung der Begriffe Kadenz und Klausel[58] und definiert beide als »*Harmoni*schen Schluß« (S. 94). Es folgt eine umfangreiche nominelle Ausdifferenzierung. Die *Clausula perfectissima* mit einem Quintfall im Bass erfährt weitere Rubrizierungen: Die *Cadentia formalis* erfährt ihre Benennung durch Charakteristika wie der Position im Stück entweder in der

55 Zu diesem Verbot vgl. z. B. schon Johannes Nucius, *Musices Poeticae sive de Compositione Cantus*, Nizza 1613, Kapitel III. [o. Pag.], aber auch Fux, *Gradus ad Parnassum* (wie Anm. 20), S. 51.

56 Spieß, *Tractatus*, S. 86. Spieß verwirft hier die Verwendung der verminderten bzw. übermäßigen Oktav. In der sängerischen Praxis war bzw. ist beispielsweise das Zustandekommen der übermäßigen Oktav durchaus möglich, wenn eine Stimme z. B. innerhalb einer Formulierung in der Art einer Sopranklausel eine 8–7–8-Bewegung mit Halbtonschritt singt, während eine andere Stimme sich im Rahmen einer Kadenzflucht nicht klauselkonform verhält. So könnte sich z. B. der Zusammenklang *c'* (abwärts fortgeführt) gegen *cis''* (aufwärts fortgeführt) ergeben.

57 Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 301, 306 und 503.

58 Vgl. zur Unterscheidung von »Clausula« und »Cadentia« Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts* (wie Anm. 25), S. 234f.

Mitte (*intermedia*) oder am Ende (*finalis*). Sitzt eine formale Kadenz auf einem der Dreiklangstöne[59] der Tonart, ist sie »ordentlich« und wird *primaria* (Grundton), *secundaria* (Quintton) oder *tertiaria* (Terzton) genannt. Anhand des Beispiels auf S. 96 wird deutlich, dass Spieß eine Unterscheidung zwischen den »ausserordentlichen« formalen Kadenztypen A*ffinalis* und *Peregrina* trifft: *Affinales* nennt er die Kadenzen auf IV. oder VI. Stufe, *Peregrinae* sind Kadenzen auf der II. oder VII. Stufe.[60]

Auch die Position der Klauseln führt zu einer Nomenklatur, wodurch *cantizans, altizans, tenorizans* und *bassizans* entstehen. Die Klauseln können beliebig die Stimmen wechseln, jedoch ist für die Benennung die Klausel in der untersten Stimme maßgeblich.[61]

Weitere Einteilungen betreffen die metrische Ausdehnung des Kadenzbereichs (von lang nach kurz: *major, minor, minima*) oder berücksichtigen den Dissonanzanteil: *Simplices* sind Kadenzen ausschließlich aus Konsonanzen ohne Ligaturen bestehend, *diminutas* sind figuriert mit Ligaturen. Für die folgende Einteilung nennt Spieß als Vorbild Bononcini:

59 Vgl. oben die regulären Kadenzstufen der Modi.

60 In den Beispielen auf S. 96 gibt Spieß von *C* ausgehend auf der VII. Stufe sowohl eine Kadenz mit dem Ziel *H* als auch *B* an.

61 In den Nummern 7 und 8 der Kadenzbeispiele zum Modus D (*Tractatus*, S. 98f.) erscheint ein Quintfall in der Oberstimme, der unterschiedliche Interpretationen zulässt: Die italienische Tradition betrachtet die *cadenza* als Stimmverbund und damit implizit harmonisch. Die Interpretation eines Quintfalls in einer Oberstimme als ›abspringende Tenorklausel‹ ließe sich auf Gallus Dressler (1563/64) zurückführen, welcher der Bassklausel keinen Stimmtausch zugestand. Die deutsche Tradition (Nucius, Matthaei) geht dagegen von Einzelstimmen (*clausula*) aus und der Quintfall in der Oberstimme kann ohne weiteres als Bassklausel bezeichnet werden. Vgl. Ulrich Kaiser, *Der vierstimmige Satz. Kantionalsatz und Choralsatz*, Kassel u. a. 2002 (Bärenreiter Studienbücher Musik 12), S. 37.

1) *sfuggita* (*ficta*, verstellt), bei der die Bassstimme anstatt einen Quintfall zu vollziehen in einen anderen Ton eintritt,[62] was modern gesprochen einem Trugschluss gleich kommt;
2) *d'inganno* (*decipiens*, betrügend), die für das Setzen einer Pause anstatt des *Ultima*-Tons in einer Stimme steht;
3) *fiorita* (*florida*, ausgeschmückt), die eine verzierte Kadenz bezeichnet.

Mit dem Hinweis auf Wolfgang Caspar Printz bezieht sich Spieß auf den Theoretiker mit einer der umfangreichsten Rubrizierungen von Kadenzen.[63] Die Notenbeispiele mit den Benennungen *ordinata ascendens* und *ordinata descendens* veranschaulichen *cantizierende* bzw. *tenorisierende* Kadenzen, wodurch *ascendens* das steigende bzw. *descendens* das fallende Erreichen der *Finalis* in der tiefsten Stimme beschreibt. Eine *dissecta acquiescens* beschreibt einen Kadenzabbruch auf der *Penultima* in langen Notenwerten, so dass eine Vollendung nicht gefordert ist, im Gegensatz zur *dissecta desiderans*, die wegen ihrer kurzen Notenwerte nach einer Weiterführung verlangt.[64] Während die *dissecta acquiescens* die Stufenfolge IV–I zeigt, weist die *dissecta desiderans* die Folge I–V auf; auch die metrische Einrichtung unterscheidet sich im Erreichen der *Penultima* auf die Takt-Eins bzw. Takt-Drei. Inwieweit hier bereits Implikationen eines harmonischen Hörens hinsichtlich ›plagaler Kadenz‹ (IV–I) und ›Halbschluss‹ (I–V) eine Rolle spielen, muss offen bleiben.[65]

---

62 Spieß verweist auf weitere Kadenzen dieser Art im Notenbeispiel »Num. Ultimum« (S. 95). Damit meint er vermutlich das Notenbeispiel auf S. 98, das mit »Folgen annoch etwelche das Gehör betrügliche Cadentien« überschrieben ist und in erster Linie die Sopranklausel im Sinne eines *motivo di cadenza* ausprägt. Damit ist der Kadenztyp der *sfuggita* mit ihren nicht regelkonform geführten Klauseln nicht auf die Bassklausel beschränkt.

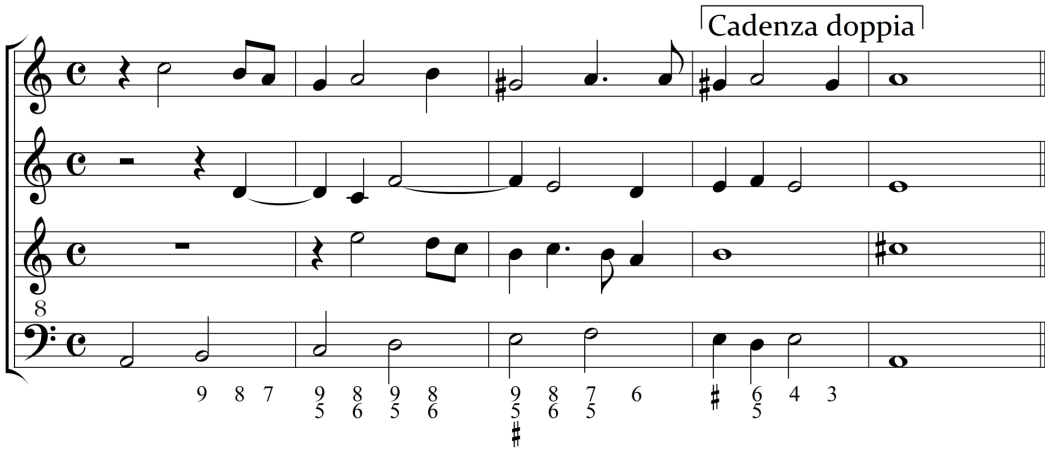
63 Wolfgang Caspar Printz, *Phrynis oder Satyrischer Componist*, Bd. 1, Quedlinburg 1676, [ohne Paginierung], Kapitel VIII.

64 Printz trifft für die *dissecta* noch die weitere Unterscheidung »perfecta« und »imperfecta«: ebd., § 31.

65 Vgl. auch Dahlhaus, *Untersuchungen* (wie Anm. 42), S. 197f.

Schließlich erwähnt Spieß die *coronatio cadentiae*, die nach einer Finalkadenz Themen wiederholt, eventuell verarbeitet, einen Orgelpunkt einführt, nochmals in entferntere Tonarten moduliert etc. und so zu einem wirkungsvollen Abschluss verhilft. Spieß verweist für die phrygische Kadenz (*mi*-Kadenz[66]) auf Beispiele mit den Kadenztypen *dissecta acquiescens*, *ordinata ascendens* und *ordinata descendens* (Notenbeispiele S. 98), die auf die Vorzeichen *dis* und *fis* verzichten (S. 100).

Notenbeispiel 1: Cadenza doppia, Spieß, 1745, S. 26.



In der Aufzählung fehlt unter anderem die *cadenza doppia*, die »ein nach vorne erweitertes Gerüst aus Diskant- (3443) und Tenorklausel (5655)«[67] darstellt. Sie gehört im *Tractatus* zum Standardrepertoire von Kadenzformulierungen.

Da durch Kadenzen Abschnitte innerhalb eines Stücks zustande kommen, steht das XXIV. Kapitel ›Von den Ab- und Einschnitten in der Musique‹ mit den Klauseln und Kadenzen in enger Verbindung. Spieß erwähnt zwar Mattheson nur beiläufig (S. 132), jedoch liegt die Vermutung nahe, dass er sich mit seinen Ausführungen zur *Diastolica* auf das Kapitel im *Capellmeister* ›Von den Ab- und Einschnitten der Klangre-

66 Vgl. zu diesem Begriff ausführlich Elisabeth Schwind, *Kadenz und Kontrapunkt. Zur Kompositionslehre der klassischen Vokalpolyphonie*, Hildesheim u. a. 2009 (Studien zur Geschichte der Musiktheorie 7), S. 168–173.

67 Johannes Menke, *Die Familie der cadenza doppia*, in: ZGMTH 8/3, 2011, S. 389 bis 405, hier S. 391. Bei den Ziffern in Klammern handelt es sich um die Generalbassbezifferung.

de‹[68] bezieht, welches das Verhältnis von Satzzeichen zur Gliederung in der Musik thematisiert. Eine Rede erwachse, so Spieß, aus einzelnen Satzteilen, die den vollständigen Satz, einen *Periodus*,[69] bilden. Aus ihnen entstehen Paragraphen, aus mehreren *Paragraphen* wiederum geht ein Kapitel hervor. Weiter, schreibt er, solle »in der *Melodia* als in einer Klang-Rede« (S. 132) bereits ein Paragraph genügen, der z. B. eine ganze Arie begrenzt, aber nochmals mindestens zweigeteilt sein solle. Wird ein *Periodus* erkannt, bietet es sich an, erst dort eine förmliche Kadenz zu setzen, wo auch der Satz endet. Wird aber ein gesamter *Paragraph* erkannt, soll nur die letzte förmliche Kadenz vollkommen schließen. Um ein *Comma* (,) auszudrücken, schlägt Spieß den Einsatz von Pausen oder einen »gewissen Stiṁ-Fall« (S. 132) vor. Das *Semicolon* (;), das in der Gewichtung zwischen *Comma* und *Colon* stehe, verlange bereits ein größeres Absetzen. Für das *Colon* (:) könne ein noch größerer kadenzieller Einschnitt zum Einsatz kommen, jedoch keine vollständige Schlusskadenz, sondern z. B. eine *Clausula desiderans*. Frage- und Ausrufezeichen ließen sich durch eine nach oben gerichtete Melodielinie ausdrücken.[70] Ein *Punctum* (.) werde durch eine formale Kadenz angezeigt, das letzte *Punctum* durch eine *Cadentia finalis*. Spieß verzichtet im ganzen Kapitel auf veranschaulichende Notenbeispiele, sondern exemplifiziert die Anwendung z. B. im ausführlichen und kommentierten ›Precatus est Moyses‹ (S. 169–178).

---

68 Mattheson, *Capellmeister* (wie Anm. 57), S. 180–195. Mattheson gibt an, dass »kein Mensch bishero die geringste Regel, oder nur einigen Unterricht davon [gemeint ist die *Diastolica*] gegeben hätte: ja man findet nicht einmahl ihren Nahmen in den neuesten musicalischen Wörterbüchern« (S. 180f.).

69 Auch Heinrich Christoph Koch verwendet den Begriff *Periodus* in der Maskulinform zur Benennung der größeren Abschnitte z. B. des ersten Satzes einer Sinfonie im *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 3, Leipzig 1793, S. 301–311, bzw. zum tonartlichen Verlauf im ersten Perioden S. 341–393. Koch nutzt in seinem *Musikalischen Lexikon* die Femininform »die Periode« zur Beschreibung eines musikalischen Abschnitts, der mit einer Kadenz endet. Die Analogie zur Sprache wird hier ebenfalls diskutiert: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main 1802, Sp. 201f. und 1149f.

70 Fux zeigt anhand der Notenbeispiele als Möglichkeit für die Vertonung des Fragezeichens unter anderem die phrygische Wendung, vgl. Fux, *Gradus ad Parnassum* (wie Anm. 20), S. 278 und 195.

Kapitel XXV. – Inventio, Dispositio und Elaboratio

Die einzelnen Abschnitte zur Entwicklung einer Rede wurden im Sinne einer *musica poetica* aus der Rhetoriklehre übernommen, welche die Stufen der *inventio* (Erfindung), *dispositio* (Einrichtung), *elocutio* oder *elaboratio* (Ausarbeitung), *decoratio* (Ausschmückung) und bisweilen auch *memoria* (Auswendiglernen) und *executio* (Vortrag) umfasst, aber auch verkürzte Varianten wie z. B. *inventio, decoratio, elocutio* zulässt.[71] Spieß beschränkt sich in seinen Ausführungen auf die vier Stufen *inventio*, *dispositio*, *elocutio* bzw. *elaboratio* und *decoratio*.

Für die *inventio* stellt er Komponisten, denen es an Erfindungskraft mangelt, mit den *loci topici* eine Methode zur Anregung der Fantasie zur Verfügung und verweist dabei auf Heinichen, dessen *loci topici* mit *antecedentia*, *concomitantia* und *consequentia* das Vorhergehende, Gegenwärtige und Nachfolgende einer Szene analysieren.[72] Hierzu eignen sich die Fragen »Quis? quid? ubi? quibus auxiliis? cur? quomodo? quando?« (S. 133).

Die *dispositio* gliedert Spieß in *generalis*, welche die Einteilung des gesamten Werks hinsichtlich Instrumentation, Tonarten- und Affektplan etc. betrifft, und *specialis* bzw. *particularis*, die sich nur auf die Planung von Kadenzen, Abschnitte etc. innerhalb einer Fuge, Arie etc. bezieht. In Arien und Kantaten solle sich der Höhepunkt kurz nach dem Beginn befinden, während er bei Fugen und anderen kontrapunktischen Stücken mit Hilfe von verschiedenen kompositorischen Mitteln eher ans Ende verlagert werde (S. 133f.).

Auf der Stufe der *elocutio* bzw. *elaboratio* erfolge die Ausarbeitung der kompositorischen Ideen, die in der *decoratio* ausgeschmückt werden können. Die *decoratio* ist auch der Ort, an dem die musikalisch-rhetorischen Figuren ihren Platz hätten (S. 134f.).

---

71 Vgl. Hartmut Krones, *Musik und Rhetorik*, in: MGG2P, Bd. 6, Sp. 814–852, hier Sp. 823.

72 Vgl. Heinichen, *Der Generalbass* (wie Anm. 22), S. 30.

Kapitel XXVII. und XXIX. – Musikalische Figuren und Rhythmopoeia

Das XXVII. Kapitel ›De Figuris Musicis‹ beinhaltet lediglich eine Zusammenstellung von musikalisch-rhetorische Figuren, die bereits bei anderen Autoren wie Walther, Printz, Heinichen und Mattheson erschienen waren.[73] Unter der Bezeichnung *Figura Musica* versteht Spieß einerseits sämtliche musikalischen Zeichen wie Noten etc., andererseits »ein Zierrat, Geschmuck, Verbrämung, Verblümung, gestickte Arbeit, Coloratur &c.« (S. 155) Letztere Figuren teilt er weiter ein in solche, die für die kompositorische Praxis wesentlich sind, sowie in Figuren, die als Manieren in der Aufführungspraxis gebraucht werden. Obwohl Spieß angibt, die Manieren nicht weiter behandeln zu wollen, fasst er sie neben den Figuren unter dem Überbegriff *Variatio* zusammen und zählt darunter *curta, groppo, circulo, tirata, messanza, tmesis, tenuta, ribattuta, superjectio, trillo, mordent* und *acciaccatura* auf (S. 156f.). Deutlich wird, dass Spieß diese Manieren, die er hauptsächlich aus Mauritius Vogts *Conclave Thesauri Magnae Artis Musicae* übernommen hat,[74] als Diminuierungspraktiken und Verzierungen eines Grundgerüsts versteht.[75] Auch in der Einordnung der *figurae principales* Fuge, Durchgang und Synkope folgt Spieß seinem Vorbild, indem er ihnen spezielle Kapitel widmet.[76]

Für Spieß scheinen die Figuren keine affekttragende Bedeutung zu haben, vielmehr versieht er die sprachlichen Figuren der Rhetorik gemäß mit der Aufgabe, den Hörer zu vergnügen (S. 155). Bis auf die

---

73 Janina Klassen erwähnt außerdem Kircher als Bezugspunkt: *Musica Poetica und musikalische Figurenlehre – Ein produktives Missverständnis*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 2001, S. 73–83, hier S. 78.

74 Mauritius Vogt, *Conclave Thesauri Magnae Artis Musicae*, Prag 1719, S. 147 bis 149.

75 Scheibe kritisiert, dass solche Manieren als Figuren bezeichnet werden: *Critischer Musikus*, Leipzig 1745, S. 684.

76 Zur Vorbildfunktion Vogts für Spieß vgl. Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber ^{8}2016, S. 62f.

versuchte Unterscheidung von Manieren und Figuren ist keine inhaltliche Systematik erkennbar, stattdessen sind die Figuren lediglich alphabetisch angeordnet.

Mit dem Bezug zur Rhetorik steht Kapitel XXIX. ›Von der Zusammenfügung, Einrichtung, oder Verfertigung der Klang-Füssen, Rhythmopoeia gennannt‹ den Ausführungen über die musikalischen Figuren nahe. Unter *Rhythmopoeia* versteht Spieß die Zusammensetzung und Einrichtung der verschiedenen Klangfüße nach Art der Prosodie für eine Melodie. Die Klangfüße unterscheiden sich durch Längen und Kürzen, die aus entweder aus zwei, drei oder vier Silben bestehen und beliebig kombiniert werden können (S. 164). Er übernimmt die Bezeichnungen für die Klangfüße von Mattheson und bezieht sich sowohl in den Notenbeispielen – teilweise mit Verkürzungen, kleinen Abwandlungen und Transpositionen –, als auch in den Charakterisierungen der Klangfüße eindeutig auf dessen *Capellmeister*.[77]

Exkurs: ›Figurenlehre‹

So attraktiv die sogenannte ›Figurenlehre‹ noch Anfang des 20. Jahrhunderts als Analysemethode für Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts schien, so kritisch wird dieser Erklärungsansatz, der auf Ansätzen von Arnold Schering[78] in der Nachfolge von Hermann Kretzschmars Affektenlehre beruht, in jüngerer Zeit diskutiert. Schering spaltete die Figurenlehre von der Affektenlehre ab, »obwohl rhetorische Figuren ein wesentlicher Bestandteil affektiver Rede sind«.[79] Ziel dürfte eine die Geschichte überdauernde Analysemethode gewesen sein, die sich auf werkimmanente Inhalte stützt und die sich als kognitiver Gegenpol zu Kretzschmars emotionsbelasteter und subjektiver Affektausdeutung

77 Vgl. Mattheson, *Capellmeister* (wie Anm. 57), insbesondere S. 164–170.

78 Arnold Schering, *Die Lehre von den musikalischen Figuren*, in: KmJb 21, 1908, S. 106–144.

79 Janina Klassen, *Figurenlehre und Analyse. Notizen zum heutigen Gebrauch*, in: ZGMTH 3/3, 2006, S. 285–289, hier S. 287.

versteht.[80] Die Figuren als das rhetorisch konkrete Moment mit ihrer speziellen musikalischen Ausformung werden unter einem rationalen Aspekt gefasst, während den Affekten, die beim Hörer eine bestimmte Gemütsverfassung hervorrufen sollen, ein eher allgemeines und sinnliches Moment zukommt.[81] So entsteht die Dichotomie ›Figur vs. Affekt‹, die der Gegenüberstellung von Geist und Sinnlichkeit entspricht, und die später noch ausgeweitet wird in eine kulturpolitische Richtung in Form von ›protestantischer Norden‹ gegen ›katholischer Süden‹.[82] In italienischen und französischen Traktaten sind dagegen keine ›Figurenlehren‹ im Sinne der hier dargestellten deutschen ›Figurenlehre‹, welche die Nomenklatur der sprachlichen Rhetorik auf musikalische Gegebenheiten ummünzt, enthalten.[83]

Ausgehend von Schering kamen im Laufe der Zeit immer wieder neue Systematiken[84] auf, durch die letztlich ein Gesamtkatalog von bekannten Figuren entstand, der in diesem Umfang bei keinem einzelnen Autor der Originalquellen[85] vollständig enthalten ist – angefangen bei Joachim Burmeister mit seinen Publikationen um 1600 bis Forkel, der 1788[86] die letzte historische Figurensammlung verfasste.[87] Janina Klassen gibt eine Zahl von ca. 220 Schriften an, die in diesem Zeitraum entstanden sind. In nur 20 Werken von 14 Autoren erscheint eine Auflistung von Figuren, die zudem nicht den Charakter einer verbindlichen Lehre besitzen. Außerdem haben einige Theoretiker – auch Spieß zählt hierzu – die Auflistungen von Figuren von anderen Autoren übernom-

---

80 Vgl. Klassen, *Musica Poetica* (wie Anm. 73), S. 74f., sowie dies., *Figurenlehre und Analyse* (wie Anm. 79), S. 288.

81 Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1996, S. 346f.

82 Vgl. Klassen, *Figurenlehre und Analyse* (wie Anm. 79), S. 288.

83 Vgl. ebd.

84 Vgl. Klassen, *Musica Poetica* (wie Anm. 73), S. 75f.

85 Vgl. ebd., S. 78.

86 Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig 1788.

87 Vgl. Krones, *Musik und Rhetorik* (wie Anm. 71), Sp. 820.

men, wodurch sich die Anzahl an autonomen Darstellungen noch weiter verringert.[88]

Die Bedeutung der musikalisch-rhetorischen Figuren besitzt bei den einzelnen Autoren unterschiedliche Ausprägungen. Während bei Burmeister die musikalische Figur ornamentalen und textausdeutenden Charakter in der Melodie oder Harmonie aufweist,[89] steht für Christoph Bernhard die Rechtfertigung der Dissonanzbehandlung im Mittelpunkt, wenn er schreibt: »*Figuram* nenne ich eine gewiße Art die *Dissonantzen* zu gebrauchen, dass dieselben nicht allein nicht wiederlich, sondern vielmehr annehmlich werden und des *Componisten* Kunst an den Tag legen.«[90]

Die musikalisch-rhetorischen Figuren spielen einerseits durchaus eine Rolle in der kompositorischen Praxis des 16.–18. Jahrhunderts, die den Einfluss der sprachlichen Rhetorik und des Abbildungswillens in dieser Zeit auf die Musik zeigt. Andererseits wird der Versuch einer Legitimation von eigentlichen ›Satzfehlern‹, die allerdings klanglich reizvoll und in der Musizierpraxis längst etabliert waren, durch eine eigene ›Figurentheorie‹ deutlich. Hier bleibt als Substrat der strenge kontrapunktische Satz bestehen, der als Bezugssystem zur Erklärung für Abweichungen von der Norm fungiert. Eine ›Figurenlehre‹ im Sinne eines verbindlichen Regelwerks existierte zu keiner Zeit, zumal die Anwendung der Figuren für die Textillustration nicht verbindlich vorgeschrieben war.[91] Aus diesen Gründen und da die Einzelsysteme der Autoren

88 Vgl. Klassen, *Musica Poetica* (wie Anm. 73), S. 77–79.

89 Vgl. Bartel, *Figurenlehre* (wie Anm. 76), S. 25f.

90 Christoph Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, hrsg. von Joseph Müller-Blattau, Kassel u. a. ²2003, S. 31–153, hier S. 63.

91 Hans Heinrich Eggebrecht, *Heinrich Schütz. Musicus poeticus*, Göttingen 1959, S. 49f.

stark differieren, scheint die ›Figurenlehre‹ als konsistente Analysemethode wenig geeignet.[92]

Kapitel XX. bis XXIII. und XXVI. – Kontrapunkt und Fugen

Ab Kapitel XX. beginnt Spieß die Lehre von der kontrapunktischen Komposition. Er übernimmt dabei die Didaktik, nicht jedoch die Notenbeispiele, aus Fux' *Gradus ad Parnassum*,[93] die fünf verschiedene Gattungen vorsahen: Note gegen Note (1 : 1), zwei Noten gegen eine Note (2 : 1), vier Noten gegen eine Note (4 : 1), wobei hier noch auf Synkopen, Ligaturen oder Dissonanzen verzichtet wird, die erst ab der vierten Gattung zugelassen werden. Der *Contrapunctus floridus* bildet als verzierter Kontrapunkt den Abschluss. Mit den ersten drei Gattungen beschäftigten sich laut Spieß die Kontra-Notisten, die letzten beiden weist er den Kontra-Punktisten zu (S. 100).

Spieß definiert den Kontrapunkt als »eine aus *Con-* und *Dissonanz*en Kunst- und Regul-mäßige Zusammenfügung, woraus ein annehmlicher Wohllaut oder *Melodia* entstehet«.[94] Seine Ausführungen beginnen in Kapitel XXII. mit dem einfachen Kontrapunkt, der lediglich ein einziges Soggetto besitzt und in verschiedene Gattungen eingeteilt wird (Tabelle 5).

---

92 Vgl. Klassen, *Figurenlehre und Analyse* (wie Anm. 79), S. 288. Eine exemplarische Analyse, die zwar musikalische Figuren berücksichtigt, sie aber in einen Gesamtzusammenhang mit anderen Aspekten stellt, findet sich z. B. bei Johannes Menke, *Mehr als ›Figurenlehre‹. Giacomo Carissimi: Jonas und Jephte*, in: *Musikalische Analyse. Begriffe, Geschichten, Methoden*, hrsg. von Felix Diergarten, Laaber 2014, S. 19–45.

93 Vgl. Fux, *Gradus ad Parnassum* (wie Anm. 20), S. 45–81.

94 Spieß, *Tractatus*, S. 107.

Tabelle 5: Tabellarische Darstellung der Einteilung des Kontrapunkts nach Spieß.

Kriterium	Benennung(en)	Eigenschaften
Thema/Subjekt	*Planus, firmus*	mit cantus firmus
	Fugatus	in der Art einer Fuge
Ligatur/Synkope	*Ligatus*	mit vielen Ligaturen
	Syncopatus	mit vielen Synkopen
Verzierung	*Coloratus, figuratus, floridus, diminutus…*	mit vielen Verzierungen und kleinen Notenwerten
Bewegungsart	*Gradativus, alla diritta*	stufenweise Bewegung
	Saltativus	sprungweise Bewegung
	Claudicans, alla zoppa	hinkend, Viertel-Halbe-Viertel (Klangfuß: Amphibrachys)
Rhythmik	*Punctatus*	punktierter Rhythmus
Imitation	*Solutus*	frei, keine strenge Imitation
	Obligatus, perfidiatus, obstinatus	strenge Imitation
	D'Uno Sol Passo	Beschränkung der Imitation auf Nachahmung einer bestimmten Notenbewegung, -anzahl und / oder -figur

Nach den Erläuterung zum einfachen Kontrapunkt folgt der doppelte Kontrapunkt (Kapitel XXIII.) »als: Eine Kunst- und Regul-mäßige *Composition* von 2. Stimmen, oder *Subjectis*, welche sich solcher Gestalten *invert*iren, umkehren oder verwechslen lassen, daß jetzt das untere *Subjectum* bald oben: und das obere *Subjectum* bald unten zu stehen komme, woraus jedoch eine schöne *Harmonia*, und auch *differen*te *Melodia* entstehet«.[95] Eine *Harmonia* bestehe aus mehreren Tönen, die zusammen einen gut klingenden Satz ergäben: Zweistimmig, nur mit Melodie und Bass, handelt es sich um eine simple bzw. unvollkommene Harmonie, dreistimmig um eine bessere und vierstimmig um eine vollkommene Harmonie (S. 112). Damit entfernt Spieß sich von einem Trinitätsideal, das zuvor noch wirksam war, wenn Christoph Bernhard beispielsweise schrieb: »*Omne Trinum perfectum*«.[96] Noch zu Spieß' Zeit galt die

[95] Spieß, *Tractatus*, S. 112.

[96] Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus* (wie Anm. 90), S. 42.

Triokomposition als hohe Kunstform.[97] Für die Bevorzugung der Vierstimmigkeit in der Kompositionsdidaktik spricht unter anderem die potenzielle Überforderung bei anfänglichen Kompositionsstudien durch die hohe Anforderung der Trios und außerdem die Möglichkeit, »volle Akkorde mit guter Stimmführung zu verbinden«.[98] Spieß führt weiter aus, dass die *Harmonia* allein durch die Melodie, die der Hörbarkeit halber oft im Sopran liege, in Form gebracht werden müsse. Aus der Definition, dass »Harmonia ein Compositum ex Materia & Forma ist«,[99] folgt die Zuweisung der *materia* dem Bass, die der *forma* dem Diskant. In der Forderung, eine einstimmige Melodie müsse, solle sie ohne Begleitstimmen zur Aufführung kommen, so komponiert sein, dass der Bass ohne weiteres mitgedacht werden könne, zeigt sich Spieß' Bezug zum Generalbass (S. 112f.).

Es folgen weitere Definitionen von *Melopoeia*, *Symphoniurgia* (*Harmonica*), *Melothesia*, *Symphonia*, *Synodia* und *Monodia*, die für den Kontrapunkt nicht wesentlich sind. Den doppelten Kontrapunkt selbst erläutert Spieß anhand der gängigen Gattungen Quint, Oktav, Decim und Duodecim (S. 113–129).

Auch für die Fuge (Kapitel XXVI.) existieren zahlreiche Rubrizierungen. Eine *authentica* berücksichtige im *Dux* den authentischen Modus, während bei einer Dominanz der plagalen Tonart die Fuge *plagalis* genannt werde (S. 135). *Propria* ist eine Fuge, wenn der »Comes, eben die gantze, und auch unvollkommene Tonos an eben dem Ort wiederum anbringet, wo sie in der anfangenden Stimm gewesen«.[100] Diese Definition lässt auf eine aus heutiger Sicht ›reale Beantwortung‹ schließen. Wenn sich beide Stimmen stufenweise bewegen, wird die Fuge als *recta* bezeichnet. Außerdem gibt es freie (*libera, soluta*) und gebundene (*ligata, obligata*)

97 »Daß in einem Trio mehr Kunst stecke, als in vielstimmigen Sätzen«, schrieb schon Mattheson, *Capellmeister* (wie Anm. 57), S. 344.

98 Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts* (wie Anm. 25), S. 223.

99 Spieß, *Tractatus*, S. 112.

100 Ebd., S. 135.

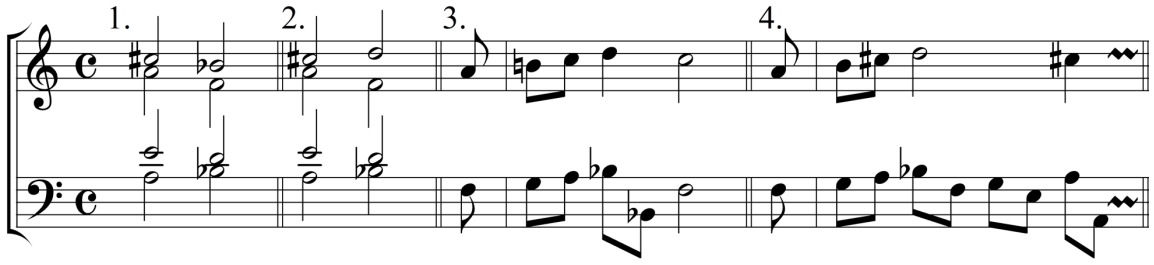
und einfache, doppelte, dreifache etc. (*simplex, duplex, triplex*) Fugen. Irreguläre Fugen machen von satztechnischen Kunstmitteln wie Comes als Umkehrung, Krebs etc. Gebrauch, und auch Kanons, bei denen wieder zwischen freien und gebundenen unterschieden wird, fallen hierunter. Für den Aufbau einer Fuge empfiehlt Spieß Zwischenspiele, Passagenwerk und Variationen, über die moduliert werden kann. Diesen Überleitungsteilen soll sich wiederum das Thema anschließen, jedoch verkürzt und möglichst unmittelbar in die Haupttonart zurückführend. Ein auskomponiertes Beispiel bietet Spieß auf den Seiten 138 bis 153 im Stile einer instrumentalen Spielfuge.

Kapitel XXX. bis XXXII. – Querstand, Ausweichungen und ungewöhnliche Fortschreitungen

Unter einem Querstand versteht Spieß, »wann in 2. zerschiedenen Stimmen in dem Progressu oder Veränderung der Concordanz, transversè quer hinüber, zwey solche Kläng sich hören lassen, die man sonst nicht ohne ungemeinen Mißlaut zusammen bringen kan«.[101] Spieß hält einige dieser Querstände bzw. unharmonischen Verbindungen (*Relationes non Harmonicae*) für legitim, besonders dann, wenn der Affekt es verlangt, und teilt sie ein in »leidliche«, »unleidliche« und »vortreffliche« (S. 166). Die Notenbeispiele 2 und 4 auf S. 167 lässt er vermutlich zu, weil sich die Vorzeichen über die Akzidenzienregeln erklären lassen: Die Regel *una nota super la* etc. gilt für das *b* und das *cis* und ergibt sich aus der Einführung des Leittons *pulchritudinis causa*.[102] Dieser Erklärungsmodus gilt weder für den übermäßigen Sekundschritt in der Oberstimme in Bsp. 1, noch für den Querstand in Bsp. 3.

[101] Spieß, *Tractatus*, S. 166.

[102] Vgl. auch die Beispiele ebd., S. 188.

Notenbeispiel 2: Geduldete (2. u. 4.) und nicht geduldete (1. u. 3.) Querstände, Spieß, *Tractatus*, S. 167.

Im XXXI. Kapitel exemplifiziert Spieß am Negativbeispiel eines nicht genannten Komponisten, welch harmonischer Wege sich manche Tonsetzer seiner Zeit bedienten, und setzt selbst einen Verbesserungsvorschlag daneben, der die laut Kapitelüberschrift »gar zu grellen Ausweichungen« glättet. Danach folgen Sätze, die stark an vierstimmig ausgesetzte Choräle erinnern, sowie die allgemeine Regel, dass bei terzverwandten Fortschreitungen jeweils ein Wechsel des Tongeschlechts vorgenommen werden solle, z. B. von C-Dur nicht nach E-Dur, sondern nach e-Moll und bei c-Moll nicht nach es-Moll, sondern nach Es-Dur, um ein zu weites Entfernen von der Ausgangstonart zu vermeiden.[103]

In Kapitel XXXII. folgt schließlich eine Untersuchung weiterer harmonischer und satztechnischer Freiheiten. Ein bemerkenswertes Nebeneinander von alten Modi und den neueren Tonarten dringt hier durch, wenn Spieß von »weichen« (Moll-) und »harten« (Dur-) Tonarten spricht, für die üblicherweise der siebte Ton aufwärts erhöht und abwärts wieder aufgelöst werde, wobei das Mixolydische von der Leittonregel ausgenommen ist (S. 188). Es folgen Ausführungen zu den »theils erlaubte[n], theils verdächtigen, theils verbottene[n] Gäng, und Sprüng« (S. 191) von übermäßiger Sekund, übermäßiger und verminderter Quint, übermäßiger Sext,[104] großer Sext, großer Sept sowie übermä-

[103] Vgl. ebd., S. 187. Bei Modulationen in die Ober- oder Unterquint sei dagegen kein Genuswechsel notwendig.

[104] Besonders im Theatralstil komme dies vor: ebd., S. 193.

ßiger None,[105] die entweder im Verhältnis zum Bass oder in den Oberstimmen stehen (S. 191). Auf S. 200–202 gibt Spieß weitere Beispiele an, die – sofern nicht explizit Gegenteiliges steht – von ihm anerkannt zu sein scheinen. Ungewöhnliche Intervallverhältnisse, Fortschreitungen und Sprünge verwirft Spieß also nicht generell – womöglich selbst für kirchenmusikalische Werke nicht, denn: »Nicht der Brauch; sondern der Mißbrauch der Falsarum wird mißbilliget.«[106]

Kapitel XXVIII., XXXIII. und XXXIV. – Kompositionsarten, Theaterstil und Wesentliches für Komponisten

Mit dem Kapitel XXVIII. liefert Spieß eine Systematik zur Einteilung der unterschiedlichen Kompositionsstile[107] der zeitgenössischen Musik. Zuerst unternimmt er die Unterscheidung des *stylus impressus* als Bezeichnung für den Personalstil eines Komponisten oder eine nationale Schule (wie italienisch, französisch, deutsch etc.) vom *stylus expressus*, der auf der Art und Weise beruht, wie ein Stück komponiert ist, mit seinen weiteren Ausdifferenzierungen. Schließlich beschränkt Spieß seine Ausführungen aber auf die drei Hauptarten Kirchenstil, Kammerstil und Theaterstil.

Priorität genießt bei Spieß der Kirchenstil, den er in wiederum zwei Stile teilt: Der *A-Cappella*-Stil hat seinen Namen von der Musizierpraxis ohne Instrumente und entspricht dem Komponieren nach dem kontrapunktischen *stile antico*. Spieß verwendet in seinen Werken die Bezeichnung nicht im Sinne einer reinen Vokalkomposition, sondern wohl aus anachronistischer Verpflichtung gegenüber diesem Ideal und

105 Spieß gibt die Meinung von Heinichen und Mattheson wieder: Während ersterer diese *Falsa* verwerfe, werde sie von letzterem gebilligt (ebd., S. 197).

106 Ebd., S. 202. Siehe auch S. 161: Hier wird der theatralische Stil nicht grundsätzlich abgelehnt, solange er die »Gräntzen oder Schrancken der kirchischen Gravität und Modestiæ nicht überschreite«.

107 Ein Vorläufer einer umfangreichen Darstellung von unterschiedlichen Stilarten bildet z. B. Mauritius Vogt, *Conclave Thesauri magnæ artis musicae* (wie Anm. 74), S. 209–211.

verwendet durchaus Instrumente, die allerdings colla parte mit den Vokalstimmen laufen.[108] Liegt der Komposition ein *cantus firmus* zugrunde, wird der *A-Cappella*-Stil *ligatus* (gebunden) genannt, wird keine Vorlage verwendet, so heißt er *solutus* (frei). Wenn das alte Satzideal durch Elemente des *stile moderno* angereichert ist und konzertierende Instrumente und Vokalsolisten z. B. mit Ariosi hinzutreten, handelt es sich um den *stylus ecclesiasticus mixtus* (gemischter Kirchenstil). Diese Kombination aus alten und neuen Elementen war zu Spieß' Zeit gängige Praxis, und er befürwortet diesen Stil, zumal er ihn selbst anwendet, kritisiert jedoch den Zeitgeist, zunehmend Charakteristika aus dem Theaterstil zu übernehmen, welche die Würde und die Zurückhaltung des kirchlichen Gottesdienstes unterwanderten (S. 161).

Zum Kammerstil gehören reine Instrumentalwerke wie Concerti grossi, Kammersonaten etc. Außerdem wird hierunter der *stylus choraicus* (Tanzstil) gerechnet, der die gängigen zeitgenössischen Tänze fasst. In enger Verwandtschaft mit dem Kammerstil sieht Spieß den für die Bühne reservierten Theaterstil. Neben den Formen *Opera* und *Melodrama* beschreibt er die Gattung *Madrigalia* als »ein guter, scharfsinniger, lehrreicher Gedancken, so aus freyen, ungezwungenen Versen und Texten in der Music durch das Recitativ fürgebracht, und durch sententieuse Arien dergestalten prosequirt, daß denen Zuhörern nicht so viel die Melodia allein, als die im Text enthaltene Lehr in denen Gemüthern zurückbleibe«.[109] Für die Beschreibung eines weiteren Stils, des *stylus phantasticus*, unter dem die freie und virtuose Komposition zu verstehen ist, verweist Spieß auf Mattheson.[110] Zur weiteren Lektüre über den Theater- und Kammerstil empfiehlt er Heinichens *Generalbass in der Composition* und schließt zehn Regeln über das Verfassen von guten Rezitativen an, die er von Mattheson übernommen hat.[111]

---

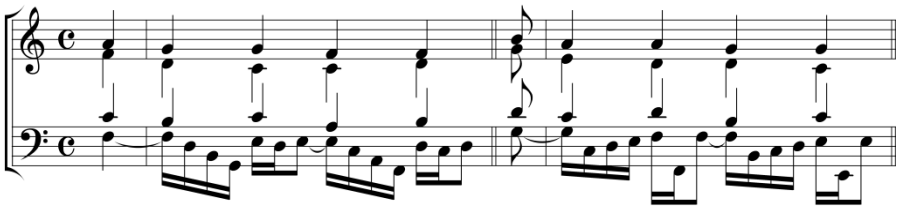
108 Vgl. hierzu auch Fux, *Gradus ad Parnassum* (wie Anm. 20), S. 243.

109 Spieß, *Tractatus*, S. 162.

110 Mattheson, *Capellmeister* (wie Anm. 57), S. 88.

111 Ebd., S. 214.

Auf Heinichens *Generalbass* kommt Spieß zudem im XXXIII. Kapitel zurück, in dem er die grundlegenden Unterschiede der freieren Dissonanzbehandlung des Theaterstils im Vergleich zum Kirchenstil erläutert. Er selbst habe seine negative Haltung gegenüber dieser Schreibart geändert und gesteht dieser sogar eine Überlegenheit an Erfindungskraft und Variationsmöglichkeit gegenüber der kontrapunktischen Kompositionsweise zu (S. 203). Die Regeln der Dissonanzauflösung werden im Grunde beachtet, jedoch freier gehandhabt. Fünf geduldete Ausnahmen übernimmt Spieß in Notenbeispielen und Erklärungen von Heinichen, der im zweiten Teil seines *Generalbasses*[112] diese Freiheiten ausführlich behandelt.

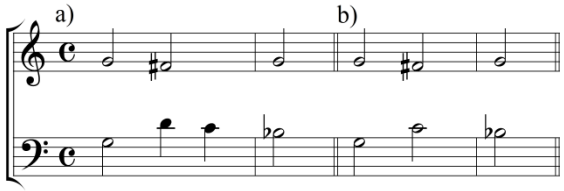
Notenbeispiel 3: Beispiel zur Variation vor der Auflösung der Dissonanz, Spieß, *Tractatus*, S. 203 bzw. Heinichen, *Generalbass*, S. 588f.

Die erste Lizenz besteht in der verzögerten Auflösung der Dissonanz in der *Patiens*stimme, die vor dem Erklingen des regulären Auflösungstons variiert wird. Außerdem erlaubt der Theaterstil den Sprung in eine Dissonanz ohne Vorbereitung der *Patiens*stimme. Heinichen erklärt – so Spieß – diese Ausnahme als *antizipierten Transitus*, da im strengen kontrapunktischen Satz die Möglichkeit bestehe, dass dissonante Intervalle wie z. B. Sekund, Quart, Sept etc. Durchgänge bilden, die nicht vorbereitet waren.[113] Beim *antizipierten Transitus* wird die konsonante Note vor dem Durchgang ausgespart und stattdessen sofort die Durchgangsnote auf die schwere Zählzeit vorgezogen. Sind die Durchgangs-

[112] Heinichen, *Generalbass*, S.585–724. Auch andere Notenbeispiele dieses Abschnitts hat Spieß identisch oder abgewandelt übernommen.

[113] Vgl. Spieß, *Tractatus*, S. 205; Heinichen, *Der Generalbass* (wie Anm. 22), S. 602–606.

noten von zeitlich längerem Wert, können auch hier Variationen angebracht werden. In den Beispielen[114] tritt der *antizipierte Transitus* nur in der wie in Notenbeispiel 4 gezeigten Form auf, in der mit entsprechend ergänzten Noten ein Sekund- in einen Sextakkord aufgelöst würde. Hier deutet sich in der Möglichkeit des direkten Anspringens der Durchgangssept (Notenbeispiel 4b) an, dass sich die Sept des späteren Dominantseptakkords, der dann als eigenständiger Akkord erscheinen kann, emanzipiert.

Notenbeispiel 4: *Antizipierter Transitus*, a) mit konsonanter Ausgangsnote, b) ohne konsonante Ausgangsnote (Bassstimme oktavtransponiert), Spieß, *Tractatus*, S. 205.



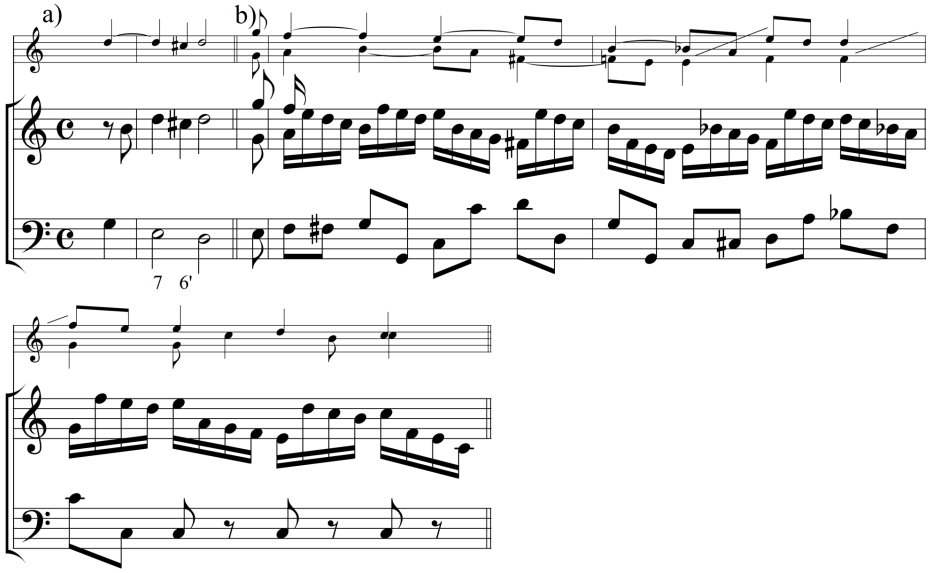
Ein weiterer Erklärungsmodus für einen Sprung in eine Dissonanz ist die Annahme eines regulären kontrapunktischen Satzes im Hintergrund, innerhalb dessen die *Patiens*stimme ordnungsgemäß vorbereitet ist und die *Agens*stimme den die Dissonanz verursachenden Ton sprungweise erreicht (Notenbeispiel 5a). Ähnlich verhält es sich mit der Annahme eines latent zweistimmigen Satzes, wie er z. B. häufig bei Bachs Inventionen vorkommt (Notenbeispiel 5b[115]). Die drei zuletzt genannten Möglichkeiten im Umgang mit Dissonanzen haben große Ähnlichkeit mit Christoph Bernhards Kategorie der *Heterolepsis*.[116]

---

114 Vgl. auch die Notenbeispiele ebd., S.603f.

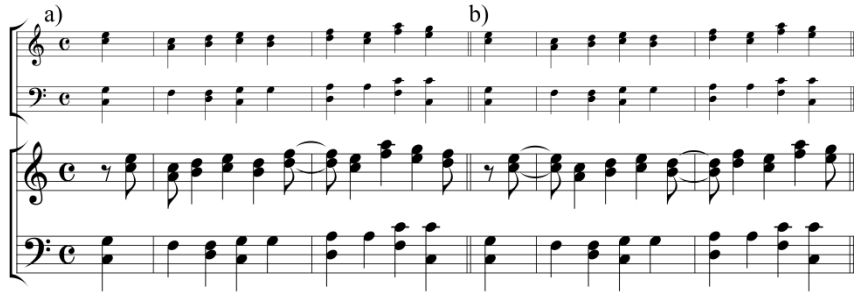
115 Der Versuch, einen Gerüstsatz zu destillieren, der jeweils reguläre Vorbereitungen des *Patiens* ermöglicht, macht auch von Registerwechseln Gebrauch.

116 Vgl. Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus* (wie Anm. 90), S. 87: »Erstlich, wenn ich nach einer *Consonantz* in eine *Dissonantz* springe oder gehe, so von einer anderen Stimme *in transitu* könte gemacht werden« bzw. S. 88: »wenn bey einer *syncopirten* untern Stimme, die obere in einer *Quarta* begriffen nicht in eine *Secund* steiget, sondern eine *Tertia* fällt«.

Notenbeispiel 5: a) angesprungene Dissonanz mit regulärem Gerüstsatz, b) latente Zweistimmigkeit (mit Gerüstsatz), Spieß, Tractatus, S. 206.

Als weitere Freiheiten, die sich der Theaterstil erlaubt, nennt Spieß:

- Vertauschen der Stimmen in einem dissonanten Akkord und Auflösung gemäß der zuletzt gewählten Umkehrung;
- Auflösung der dissonanten Töne in der jeweils anderen Stimme mit der Möglichkeit, dass eine Stimme einen anderen Akkordton im Generalbassgerüst ergreift;
- Retardationen und Antizipationen nicht nur in den Oberstimmen, sondern auch in der Bassstimme.

Den Unterschied zwischen Antizipation und Retardation legt Spieß anhand eines Beispiels dar (Notenbeispiel 6).

Notenbeispiel 6: a) Antizipation, b) Retardation, jeweils ohne Synkopen (kleine Notenzeile) gesetzt, nach Spieß, 1745, S. 213f. jeweils T. 1f.

Das XXXIV. Kapitel fasst schließlich als drei wesentliche Eigenschaften für einen Komponisten musikalisches Talent, Wissenschaft und Erfahrung zusammen. Außerdem erfolgt unter anderem eine Diskussion des musikalischen Geschmacks: Spieß weist hier, wie schon im XXVIII. Kapitel, darauf hin, dass eine geschmackvolle Musik leicht, deutlich, fließend und lieblich sein solle. Mit eben diesen Eigenschaften charakterisiert Mattheson eine angenehme Melodie.[117] Hinsichtlich der zeitgenössischen kirchenmusikalischen Praxis kritisiert Spieß die Überfrachtung mit Instrumenten zulasten der Textverständlichkeit, die Ausführung durch Dilettanten vor allem im ländlichen Gebiet und den Gebrauch der lateinischen Sprache, der Spieß den einfachen Gemeindegesang in der Muttersprache vorzieht.

Insgesamt zeichnet sich eine konservative Haltung Spieß' ab, die allerdings in erster Linie für die Kirchenmusik gilt und sich unter anderem im Festhalten an den modalen Tonarten äußert. Die Querverweise auf andere Theoretiker beweisen die breite musikalische Bildung des Benediktinerpaters und zeigen, dass Spieß mit der zeitgenössischen und ›modernen‹ Komponierpraxis vertraut war.

[117] Vgl. Mattheson, *Capellmeister* (wie Anm. 57), S. 138.

3. Zu den Notenbeispielen im *Tractatus*

Die stark rational geprägte und auf mathematischen Grundlagen basierende Musiktheorie von Spieß schlägt sich unmittelbar in der Verwendung der eingangs erwähnten Satzmodelle – häufig sequenzielle Bildungen in unterschiedlichen Fortschreitungsverhältnissen[118] – nieder, die in den Notenbeispiele der verschiedenen Kapiteln erscheinen. Zwar weist Spieß nicht explizit auf sie hin, hält allerdings dazu an, die gegebenen Beispiele aufmerksam zu analysieren (z. B. S. 26 oder S. 43). Im Folgenden wird der Problematik einer mangelnden Terminologie für verschiedene Erscheinungen durch eine Namensfindung zu begegnen versucht, die möglichst anschaulich den konkreten Sachverhalt – wie etwa eine bestimmte Bewegungsrichtung oder alternierende Intervallverhältnisse – fasst.

Die Thematisierung von modell- bzw. formelhaften Komplexen findet sich nicht erst im 18. Jahrhundert, sondern bereits in der Gesangsausbildung im 15. Jahrhundert und diente dort der Improvisation einer Stimme zu einem vorgegebenen *cantus firmus*.[119] Die Vokalimprovisation bleibt nicht ohne Auswirkungen auf die Komposition. Für das veränderte Interesse an dieser Lehre Anfang des 17. Jahrhunderts gibt Folker Froebe an:

> Das ehemals didaktisch motivierte Übungsmaterial der (imitatorischen) Sequenz war mittlerweile zu einem zentralen Gegenstand kompositorischen Interesses geworden, und die Kluft zwischen Improvisation und Komposition war ebenso im Schwinden begriffen wie die Grenze zwischen Vokalem und Instrumentalem.[120]

---

118 Ausführlich beschäftigen sich unter anderem folgende Aufsätze mit Problematiken in der Bestimmung von Satzmodellen: Oliver Schwab-Felisch, *Umriss eines allgemeinen Begriffs des musikalischen Satzmodells*, in: ZGMTH 4/3, 2007, S. 291–304; Ulrich Kaiser, *Was ist ein musikalisches Modell?*, in: ebd., S. 275–289.

119 Vgl. Froebe, *Satzmodelle des ›Contrapunto alla mente‹ und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600*, in: ZGMTH 4/1–2, 2007, S. 13–55.

120 Vgl. ebd., S. 20.

Mitte des 17. Jahrhunderts halten die Modelle des ›Contrapunto alla mente‹ schließlich Einzug in die Kompositionslehren und dauern in der Orgelimprovisation, z. B. bei Werckmeister, sowie der Partimentospielpraxis fort.[121] Carl Dahlhaus bemerkt:

> Die charakteristischen Schemata der tonalen Harmonik, die ›vollständige Kadenz‹ […], die ›Quintschrittsequenz‹ [= Quintfallsequenz] […] und der ›Dur-Moll-Parallelismus‹ […] sind in den satztechnischen Formeln des 16. und frühen 17. Jahrhunderts vorgebildet. Die äußere Übereinstimmung ist aber keine genügende Rechtfertigung einer tonalen Interpretation.[122]

Auch bei Spieß scheint die kontrapunktische Behandlung und der daraus resultierende Zusammenklang der Stimmen besagte Strukturen hervorzurufen und weniger ein ›akkordisches Konzept‹.

In Anbetracht der Tatsache, dass zu Spieß' Zeit im Kirchenstil ein Nebeneinander eines alten Kompositionsideals und eines *Stile moderno* die Regel war und im *Stilus mixtus* eine Vereinigung fand, ist es nicht verwunderlich, dass sich in seinem *Tractatus* Satzbilder und Kompositionstechniken unterschiedlicher Prägung finden. Zu den traditionell gehaltenen Beispielen zählt das von Spieß selbst analysierte ›Precatus est Moyses‹ im *Tractatus* auf den Seiten 169 bis 178, das ein Muster des kontrapunktischen Ideals des *Stile antico* im phrygischen Modus bietet. Die Orientierung am ›Palestrina-Stil‹ offenbart sich allerdings nur rein äußerlich in langen Notenwerten, während die kompositorische Substanz davon unberührt bleibt.[123] Daneben gibt es zahlreiche weitere Beispiele (z. B. Notenbeispiel 7), die, wie ›Precatus est Moyses‹, den alten kontrapunktischen Stil im Satzbild durchscheinen lassen, wohingegen

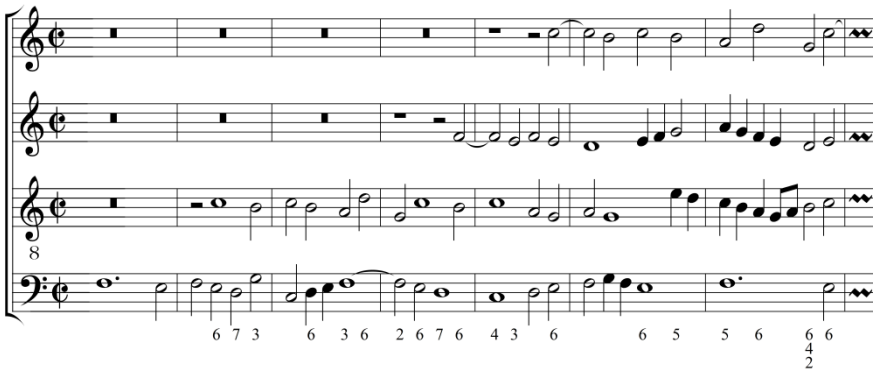
---

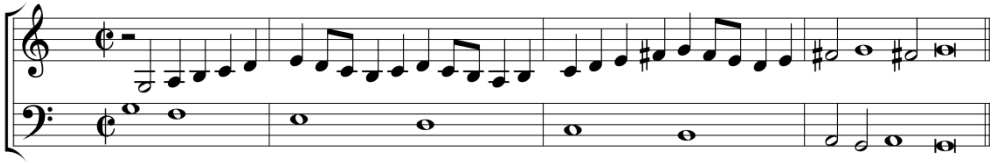
121 Vgl. ebd., S. 22–26.

122 Dahlhaus, *Untersuchungen* (wie Anm. 42), S. 92.

123 Vgl. auch Karl-Gustav Fellerer, *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts*, Augsburg 1929, S. 311. Fellerer weist auf die Merkmale des Musterbeispiels hin, die Spieß nicht erwähnt: »Es sind dies nämlich die Selbstverständlichkeiten seiner Zeit, die daher von ihm aus keiner Erklärung bzw. Rechtfertigung bedürfen. Hierzu gehören die Tonreperkussionen, die Akkordzerlegungen, die parlandistische Deklamation, das stete Aneinanderketten zweier Stimmen usw. – alles Stilmomente, die dem Palestrinastil fernliegen und als Stilprinzipien des 18. Jahrhunderts in den stile antico hereingetragen wurden« (S. 312).

die Faktur, die im Rahmensatz hauptsächlich aus Terzen und Sexten besteht, auf ein Fux'sches Ideal hinweist.

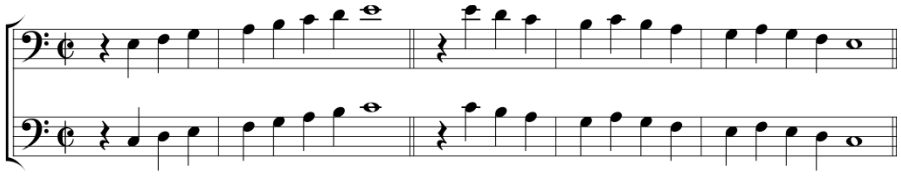
Notenbeispiel 7: Optische Imitation einer anachronistischen Satztechnik, Spieß, *Tractatus*, S. 51, T. 1–7.

Als tatsächlich älteres Modell lässt sich Notenbeispiel 8 klassifizieren, das Akzentparallelen bildet, die allerdings schon früh missbilligt wurden.[124] Weitere Beispiele zu Akzentparallelen sind im *Tractatus* auf S. 26 (erste Akkolade), S. 110 (letzte Akkolade zwischen Tenor und Bass) und S. 126 (letzte Akkolade) zu finden.

Notenbeispiel 8: Akzentparallelen, Spieß, *Tractatus*, S. 23.

Dem *Stile antico* nicht verpflichtet sind Beispiele, die sich explizit durch Terzführungen auszeichnen (Notenbeispiel 9) und von einer instrumental angelegten Tonsprache gekennzeichnet sind. Hierzu gehört als umfangreiches Beispiel die Fuge für fünf Instrumente.[125]

124 Vgl. Folker Froebe, *Satzmodelle des ›Contrapunto alla mente‹* (wie Anm. 119), S. 32.

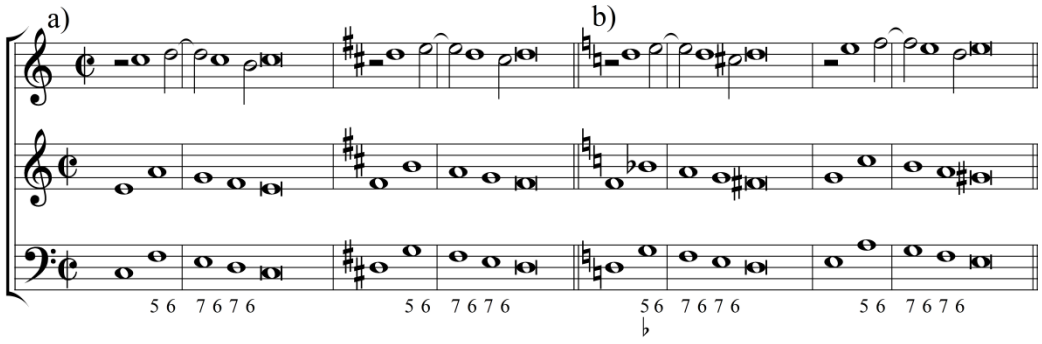
125 Vgl. Spieß, *Tractatus*, S. 138–153.

Notenbeispiel 9: Terzparallelen, Spieß, *Tractatus*, S. 23.



In allen Stilen bilden Kadenzformulierungen wesentliche Gliederungspunkte. Die Kadenzen, die Spieß auf den Seiten 35 und 37 angibt, erreichen im Bass die tenorisierende Kadenz über ein fallendes Tetrachord (Notenbeispiel 10).

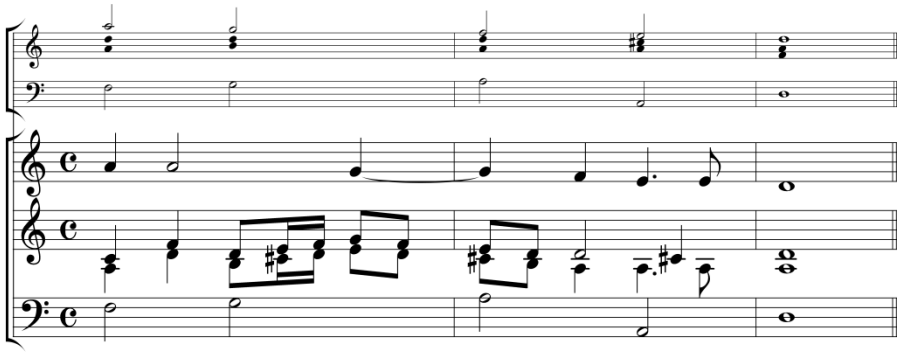
Notenbeispiel 10: Kadenzen mit Tetrachord im Bass, a) Dur-moll, b) modal, Spieß, *Tractatus*, S. 35 (a), S. 37 (b).

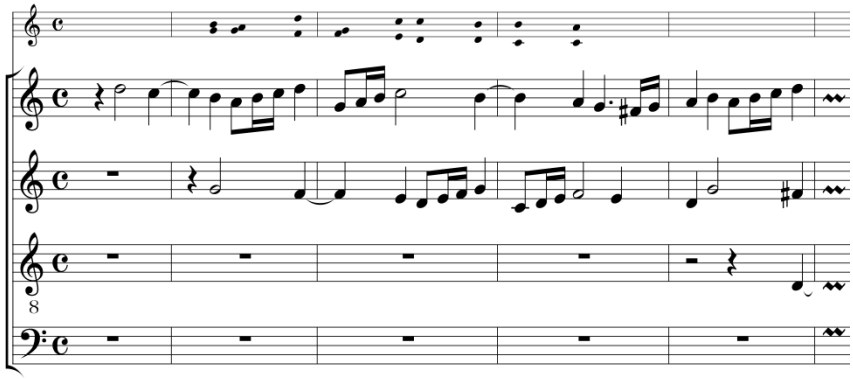


Eine ebenso in der Musik des 18. Jahrhunderts häufig auffindbare Bassformulierung ist jene, die eine Kadenz über einen Sextakkord einführt (Notenbeispiel 11).[126] Bei Spieß ist der häufig verwendete Gerüstsatz erkennbar.[127]

126 Vgl. William E. Caplin, *Classical form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York u. a. 1998, S. 23 und 26.

127 Leicht abgewandelt ist diese Kadenzwendung im *Tractatus* auf S. 141 beim Übergang von der zweiten auf die dritte Akkolade zu sehen.

Notenbeispiel 11: Typische Kadenzbasswendung mit Gerüstsatz, ohne Bezifferung, Tenor und Alt hier in einer Zeile zusammengefasst, Spieß, *Tractatus*, S. 43.

In den fugierten Beispielen lassen sich häufig Soggettoentwürfe feststellen, die sich auf einen Modellsatz rückbeziehen (Notenbeispiel 12).

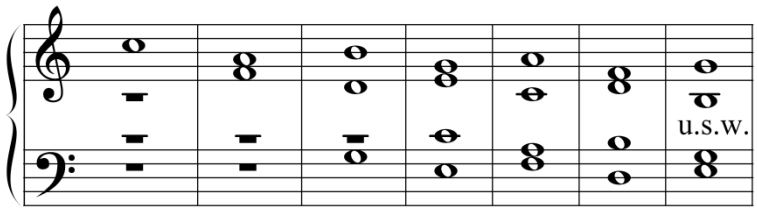
Notenbeispiel 12: Imitatorischer Satz mit 2–3- und 7–6-Konsekutive mit Gerüsttönen, Spieß, 1745, S. 53.

Im Zusammenhang mit einer harmonischen Deutung und der Quintfallsequenz ist das Kanonmodell des ›Terz-Sekund-Gegenschritts‹[128] von besonderer Bedeutung, denn diese Sequenz, die zu den »Grundformeln der tonalen Harmonik des späten 17. und des frühen 18. Jahrhunderts«[129] gehört, findet sich bereits in der Improvisationskunst des »Contrapunto

128 Zum Begriff vgl. Froebe, *Satzmodelle des ›Contrapunto alla mente‹* (wie Anm. 119), S. 15.

129 Dahlhaus nennt die Fortschreitung I–IV–VII–III–VI–II–V–I »Quintschrittsequenz«: *Untersuchungen* (wie Anm. 42), S. 94.

alla mente«.[130] Der Kanon lässt sich vierstimmig ausführen (Notenbeispiel 13).

Notenbeispiel 13: Kanon mit Terz-Sekund-Gegenschritt (Quintfall).

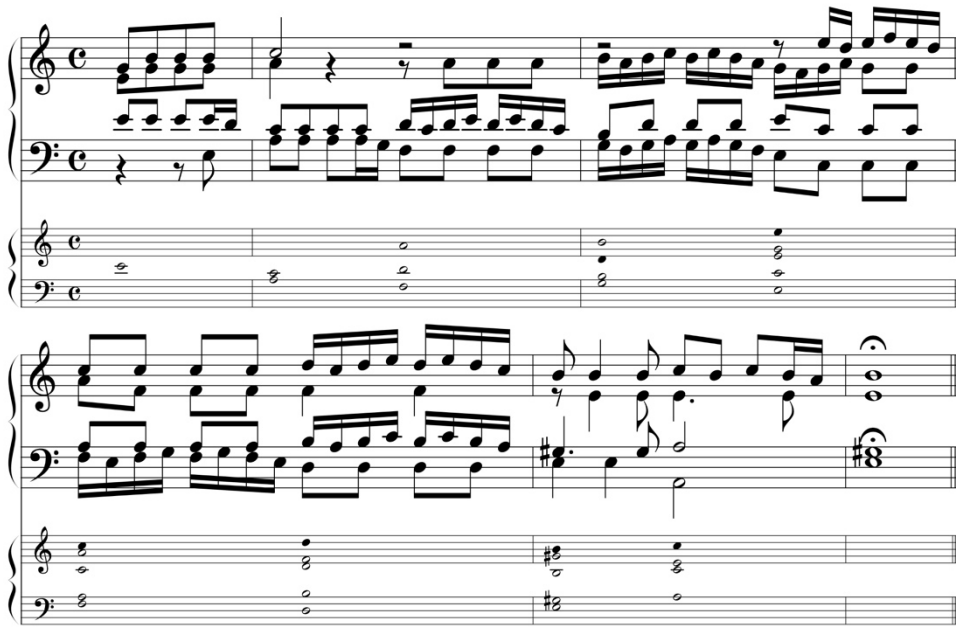


Wird dieses Beispiel harmonisch betrachtet, ließe sich auf die Akkordfolge (a–d^6)–G–C^6–F–h^6–e etc. schließen. Carl Dahlhaus beschreibt die Quintfallsequenz für die Zeit bis Anfang des 17. Jahrhunderts als »tonal indifferentes Satzschema«,[131] denn es entbehre bei Erscheinen eines klar umrissenen Beginns und Endes und »die Kadenz ging nicht als erwartetes Resultat aus ihnen [den Vorformen der Quinfallsequenz] hervor, sondern wurde ihnen äußerlich angefügt«.[132] Auch Spieß greift auf das Kanonmodell des Terz-Sekund-Gegenschritts zurück (Notenbeispiel 14).

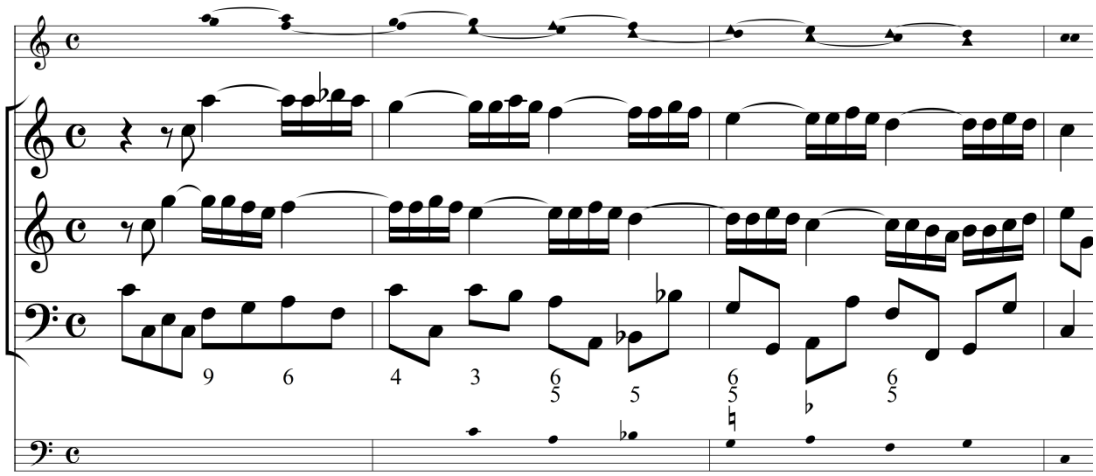
130 Vgl. Froebe, *Satzmodelle des ›Contrapunto alla mente‹* (wie Anm. 119), S. 15 bis 17.

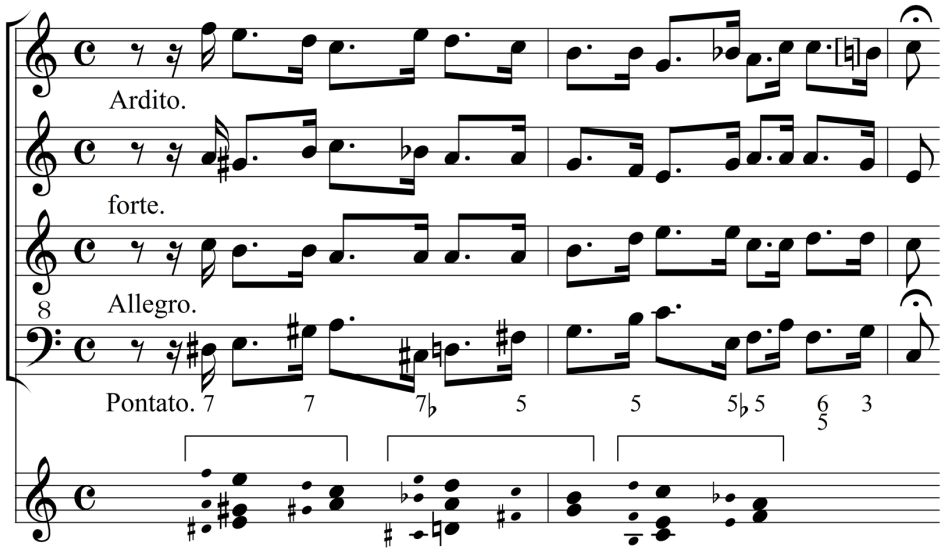
131 Dahlhaus, *Untersuchungen* (wie Anm. 42), S. 94.

132 Ebd.

Notenbeispiel 14: »Viertes Exempel Quarti Toni à 4. Voc.«,
Spieß, *Tractatus*, S. 49, T. 4–8 mit Auftakt (mit Gerüsttönen).

Eine harmonische Quintfallsequenz lässt sich auch mit einer 7–6- bzw. 2–3-Synkopenkette realisieren.[133] In einem Beispiel, das Ligaturen exemplifiziert, wird eine 2–3-Synkopenkette mit dem Modell des Terz-Sekund-Gegenschritts im Bass kombiniert (Notenbeispiel 15). Die Oberstimmen bilden die zweite Kanonstimme, wenn jeweils die Überbindungen fortgelassen werden und nur jeder neue Anschlag betrachtet wird. Diese Kanonstimme ist im Notenbeispiel durch dreieckige Notenköpfe dargestellt. In einer diminuierten Variante erscheint es auch auf S. 76 des *Tractatus* (Exemplum ad Numerum 6. à 4. Voc.).

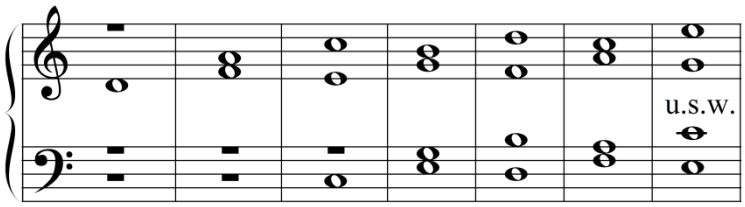
[133] Dahlhaus, *Untersuchungen* (wie Anm. 42), S. 95f.

Notenbeispiel 15: Terz-Sekund-Gegenschrittmodell mit 2–3-Synkopenkette, Spieß, *Tractatus*, S. 90, T. 1-4 (mit Gerüsttönen).

Eine weitere Realisierungsvariante eines harmonischen Quintfalls besteht in der Aneinanderreihung von Septakkorden. Diese Möglichkeit gibt Spieß auf S. 204f. wieder, allerdings in einem Notenbeispiel, in dem er aus einem Werk Franz Xaver Richters zitiert.

Notenbeispiel 16: »Ein kleiner Enthusiasmus Musicus«, Spieß, *Tractatus*, 1745, S. 202 (mit Akkordgerüst).

Als letztes Beispiel für einen Quintfall auf der Basis eines Terz-Sekund-Gegenschritts sei der *Enthusiasmus Musicus* (Notenbeispiel 16) angeführt, bei dem die Terz durch eine Auffüllung mit einer Durchgangsnote und bei entsprechender Harmonisation dieses Durchgangs – modern gesprochen – ein Quintfall mit Zwischendominanten entsteht. Außerdem ist festzustellen, dass auf den ganzen Zählzeiten nur Grundtöne im Bass gesetzt sind, durch die der Quintfall eindeutig offenbart wird. Der vorliegende *Enthusiasmus Musicus* scheint eher von einem generalbassmäßigen und akkordischen Konzept und weniger vom kontrapunktischen Kanonmodell auszugehen. Es ist in Kapitel XXXII. von den »theils verdächtig[en] und verworffene[n], theils zulässige[n], oder leidliche[n] Gäng[en], Sprüng[en], und Sätz[en]«[134] zu finden, in dem gerade die ›moderne‹ Musiksprache einem kritischen Blick unterzogen wird.

Das Kanonmodell des Terz-Sekund-Gegenschritts lässt sich nicht nur abwärts wie beim Quintfall anwenden, sondern auch aufwärts, so dass harmonisch eine Quintanstiegssequenz entsteht (Notenbeispiel 17).

Notenbeispiel 17: Kanon mit Terz-Sekund-Gegenschritt (Quintanstieg).

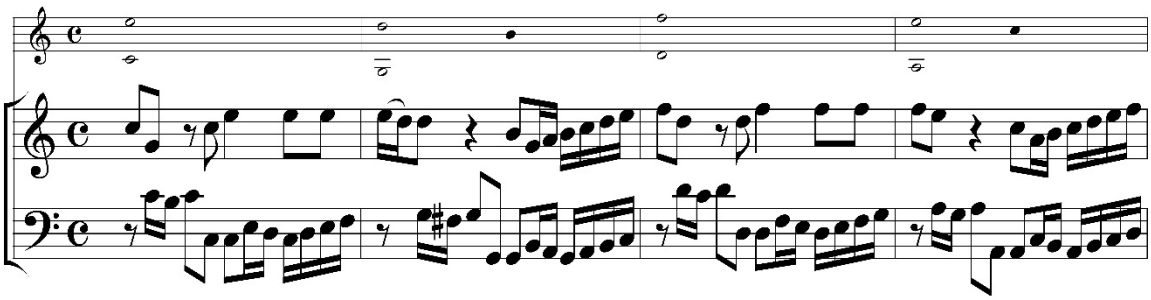


Das Quintanstiegsmodell findet im *Tractatus* eine vielseitige Verwendung und Einbettung, die oft nicht vordergründig vom Kanonmodell auszugehen scheinen, sondern mit ihrer konsequenten Nutzung der Akkord-Grundtöne in Richtung einer harmonischen Interpretation weisen. Im Beispiel *D'Uno Sol Passo*[135] aus dem Kapitel ›Vom einfachen

134 Spieß, *Tractatus*, S. 187.

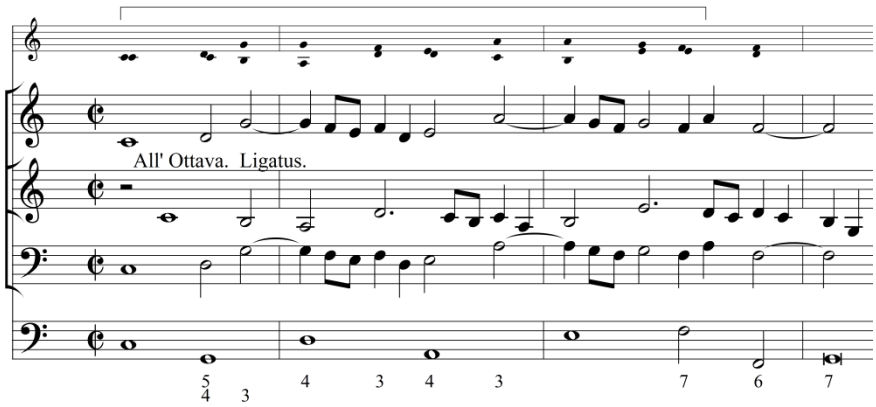
135 Spieß beschreibt den *D'Uno Sol Passo* als Art des Kontrapunkts, bei der nicht das »Subjectum«, sondern lediglich eine bestimmte »Noten-Bewegung, […]

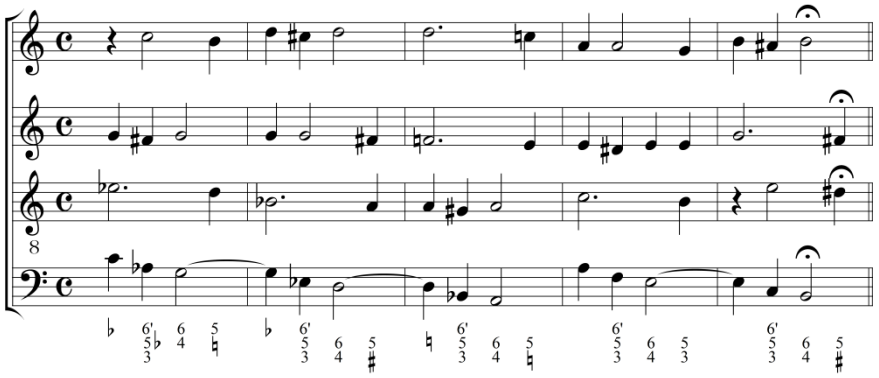
Contrapunct« (Notenbeispiel 18) lässt sich anhand der Grundtöne die harmonische Mechanik des Quintanstiegs nachvollziehen.

Notenbeispiel 18: D'Uno Sol Passo (Quintanstieg mit Gerüsttönen), Spieß, *Tractatus*, S. 111, T. 1–4.

Ein Quintanstieg kann auch mit Synkopendissonanzen angereichert sein. In diesem Fall bilden die Oberstimmen 2–3- bzw. 7–6-Synkopen mit Quartvorhalten zum Bass auf den schweren Zählzeiten sowie alternierender *Agens*- und *Patiens*rolle (Notenbeispiel 19). Charakteristisch sind die Quartsprünge, die als *Patiens*stimme immer die Dissonanz vorbereiten.[136] Die Gerüsttöne beziehen sich auf die beiden Oberstimmen. Die zweite Zeile von unten zeigt den Stimmtausch im doppelten Kontrapunkt der Oktav.

Noten-Anzahl, und […] Noten-Figur der ersteren Passage« imitiert wird: *Tractatus*, S. 108.

136 Vgl. auch Ulrich Kaiser, *Gehörbildung. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse. Ein Lehrgang mit historischen Beispielen*, Aufbaukurs, Kassel u. a. 1998 (Bärenreiter Studienbücher Musik 11), S. 284f.

Notenbeispiel 19: Quintanstieg mit Synkopendissonanzen,
Spieß, *Tractatus*, S. 121, T. 1–4 (mit Gerüsttönen).

Schließlich bringt Spieß ein besonders delikates Beispiel des Quintanstiegs im 32. Kapitel über ungewöhnliche Fortschreitungen (Notenbeispiel 20). Hier wird der Quintanstieg durch übermäßige Quintsextakkorde vermittelt.[137]

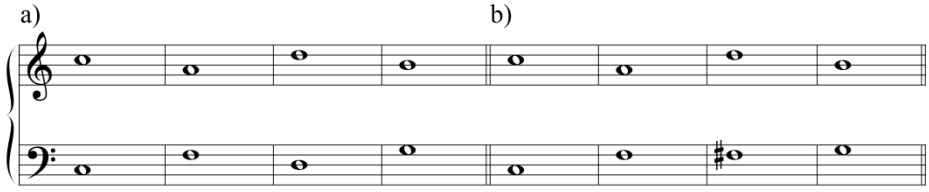
Notenbeispiel 20: Quintanstieg vermittelt durch übermäßige Quintsextakkorde,
Spieß, *Tractatus*, S. 195.

Ansteigende Sequenzen sind im *Tractatus* in geringerem Ausmaß enthalten als fallende. Ein möglicher Erklärungsansatz für die quantitative Dominanz von Abwärtsmodellen findet sich bei Ulrich Kaiser: Um überhaupt den Effekt einer harmonischen Sequenz zu erzielen, muss

[137] Es ist kaum zu vermuten, dass Spieß dieses Beispiel für seine kirchenmusikalischen Kompositionen zugelassen hätte.

der Gerüstsatz eine Sequenz aufweisen und dieser möglichst eng mit der motivischen Ausarbeitung verwandt sein. Durch motivischen Parallelismus lässt sich das einfach erreichen. Die ersten vier Glieder der Sequenz des sekundweise ansteigenden Quintfalls nennt Joseph Riepel »Monte-Sequenz«.[138] Allerdings ist er bemüht, die Verwandtschaft zwischen Gerüstsatz und motivischem Parallelismus zu vermeiden und nennt diese identisch wiederholten Sequenzglieder »Schusterfleck«.[139] Um seine Forderung umzusetzen, modifiziert Riepel die Bassstimme so, dass eine typische Halbschlussformulierung der ›Klassik‹ entsteht, die Mozart fast ausschließlich im Kadenzzusammenhang benutzt (Notenbeispiel 21).[140] Kaiser führt hierzu aus:

> Riepels Beispiele dürfen vor diesem Hintergrund [dass Mozart diesen chromatischen Bassgang, den Notenbeispiel 21 zeigt, beinahe nur noch für Kadenzvorbereitungen benutzt, während dieser in dessen frühesten Kompositionen auch in anderem Zusammenhang vorkam] als theoriegeschichtliches Indiz für einen sich wandelnden Umgang mit Aufwärtssequenzen gewertet werden, die sich im Hinblick auf die Deutlichkeit einer spezifischen Formwirkung als problematischer erweisen. Und es darf angenommen werden, dass die Probleme mit Aufwärtssequenzen in einer geänderten Tonalitätsvorstellung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gegründet sind.[141]

Notenbeispiel 21: »Schusterfleck« nach Riepel (Gerüstsatz):
a) Reguläre Monte-Sequenz, b) Modifikation zur Halbschlussformulierung.



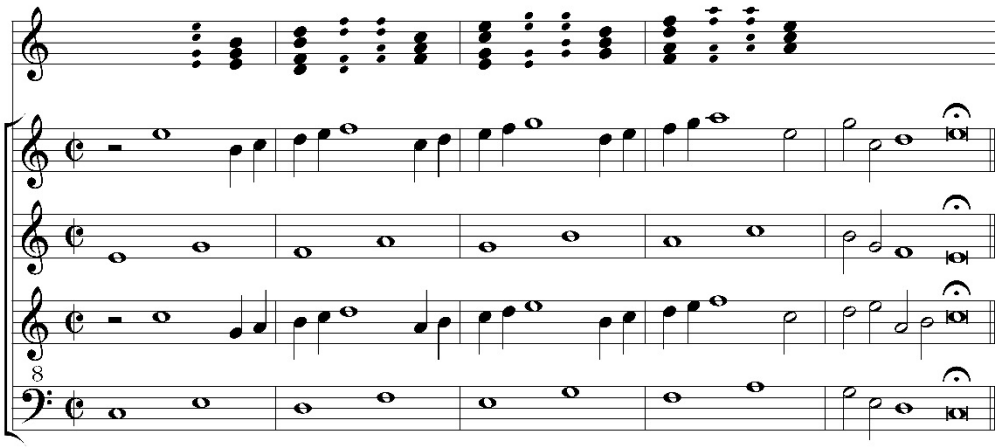
138 Zu Riepels Modellen *Fonte*, *Monte* und *Ponte* lässt sich eine harmonische Interpretation nur konstruieren, da seine Notenbeispiele zur Exemplifikation lediglich die Melodiestimme enthalten: *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, Frankfurt u. a. 1755, S. 43f.

139 Vgl. Riepel, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* (wie Anm. 53), S. 19.

140 Vgl. Ulrich Kaiser, *Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W. A. Mozarts Kompositionen 1761–1767*, Kassel u. a. 2007, S. 254–256.

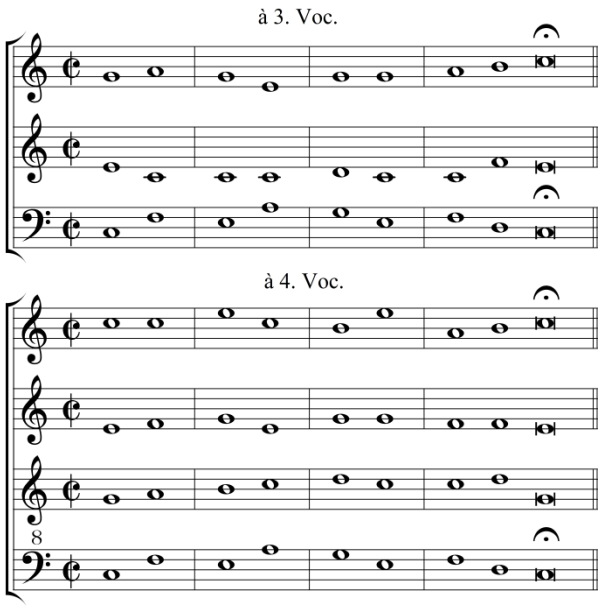
141 Ebd., S. 256.

Ein aufwärts gerichteter, alternierender Terz-Sekundschritt tritt bei Spieß innerhalb eines weiteren, imitatorischen Beispiels auf, jedoch vollzieht sich durch die Gegenstimme in ihrer rhythmisch-metrischen Einrichtung die Quintanstiegsharmonik in der vierstimmigen Fassung nur um die Taktstriche herum (Notenbeispiel 26). Die Tenor- bzw. Sopranklauseln innerhalb der Kadenz weisen Tenor und Bass als Gerüststimmen aus, die von Sopran und Alt ausgeterzt werden.[142] Dieser eigentlich zweistimmige Satz erscheint identisch in der dreistimmigen Version in Alt und Sopran, jedoch mit geänderter Bassstimme. Dadurch kommt eine im Vergleich zum Vierstimmigen andere Harmonik zustande, weshalb insgesamt kontrapunktische Belange die harmonischen zu überwiegen scheinen.

Notenbeispiel 22: Terz-Sekund-Gegenschritt und Tonleitermodell, Spieß, *Tractatus*, S. 125 (mit Gerüsttönen).

142 Ein ähnliches Notenbeispiel findet sich in Johann Andreas Herbst, *Musica Poëtica, Sive Compendium Melopoëticum*, Nürnberg 1643, S. 90. Auffallend an Spieß' Beispiel ist der quintlose Schlussakkord, der stattdessen die Terz verdoppelt und in den beiden Oberstimmen gleichsam das 6–8-Gerüst der Unterstimmen imitiert. Zur Bedeutung von Mixturenbildung im Kontrapunkt vgl. Folker Froebe, *Kanonmodelle ›Note gegen Note‹*, in: *Musiktheorie und Vermittlung. Didaktik, Ästhetik, Satzlehre, Analyse, Improvisation*, hrsg. von Ralf Kubicek, Hildesheim u. a. 2014 (Weimarer Beiträge zur Musiktheorie 2), S. 119–140, hier S. 124–131.

Im Vergleich zu anderen geläufigen Satzmodellen ist der Parallelismus[143] im *Tractatus* selten zu finden. Seine Vorläufer hat der heute bekannte Parallelismus in den Tanzmodellen wie *Romanesca* und *La Folia*.[144] Für Spieß scheint dieses Modell keine große Attraktion geboten zu haben, denn im *Tractatus* spielt er so gut wie keine Rolle.

Notenbeispiel 23: Vergleich Parallelismus aufwärts mit drei und vier Stimmen, Spieß, *Tractatus*, S. 101.



In beiden Beispielen von Notenbeispiel 22, die im Kapitel XX. »Von Contra-Notisten« abgedruckt sind, ist in den jeweils ersten beiden Takten über dem Bass eine Parallelismusharmonisation möglich. Im vierstimmigen Beispiel wird diese Möglichkeit mit den Harmonien C–F–e–a ausgeschöpft, und auch das charakteristische Alternieren von Terzen und Quinten ist zwischen Tenor und Bass zu erkennen. Das dreistimmige Beispiel verwendet dagegen die Harmonisation C–F–C^6–a, die typischen Stimmführungsmerkmale sind nicht zu erkennen. Mit der Harmonisation des vierstimmigen Satzes führt Spieß auch fast alle restli-

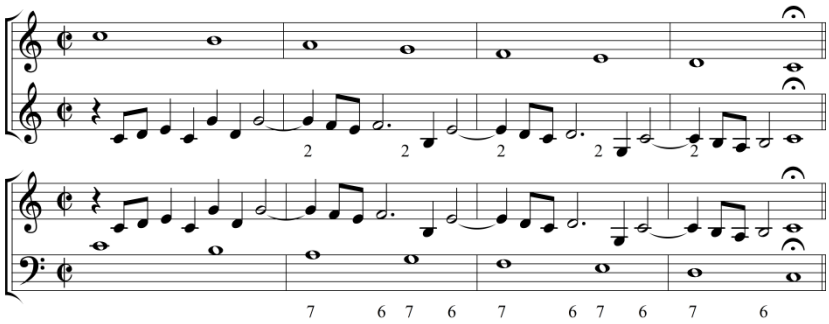
143 Zum Begriff vgl. Dahlhaus, *Untersuchungen* (wie Anm. 42), S. 88–93.

144 Vgl. Kaiser, *Gehörbildung* (wie Anm. 136), S. 300f.

chen Beispiele dieses Kapitels aus, das im Sinne der Fux'schen Didaktik von verschiedenen Relationen von »Note gegen Note« entworfen ist.[145]

Bei Spieß gehören Ausarbeitungen über einer Tonleiter zum Standardrepertoire. Für Tonleitern abwärts ist eine 7–6- bzw. 2–3-Konsekutive gängig, deren mögliche Anwendung – verziert und zweistimmig im doppelten Kontrapunkt der Oktave – Notenbeispiel 24 zeigt.

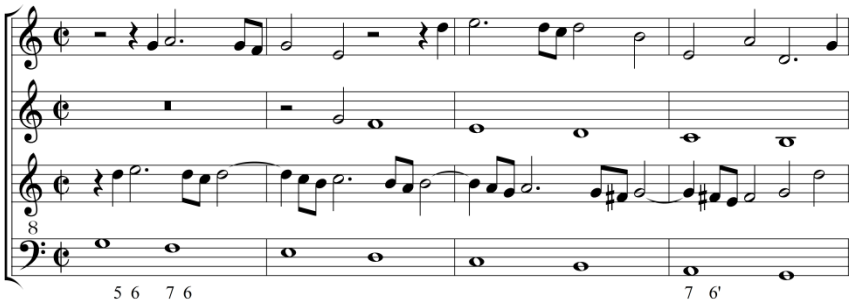
Notenbeispiel 24: 2–3-(oben) und 7–6-(unten) Konsekutive, Spieß, *Tractatus*, S. 111.



Auch in der vierstimmigen Ausarbeitung kommt das Modell vor (Notenbeispiel 25) und entspricht hier einem synkopierten Fauxbourdonsatz. Spieß selbst gibt drei Definitionen des Fauxbourdon an, von denen nur die dritte dem heutigen Verständnis als Sextakkordkette entspricht. Zu bedenken gibt er, dass »solcher Gestalt jedem Satz das rechte und ordentliche Fundament, die wahre Stütze, und das eigentliche End der Harmoniae, und des Accords mangelt«.[146]

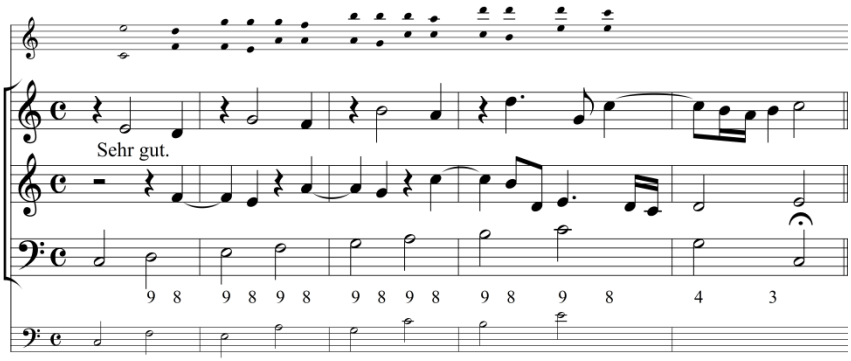
145 Vgl. oben die Ausführungen zu Kapitel XX.

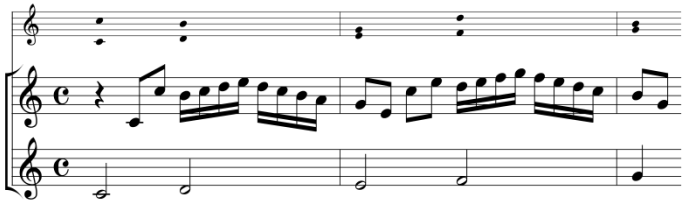
146 Spieß, *Tractatus*, S. 88.

Notenbeispiel 25: 7–6-Konsekutive vierstimmig, Spieß, *Tractatus*, S. 26.

Für Bewegungen aufwärts verwendet Spieß typischerweise eine 5–6-Seitenbewegung, ebenfalls erklärbar durch einen synkopierten Fauxbourdonsatz. Zum Teil legt Spieß auch in den Imitationssätzen die Stimmen so an, dass eine 5–6-Seitenbewegung (z. B. *Tractatus*, S. 47, Exemplum 2) oder 7–6- bzw. 2–3-Konsekutive (z. B. *Tractatus*, S. 53) möglich wird.

Als weitere Variante eines Sequenzmodells über einer Tonleiter aufwärts führt Spieß eine 9–8-Synkopenkette an, bei der zur regelkonformen Vorbereitung der Dissonanz ein ständiger Tausch von *Agens*- und *Patiens*stimme notwendig ist. Alternativ wäre das Modell auch mit einem Parallelismusbass aufwärts bzw. ein Erklingen der Oberstimme bereits auf der Takt-Eins denkbar, wodurch eine zusätzliche Dissonanz zwischen den beiden Oberstimmen entstünde. Spieß selbst empfiehlt die 9–8-Konsekutive als »sehr gut«[147] (Notenbeispiel 27).

147 Spieß, *Tractatus*, S. 93.

Notenbeispiel 26: 9-8-Konsekutive (oberste Zeile Gerüsttöne der Oberstimmen, unterste Zeile mit Parallelismusbass), Spieß, 1745, S. 93.

Darüber lässt sich beispielsweise ein namenloses Modell finden, das sich kontrapunktisch zur Tonleiter verhält und immer abwechselnd mit Terz und Sext ergänzt (Notenbeispiel 28). Solche sequenzielle Bildungen scheinen als kontrapunktische Intervallsätze konzipiert.

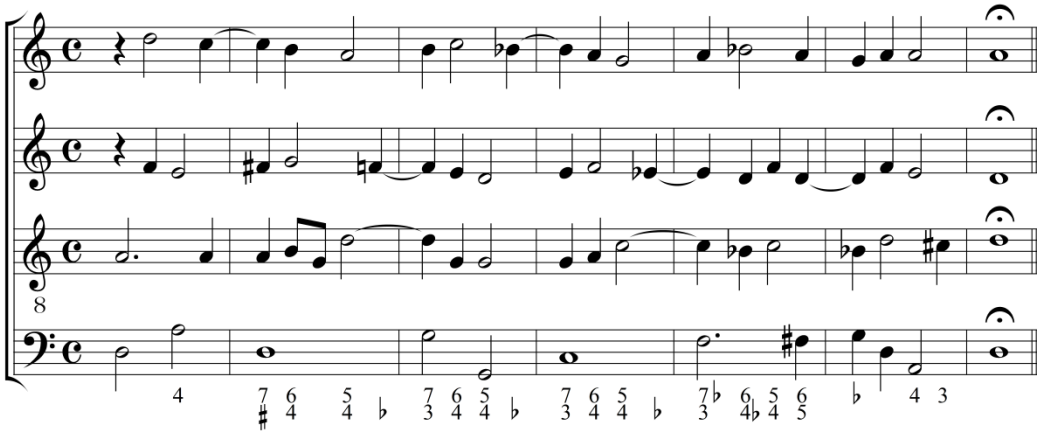
Notenbeispiel 27: Tonleiter mit Terzen und Sexten, Spieß, *Tractatus*, S. 122 (mit Gerüstsatz).

Ohne den Begriff des *Motivo di Cadenza* zu nennen, der bereits 1687 im dritten Band von Angelo Berardis Traktat *Documenti armonici* auftaucht,[148] gibt Spieß nur ein Notenbeispiel, das diese spezielle Form der Quintfallsequenz bzw. ein im 18. Jahrhundert häufig verwendetes Mo-

148 Angelo Berardi, *Documenti armonici*, Bologna 1687, S. 151.

dell zur Unterquintmodulation birgt.[149] In Walthers *Musicalischem Lexicon* findet sich unter *Motivo di Cadanza* der Eintrag:

Motivo di cadenza (ital.) Modif de Cadence (gall.) *heißt, wenn die aus Wechselweise aufsteigenden* Quart- *und absteigenden* Quint-Intervallis *bestehende Grund-Stimme Anlaß giebt, und die andern Stimmen nöthiget, entweder vermittelst der scharffen* terz formal-Cadenzen*, oder, so an statt der nurgedachten scharffen* terz*, über* der nota penultima *die weiche* terz *genommen, welche alsdenn zur folgenden Grund- und letzten Note der* Cadenz *die* Septima *wird,* Cadenze sfuggite *nach einander zu machen* […].[150]

Notenbeispiel 28: *Motivo di Cadenza*, Spieß, 1745, S. 98.



Für Spieß scheint der Aspekt des *fuggir la cadenza* eine gewichtigere Rolle zu spielen, denn das Beispiel, welches das *Motivo di Cadenza* exemplifiziert, führt er unter »das Gehör betrügliche Cadentien«[151] an (Notenbeispiel 29). Nach Walthers Definition wird hier in der Altstimme im zweiten Takt auf der *Penultima*-Station auf Zählzeit 4 über der *nota penultima d* im Bass innerhalb der Sopranklausel anstelle der eigentlich erwarteten »scharffen« bzw. großen Terz *fis*' in die »weiche« bzw. kleine Terz *f'* ausgewichen. Im darauffolgenden Takt wird dieses *f'* über der *Ultima*-Position *G* der formalen Kadenz zur Sept, wodurch das

149 Vgl. Menke, *Die Familie der cadenza doppia* (wie Anm. 67), S. 398f.

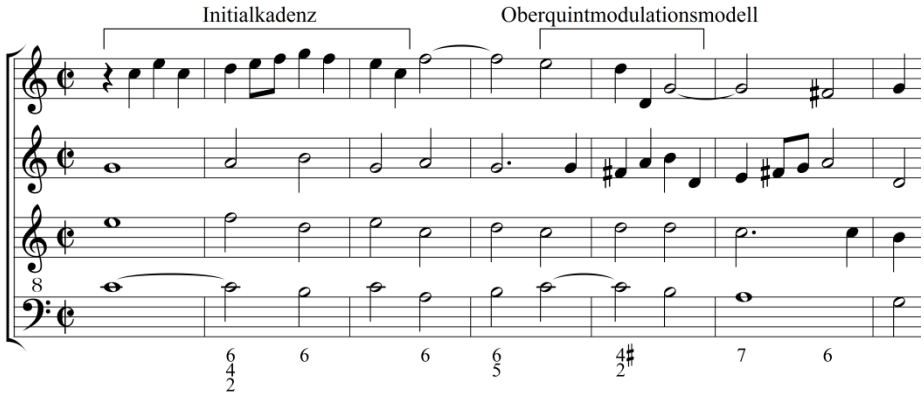
150 Walther, *Musicalisches Lexicon* (wie Anm. 3), S. 425.

151 Spieß, *Tractatus*, S. 98.

fuggir la cadenza entsteht. Dasselbe passiert in den Takten 3f. im Sopran und Takt 4f. noch einmal im Alt. Von Takt 1 bis 5 sind im Bass Quintfälle abzulesen, denn bereits das *c*'' in der Sopranstimme von Takt 1f. lässt sich als stellvertretende kleine Terz auffassen. Schließt sich eine reguläre Kadenz an ein *Motivo di Cadenza* an, so ist jeweils eine Unterquintmodulation vollzogen.

Ein weiteres, wichtiges Modulationsmodell führt durch die Einführung des Leittons über dem Sekundakkord der Zieltonart in die Oberquinttonart. In seinem *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* bemerkte Carl Philipp Emanuel Bach hierzu: »Es ist genug, wenn die grosse Septime derjenigen Tonart, (semitonium modi), worein man gehet, im Basse, oder in einer andern Stimme da ist. Dieses Intervall ist der Schlüssel zu allen natürlichen Ausweichungen, und das Kennzeichen davon.«[152]

Notenbeispiel 29: Initialkadenz und Oberquintmodulationsmodell, Spieß, *Tractatus*, S. 117.

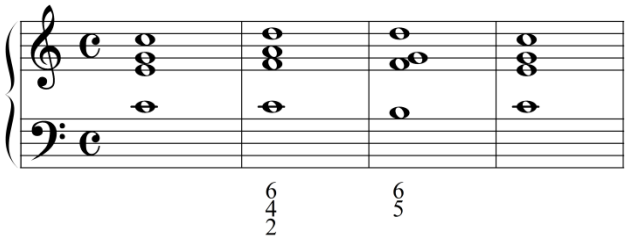


Dem Oberquintmodulationsmodell geht im *Tractatus* ein Modell voraus (Notenbeispiel 31), das wegen seiner charakteristischen Position am Beginn eines Stücks im Beispiel »Initialkadenz« (Notenbeispiel 31) ge-

[152] Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Bd. 2, Berlin 1762, S. 330.

nannt wird.[153] Es besitzt oftmals den Stufengang I–II–V–I. Die zweite Position kann auch z. B. durch die IV. Stufe substituiert werden.[154]

Notenbeispiel 30: Initialkadenzmodell.



* * *

Die bei Spieß vorzufindenden unterschiedlichen Modelle beruhen häufig auf kontrapunktischen Sequenzbildungen, von denen wiederum einige in der Folge eine harmonische Interpretation erfuhren. Dabei verzichtet Spieß in der Regel auf einen Hinweis auf die Modellhaftigkeit, sondern verweist lediglich auf eine selbstständige Analyse der Notenbeispiele, was für ein bewusstes Auslagern dieses tonsetzerischen Verfahrens in die *Exempla* sprechen mag, wie Folker Froebe erwähnt.[155] Gleichzeitig wird ersichtlich, dass Spieß mit unterschiedlichen Stilebenen seiner Zeit vertraut war. Eine von *Ratio* geprägte, kompositorische Arbeit drückt sich in der Verwendung von modellhaften Komplexen aus, die sich jedoch auf unterschiedlichste Weise konkret ausprägen. Dies verweist auf den geistigen Hintergrund eines Verständnisses von Musik als mathematischer Wissenschaft, das die in der Vorrede selbstbewusst geäußerte Forderung, »die Musicam auf unsern teutschen Universitäten Theoreticè und Practicè«[156] zu lehren, rechtfertigt.

153 Vgl. Kaiser, *Gehörbildung* (wie Anm. 136), S. 384.

154 Vgl. ders., *Die Notenbücher der Mozarts* (wie Anm. 140), S. 208f.

155 Folker Froebe, *Kanonmodelle ›Note gegen Note‹* (wie Anm. 142), S. 130.

156 Spieß, *Tractatus*, Vorrede.

In zahlreiche Passagen folgt Spieß anderen Autoren und äußert keine originären Einfälle, sondern setzt sich – allerdings teilweise kritisch – mit herrschenden Meinungen auseinander. Deutlich Stellung bezieht er in der Tonartenfrage, in der er die älteren Modi bevorzugt. In kirchenmusikalischen Fragen bleibt Spieß zum Großteil konservativ und gesteht anderen Stilen größere Freiheiten zu. Der *Tractatus* bietet einen Blick auf das Repertoire von Satzmodellen, das Mitte des 18. Jahrhunderts in Gebrauch war, und auf unterschiedliche Setzweisen, die je nach Stilebene parallel existierten. Nicht zuletzt nahmen auch Autoren des 19. Jahrhunderts die Ideale, die Spieß im *Tractatus* formulierte, innerhalb der Cäcilianismus-Bewegung wieder auf.[157] Damit steht der *Tractatus* an der Schwelle eines stilistischen Umbruchs, der auch aus Spieß' musiktheoretischem Werk ersichtlich ist.

[157] Vgl. Ekkehard Federl, *Der Tractatus Musicus des Pater Meinrad Spieß (1683 bis 1761)* in: Fs. Stäblein, hrsg. von Martin Ruhnke, Kassel u. a. 1967, S. 39–46.

4. Zur Ausgabe

Der vorliegenden Ausgabe liegt das Digitalisat der zweiten Auflage der Bayerischen Staatsbibliothek zugrunde, die sich nicht wesentlich von der ersten Auflage unterscheidet. Die Erstübertragung erfolgte aus dem Straubinger Exemplar des *Tractatus*, das heute weiterhin in der Klosterbibliothek des Karmelitenklosters aufbewahrt wird. Dabei handelt es sich um die erste Auflage von 1745.

Textlayout

Das Layout ist am Original orientiert, so dass die Paginierung mit der Vorlage übereinstimmt. Einige Zeichen machten Anpassungen notwendig:

- Zahlreiche künstlerische Verzierungen im Text konnten zwar übernommen werden, auf die verzierten Initiale jeweils zu Kapitelanfang wurde allerdings verzichtet.
- Die unterschiedlichen Schrifttypen und Laufweiten folgen so weit wie möglich der Vorgabe, jedoch mussten auch hier Kompromisse eingegangen werden.
- Der Überstrich, welcher der Abkürzung von Buchstabenverdopplungen (insbesondere mm und nn) dient, wurde durch einen Punkt über dem Buchstaben ersetzt (ṁ bzw. ṅ).
- Spezialzeichen wurden ausgeschrieben, wie z. B. »etc.« statt ꝛc. .
- Die doppelten Bindestriche (=) wurden durch einfache (-) ersetzt.
- Leerzeichen vor Doppelpunkten wurden aus dem Grund der besseren Lesbarkeit stillschweigend nicht berücksichtigt.

- Die Fußnoten, die im Original mit Asterisken in Klammern (*) angemerkt werden, wurden zu Fußnoten in Ziffernformat verändert.
- Ist im Original von „b“ die Rede, wurde es nur dort mit dem Vorzeichen übertragen, wenn es sich eindeutig auf das Vorzeichen bezieht bzw. im Zusammenhang mit Kreuzvorzeichen erwähnt wird. Ansonsten folgt die Übertragung dem Original.
- Punkte nach Tonbuchstaben wurden teils stillschweigend ergänzt, um den kritischen Apparat nicht unnötig aufzublähen.
- Die Seitenzahlen wurden zentriert in die Fußzeile gesetzt und nicht in die obere rechte bzw. linke Ecke wie im Original.
- Abbildungen wurden ebenfalls digital nachgebildet und nicht direkt aus dem Original kopiert.

Notenlayout

- In der Generalbassbezeichnung steht 6’ für eine erhöhte Sext, 4+ für eine erhöhte Quart.
- Custodes wurden fortgelassen, wo sie nur die Folgenoten der nächsten Zeile anzeigen, jedoch dort belassen, wo sie eine Schlussnote markieren. Dort erhielten sie die Form eines Pralltrillers, um dem Zeichen hierfür im Originaltext möglichst nahe zu kommen.
- Horizontale Striche über Tonbuchstaben zur Kennzeichnung der Höhe wurden umgeformt in ’ nach dem entsprechenden Tonbuchstaben (z. B. c’).
- Die je originale Schlüsselung ist in den Notenbeispielen je vor dem jeweiligen System sichtbar, innerhalb einer Notenzeile wurde sie mit eckigen Klammern eingefügt. Geltung

besitzen allerdings stets die Violin- bzw. Bassschlüssel. Allgemein gilt in den vierstimmigen Sätzen: Sopran- und Altschlüssel wurden durch Violinschlüssel, Tenorschlüssel durch oktavierende Violinschlüssel ersetzt. Die originale Schlüsselung ist für jedes Notenbeispiel am Anfang angegeben. In eckigen Klammern eingefügte Violin- und Bassschlüssel stehen dort auch im Original.

- Die Vorzeichnung der Tonart bzw. die Setzung der entsprechenden Vorzeichen folgt heutigen Standards und weicht damit stellenweise von der Vorlage ab.
- Punktierungen, die über einen Taktstrich hinausgehen, wurden in Ligaturen aufgelöst. Die Balkung im Anschluss wurde bei Bedarf stillschweigend angepasst. Üblicherweise fehlen im Original vom vorletzten auf den letzten Takt die Taktstriche, die jedoch in der Übertragung ergänzt wurden.
- Die Bezifferung steht im Original über der Bassstimme, in der Übertragung findet sie unter der Bassstimme ihren Platz. Häufig sind mehrere Ziffern unter der Bassnote ohne genaue Zuordnung zur metrischen Zählzeit unmittelbar hintereinander notiert (z. B. unter einer halben Note 765). In diesen Fällen wurde versucht, die Ziffern auf das Geschehen in den Oberstimmen zu verteilen – vorzugsweise unter besonderer Berücksichtigung der schweren Zählzeit, hinter denen leichte Zählzeiten zurücktreten, selbst wenn der durch die Ziffern angegebene Ton in einer Verzierung bereits antizipiert erschien. Vorzeichen stehen im Original üblicherweise vor der entsprechenden Ziffer, in der Übertragung wurden sie hinter die Ziffer gesetzt.

Details zu Druckfehlern finden sich im folgenden Kritischen Bericht. Da eine fehlerfreie Übertragung beim Umfang des *Tractatus* sehr unwahrscheinlich ist, schließe ich mich dem frommen Wunsch Spieß' an, »da und dort eingeschlichene Druck- und andere kleine Fehler wolle der

günstige Leser gütig nachsehen / und selbst verbessern«,[158] und verweise in Zweifelsfällen auf den mit wenig Aufwand einzusehenden Scan des Originals.

[158] Spieß, Vorrede.

5. Kritischer Bericht

RS = Rahmenspalte; NB = Notenbeispiel; Ak = Akkolade; FN = Fußnote(n); E = in Errata aufgeführt; Zahlen/Ziffern hinter einem Wort (z.B. Vorrede3) bedeuten die entsprechende Seite in diesem Abschnitt.

Seite	Spalte	Zeile	
Vorrede 3			»Welt-Posannen« geändert zu »Welt-Posaunen«.
Vorrede 4			»forgepflantzet« geändert zu »fortgepflantzet«.
Vorrede 5			»der Liebe GOttees« geändert zu »der Liebe GOttes«.
Vorrede 6			Fußnoten (*) und (**) im Original zentriert.
Vorrede 7			Fußnote zu »Matthematischer Wissenschafften«: »ardere« geändert zu »andere«.
Index Capitum			Im Original »23. Vom Dopppel-[…]« geändert zu „23. Vom Doppel-[…]«.
Index Capitum			Im Original »33. […] Syli[…]« geändert zu »33. […] Styli[…]«.
2	li	64	Im Original bei »cujuscunq« mit Akzent über q, geändert zu »cujuscunq'«.
3	re	41	Im Original bei »suumque« mit Akzent über q, geändert zu »suumq'ue«.
6	NB	2	Kreuz vor vierten Note ergänzt (s. auch Errata).
10	re	20	Im Original scheint »6« durchgestrichen, wurde nicht übernommen.
12E	re	36	»Ratione Sesqui altera« im Original geändert zu heißen: »Ratione Sesqui tertia«.
12	re RS		»Numerns« des Originals zu »Numerus« geändert.
13	li	26	Im Original »getheite« geändert zu »getheilte«.
13E	re	41	Im Original »La«, in Übertragung geändert zu »fa«.
15E	li	16	»mit« fehlt im Original.
15	li	54	Punkt nach 16 ergänzt.
15	re	64	Im Original nach »für |«; »|«wurde fortgelassen.
16E	re		In Tabelle Die Pfundangaben und Summe nach Errata-Angaben geändert.
18	li RS		Im Original »Conso-sonanzen« geändert zu »Consonanzen«.
18	li	30f.	Im Original »Ubreinstim-mung« geändert zu »Uber-einstimmung«.
20	re	58f.	Im Original »aller-dins« geändert zu »aller-dings«.
21	NB		Im Original »Ton-Geschlecht« und »Ton-Laiter« in einer Zeile, hier formatierungsbedingte Zeilenumbrüche.

24	li RS		Im Original ist von »5. Lehr-Puncten« die Rede, es sind aber nur vier aufgeführt, weshalb eine Anpassung erfolgte.
27	1. Ak	T. 3	Die Bezifferung wurde vollständig unter die Bassstimme gesetzt, im Original steht »56« getrennt von den anderen Ziffern.
27	2. Ak	T. 2	Die Bezifferung wurde vollständig unter die Bassstimme gesetzt, im Original steht »765« und »56« getrennt von den anderen Ziffern.
28E	li	5	Im Original »Gleich«, in Übertragung zu »Gleichwie“ ergänzt.
29	li	18f.	Im Original »verste-stet« geändert zu »verste-het«.
32	NB		Im Original erscheint in der ersten und letzten Ak vor dem ausgeführten Soggetto-Beginn noch einmal die Vorzeichnung mit drei Kreuzen. In der Übertragung wurde dies aus Layoutgründen fortgelassen. Vgl. eckige Klammern. Die Bassschlüssel in der jeweils unteren Zeile der ersten und letzten Ak finden sich nicht im Original.
33E	NB		Im Original im oberen Beispiel in oberer Zeile, letzte Note halbe Note *c*'', in Übertragung geändert zu *a*'.
33	NB		Im Vergleich zum Original im unteren Beispiel erste Zeile wurde aus Layoutgründen ein Bassschlüssel mitsamt Vorzeichnung ergänzt (vgl. eckige Klammern). Dafür wurde auf eine nochmalige Vorzeichnung vor dem Soggetto-Beginn verzichtet. In der zweiten Akkolade wurden ebenfalls aus Layoutgründen Doppelstriche nach der Violinschlüsselung ergänzt.
35	NB		Da die Schlüsselung der beiden oberen Zeilen die ganze Zeile über erhalten bleibt, wurde in der Übertragung auf die Schlüsselung in der Binnenzeile verzichtet.
37	NB		Da die Schlüsselung der beiden oberen Zeilen alle drei Akkoladen über erhalten bleibt, wurde die originale Schlüsselung nur am Anfang wiedergegeben und in der Binnenzeile sowie in der zweiten und dritten Akkolade auf eine nochmalige Angabe der originalen Schlüsselung verzichtet.
37	NB		In der dritten Akkolade, Bassstimme, T. 3: Im Original steht hier ein Bogen unter der Zeile zwischen Taktstrich und der ersten ganzen Note *cis*; dieser Bogen wurde in der Übertragung als Bindebogen zwischen den beiden ganzen Noten *cis* dieses Takts interpretiert, um die Doppia-Formulierung in der Altstimme dieses Takts zu stützen.

38	li	11	In der Übertragung Punkt nach »verschwunden« ergänzt.
38	li	33f.	Im Original »ver-ärdern« in der Übertragung geändert zu »ver-ändern«.
38	re	17	Im Original »wanu« in der Übertragung geändert zu »wann«.
40E	re	37	Im Original »von« in der Übertragung geändert zu »vor«.
41	re	46	»-« in Übertragung ergänzt.
41	li	48	Im Original »Oeolius« und »Hypoœolius« wurde belassen, auch wenn z.B. auf S. 56 von »Æolius« und »Hypoæolius« die Rede ist.
42	re	50	Im Original »Synomima« in der Übertragung geändert zu »Synonima«.
46	li	25f.	Im Original »ha-hen« in der Übertragung geändert zu »ha-ben«.
50	NB		Überschrift im Original »Quintum Fxemplum« in der Übertragung geändert zu »Quintum Exemplum«.
50	re	7	Im Original »Seztum« in der Übertragung geändert zu »Sextum«.
50	re	12,16,20	Die »b« des Originals (auch das kursive *b*) wurde in der Übertragung als Vorzeichen gesetzt.
51	NB		Töne des Originals Alt T. 10, 1. Note korrigiert von *f'* zu *e'*; und Bass, T. 8, 2. Note, korrigiert von *e* zu *c*.
52	NB		Im Alt erste Takthälfte T. 7 Viertel *f'*, Achtel *e'*, Achtel *f'*, zu durchgehende Achtel *f'*, *d'*, *e'*, *c'*.
53	re	12f.	Im Original »Mu.[-]ster« in Übertragung geändert zu „Mu-ster«.
53	re	14f.	Im Original »haupt-sächtich« in Übertragung geändert zu »haupt-sächlich«.
54	NB		1. Ak., Bassstimme, 2. Takt, letztes Viertel, Bezifferung ohne ›Apostroph‹ nach 6 übertragen.
54	NB		3. Ak., Sopranstimme, bei Beispiel 4., erste Note *h'* statt *a'* übertragen.
56	re	20	Im Original »beschiehet« in der Übertragung geändert zu »geschiehet«.
56	NB		Der Bassschlüssel wurde wegen der besseren Lesbarkeit eingefügt; das Original steht vollständig im Altschlüssel.
61	re	64	Im Original »aus Athanæo« wurde auch in Übertragung belassen; sehr wahrscheinlich wollte Spieß auf das Werk von Kircher hinweisen, die *Musurgia Universalis*. Dort in Band VII. auf S. 572 finden sich entsprechende Ausführungen, die nach Athenaeus anschließend zitiert werden.

62E	re	22	Im Original »Uns wohl!« wurde in Übertragung zu »Und wohl!« geändert.
65E	li	60	Im Original »dur«, in Übertragung ergänzt zu »dur[ch]«.
65	re	40	In Übertragung »-« ergänzt
66	li	40	Im Original »Klemigkeit«, in Übertragung geändert zu »Kleinigkeit«.
68	li	14	Im Original »Progessiones«, in Übertragung geändert zu »Progressiones«.
68	li RE		Im Original »G-«, in Übertragung ergänzt zu »G-moll«.
70	re	8f.	Im Original »re-liquusque« mit Akzent über letztem q, in Übertragung wiedergegeben als »re-liquusq'ue«
75	NB 2		Im Original ist in der ersten Überschrift zum NB 2 das »a« in »Exempla« auf den Kopf gestellt. Wurde nicht in Übertragung übernommen
75	NB 3		Im Original ist in der oberen Zeile im Tenorschlüssel als Generalvorzeichen ein *gis* notiert. Wurde zu *fis* verbessert.
76	NB 6		Im Original 3. Zeile mit Altschlüssel, in Übertragung geändert zu Tenorschlüssel
78	NB 1		Hier wurde in beiden Fällen auf die Einfügung von Taktstrichen vor der jeweils letzten Note verzicht, um zuvor keine Überbindungen einfügen zu müssen
81	NB 5		Im Original Tenorstimme, 2. Takt, ohne Kreuzvorzeichen. In Übertragung *cis* ergänzt
82	NB 3		Im zweiten Takt kommen Oktavparallelen *f-d* zustande; wurde in Übertragung belassen
86	NB		Im unteren NB wurde auf eine zusätzliche Schlüsselung verzichtet, da auch im Original die obere Zeile ausschließlich im Sopranschlüssel notiert ist.
86	re	11	Im Original »re ipa« in Übertragung korrigiert zu »re ipsa«.
88	NB4		Im Original steht die Fermate am Ende der Sopran-Zeile der ersten Ak über dem Doppelstrich. In Übertragung über der letzten Note.
88	li RS		Im Original bei »auch« ist das »u« zu »n« verkehrt, in Übertragung korrigiert.
88	li	10	Im Original »Psamen«, in Übertragung geändert zu »Psalmen«.
89	NB		Im mittleren NB wurde auf eine zusätzliche Schlüsselung verzichtet, da auch im Original Zeile ausschließlich im Bassschlüssel notiert ist.
92	NB19		Im Original steht die untere Fermate über dem Doppelstrich. In Übertragung über der Note.

92	NB23		In Original in Bezifferung des letzten Takts 7 über 53, in Übertragung über 64.
92	NB2		Im Original hier kein Taktstrich nach zwei Halben, die Einfügung eines Taktstrichs in der Übertragung macht in der Bassstimme eine Überbindung notwendig.
92	NB		Auf den Bassschlüssel des Originals beim Beispiel »Malè« wurde in der Übertragung verzichtet.
94	li	57	Im Original »Me, «, in Übertragung geändert zu »Me-«.
96	NB		Im Original sind die Nummern 11-14 unter den Systemen notiert, in der Übertragung wie bei anderen Beispielen auch unter der Sopran-Zeile.
97	NB		Im Original ist letztes Zeichen in der Sopranzeile vermutlich irrtümlich *d*", wurde in Übertragung zu *c*" geändert.
99	NB		Sämtliche Generalbassziffern wurden in der Übertragung unter die Bass-Notenzeile gebracht, auch wenn sie im Original in der zweiten Akkolade teils geteilt über und unter ihr standen. Dabei wurde die höchste Ziffer immer oben gesetzt.
104	NB10		In Übertragung wurde die letzte Ganze Note in T. 5 wegen der Einfügung eines Taktstrichs geteilt zu zwei halben Noten.
108	li	52	In Original »Dese«, in Übertragung geändert zu »Diese«.
108E	re	48	Im Original »intimiren«, in Übertragung geändert zu »imitiren«.
109	NB1		Die Setzung der Taktstriche folgt in der zweiten Ak dem Original.
110	NB		1. Ak, Bass, T. 4 »re,« geändert zu »re-«.
110	NB		Durchgehend, außer am Ende, wurden Kommata nach »nostra« eingefügt.
114	NB2		Das Einfügen eines Taktstrichs am Ende machte eine Unterteilung der drittletzten Note in der Oberstimme der 1. Ak und Unterstimme der 2. Ak notwendig.
116	NB		Die Setzung der Taktstriche folgt dem Original.
118E	li	5	Im Original »Ton«, in Übertragung geändert zu »Tact«.
118	NB		Die Setzung der Taktstriche folgt dem Original.
123	NB		In 4. und 5. Ak wurden je in der unteren Zeile B-Vorzeichen eingefügt.
123	NB		In unterster Ak, T. 3, Oberstimmen in Original *a* und *c*', in Übertragung geändert zu *c*' und *e*'.
129	NB		In 1. Ak wurde in der unteren Zeile ein B-Vorzeichen eingefügt.

133	re	35f.	In Original »Schmierbe-rey« in Übertragung geändert zu »Schmiere-rey«.
134	li	47	Im Original »geschicht« in Übertragung geändert zu »geschieht«.
134	re	2	Im Original »prosequren« in Übertragung geändert zu »prosequiren«.
137	NB		In allen NBen folgt die Taktstrichsetzung dem Original.
138	NB		In allen NBen folgt die Taktstrichsetzung dem Original.
146	NB		Im Original 1. Ak, 2. Zeile, 2. Takt, Schlag 3: Notenwerte: 8tel-32stel-32stel-32stel, in Übertragung geändert zu vier 16tel.
148	NB		Im Original 1. Ak, 2. Zeile, 2. Takt, Schlag 4: *ces*'', in Übertragung geändert zu *c*''.
149	NB		Im Original 1. Ak, 1. Zeile, 3. Takt, Schlag 3, letzte beiden 16tel: *dis*''-*c*'', in Übertragung geändert zu *d*''-*cis*''.
150	NB		Im Original 1. Ak, 2. Bezifferung: »5«, in Übertragung geändert zu »6«.
155	re	2	Im Original »halter« in Übertragung geändert zu »halber«.
157	NB1		In Übertragung Komma nach erstem »immobilis« eingefügt.
158	NB7		In Übertragung jeweils Kommata nach »te« eingefügt, bei jeweils letztem »te« Punkt eingefügt.
164	li	39	Im Original »Kläng-« in Übertragung geändert zu »Kläng.«.
164	re	12	Im Original »weitläuf-tig« in Übertragung geändert zu »weitläuf-fig«.
165	NB5		In Übertragung vor NB5 Doppelstrich gesetzt; Im Original einfacher Taktstrich.
165	NB6		In Übertragung in NB6 Taktstrich nach zweitem Takt ergänzt.
165	NB		Allen in den NBen der Übertragung mit 2/2-Takt angegebenen Beispielen ist im Original lediglich eine »2« vorgezeichnet.
166	NB		Allen in den NBen der Übertragung mit 2/2-Takt angegebenen Beispielen ist im Original lediglich eine »2« vorgezeichnet. Ausnahme: NB 25: Hier wurde die »2«-Vorzeichnung mit 2/4 wiedergegeben.
167	NB		2. Ak, 1. Takt, Oberstimme: In Übertragung wurde eine Achtelpause eingefügt.
169-178	NB		Textwiederholungen wurden durchgehend durch Kommata abgetrennt.

169	NB		Im Original, 1. Ak, Bass (Singstimme) T. 2, letzte Note *e* in Übertragung angeglichen an Unterste Zeile mit *g*.
172	NB		Im Original 1. Ak, Sopran, Textierung der letzten Note »a-«, in Übertragung geändert zu »tu-«.
174	NB		Im Original, 2. Ak, Tenor, T. 2, 2. Halbe Note h in Übertragung geändert zu *c*' nach Generalbassbezifferung.
177	NB		Im Original, 1. Ak, Sopran, T. 1, »qua« in Übertragung geändert zu »quam«; ebenso Tenor und Bass.
177	NB		Im Original, 2. Ak, Alt, T. 2, *c*' in Übertragung geändert zu h nach Generalbassbezifferung.
177	NB		Im Original, 2. Ak, Tenor, T. 2, *f* in Übertragung geändert zu *fis*.
178	NB		Im Original, 2. Ak, Tenor, letzter Takt, *f* in Übertragung geändert zu *fis*.
180	re RS		Im Original »Cantns« in Übertragung geändert zu »Cantus".
182	re	19	Im Original »geschicht« in Übertragung geändert zu »geschieht«.
183	NB		Im Original fehlen zahlreiche Vorzeichen in Takt 5 und 6. Die Generalbassbezifferung rechtfertigen die in der Übertragung eingefügten Vorzeichen meist nicht. Leider gibt über Takt 5 auch Spieß' »Erklärung« keine Auskunft.
183	NB		Textwiederholungen wurden durch eingefügte Kommata voneinander abgetrennt.
183	NB		Das b-Vorzeichen in der Generalbassbezifferung kann nicht genau zugeordnet werden. Womöglich ist ein *fes* im Alt gemeint.
183	li	9	Das »*« der Fußnote befindet sich im Original vor dem Wort »Tenor«.
184	NB		Textwiederholungen wurden durch eingefügte Kommata voneinander abgetrennt.
184	NB		In Übertragung Vorzeichen *gis* im letzten Takt des Soprans eingefügt.
185	NB		Auf die erneute, unveränderte Schlüsselung vor NB 3 wurde verzichtet.
185	NB		Im Original vor NB 5 keine Auflösung des Generalvorzeichens *fis*. Wurde so übernommen.
186	NB8		Das b-Vorzeichen auf der *a*-Linie im Original würde in der Übertragung fortgelassen.
186	NB8		Im 2. Takt des Beispiels wurden im Alt und Bass b-Vorzeichen für *es* ergänzt.
186	NB		Auf die erneute, unveränderte Schlüsselung vor NB 10 wurde verzichtet.

187	li	2	Bereits im Original »[1] «.
188	NB1		In Übertragung 4. Note des 1. Takts in der Oberstimme zu Achtel geändert.
190	NB		Im Beispiel mit Bezeichnung »2. gut« steht im Original als letzte Note im Bass ein *d*. Wurde nicht geändert zu *f*.
193	NB		Tenor, 2. Takt, 1. Note: b-Vorzeichen ergänzt.
193	NB		Bass, vorletzter Takt: die Bezifferung der 5 in der ersten Takthälfte ist uneindeutig gesetzt und kommt zwischen *A* und *a* zu stehen. In der Übertragung wurde nur auf die Takt-Eins die 5 gesetzt.
194	NB2		Bass, vorletzter Takt: Hier wurden Ziffern ergänzt, um die uneindeutige Zuweisung der Ziffern aufzulösen; im drittletzten Takt, zweite Halbe wurde die Bezifferung 5 und Kreuz-Vorzeichen nur für die Takt-Drei gesetzt.
195	NB		Im unteren Beispiel wurde in der Übertragung das Auflösungszeichen in der Bezifferung im 1. Takt auf die Takt-Eins durch ein Kreuzvorzeichen ersetzt.
197	NB		In NB 1, 2 und 3 wurden ungenaue Bezifferungen immer auf die schwere Zählzeit gerückt.
200	NB		In beiden NBen wurden ungenaue Bezifferungen immer auf die schwere Zählzeit gerückt.
203	FN		Im Original stehen die Anmerkungen sowie die RSen über dem NB, in der Übertragung sind sie als Fußnote formatiert.
204	NB		Auflösungszeichen wurden eingefügt, um jeweils einen zwischendominantischen Bezug zwischen den Quintsextakkorden und deren Auflösung herzustellen.
205	re	27	Im Original »geschicht« in Übertragung geändert zu »geschieht«.
206	NB		In der 3. Ak ist die Taktbezeichnung »3« in der Übertragung in »3/4« aufgelöst.
207	re	1	In Original »Disso. «, in Übertragung geändert zu »Disso-«.
207	FN		Im Original steht die Anmerkung über dem NB, in der Übertragung sind sie als Fußnote formatiert.
208	NB		1. Ak, 2. Takt, Bassnote, in Übertragung *d* statt *f* des Originals.
207	FN		Im Original steht die Anmerkung über dem unteren NB, in der Übertragung sind sie als Fußnote formatiert.
211	re	21	In Original »Heinnichen« in Übertragung geändert zu »Heinichen«.

212	NB6		Bass im Original im Volltakt mit punktiertem Viertel-Viertel-Viertel; In Übertragung angeglichen und 2. Viertel als Achtel (Imitation der Rhythmik der Oberstimme).
213	re	9	In Original »gleich.n« in Übertragung geändert zu »gleichen«.
214	FN		Im Original steht die Anmerkung über der nächsten Kapitelüberschrift, in der Übertragung sind sie als Fußnote formatiert.
220	li	2	Im Original »geschicht« in Übertragung geändert zu »geschieht«.
Register			Eintrag »Tonus Musicus«: »Werden von eini-den verworffen« in Übertragung geändert zu »Werden von eini-gen verworffen«.
Anhang 4	li	11	Im Original »grobe« in Übertragung geändert zu »große«.
Anhang 6	li	4	Im Original »übersich« in Übertragung geändert zu »über sich«.
Anhang 8	li	60f.	Im Original »gedämp-ten« in Übertragung geändert zu »gedämpf-ten«.
Anhang 8	re	22	Im Original »geschicht« in Übertragung geändert zu »geschieht«.
Anhang 8	re	41f.	Im Original »ge-schicht« in Übertragung geändert zu »ge-schieht«.
Anhang 10	re	3-11	Bei *e* und *g* wurde jeweils der Strich ergänzt, der die Höhe als eingestrichen angibt.
Anhang 11	li	2	Im Original »g und i« in Übertragung nach der Analogie zu den vorhergehenden Buchstabenpaaren geändert zu »g und k«.
Anhang 11	re	10	Im Original »zieheude« in Übertragung geändert zu »ziehende«.

F. X. Dorfe inv.

Jos. et Joa. Klauber Cath. Sculps. A.V.

TRACTATUS

MUSICUS
COMPOSITORIO – PRACTICUS.

Das ist,

Musicalischer

TRACTAT,

In welchem alle gute und sichere Fundamenta zur Musicalischen Composition aus denen alt- und neuesten besten Autoribus herausgezogen, zusammen getragen, gegen einander gehalten, erkläret, und mit untersetzten Exemplen 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 begreiffen, erlernen, und selbst mit vollkommenem Vergnügen zur würcklichen Ausübung schreiten könne, und därffe.

Samt einem

Anhang

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

Herausgegeben von

R. P. MEINRADO SPIESS,

Des ohnmittelbahren Freyen Reich-Stüffts / und Gotteshauses U. L. F. in Yrrsee O. S. P. Benedicti Profess, Capitularn, und Sub-Priorn.

Auch

Der Löbl. correspondirenden Societæt Musicalischer Wissenschafften in Teutschland Mitglied.

Opus VIII.

AUGSPURG,

gedruckt und verlegt bey Johann Lotters seel. Erben, 1746.

Dem

Hochwürdigen Herrn

HERREN

ANSELMO

Abbten /

Des Löbl. ohnmittelbahr Befreyten Reichs-Stifft- und Gottshauses

Ottobeyren /

Prälaten und Herren /

Der

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

Dann

Der Nieder-Schwäbischen Congregation Ord. S. Benedicti

Hoch-meritirten

Convisitatori &c.

Meinem Gnädigen Herren.

Hochwürdiger des Heil. Röm.
Reichs
PRÆLAT,
Gnädiger Herr Herr!

Ie Euer Hochwürden und Gnaden sowohl beywohnende ungemeine Gemuths-Fürtrefflichkeiten / als besitzende Hohe Würde seynd jene Anreizungen meines Vorhabens / diesen Musicalischen

Tractat unter Dero würdigisten Namen / und mächtigen Schutz / durch offentlichen Druck an Tag zu legen. Die ausbündige Weißheit hatte schon zumahlen ihren Werth / da zwey berühmteste Universitæten Saltzburg und Fulda in Dero Person einen grossen Lehrer / so weltlich- als geistlicher Wissenschafften bewunderten. Hierauf könten die viele zum Besten des gemeinen Wesens erworbene Meriten nicht würdiglicher / als mit Abbatialischer Inful eines Welt-berühmten Benedictinischen Reichs – Stifft Ottobeyren gecrönet werden / damit so eines samt dem andern durch vereinigten Glantz desto grösser verherrlichet 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 Sapientz 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 Erkäntnus selbsten 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 Ew. Hochwürden und Gnaden / dieses Musicalische Werck mit solcher Großmuth an- und

aufzunehmen / derer sich derjenige zu getrösten hat / welchen der allgütige GOtt in solchen Ort beruffen / der mit Ew. Hochwürden und Gnaden / und Dero Hoch-Löbl. Reichs-Stifft in so vollständiger Zusammenstimmung und Harmonia verbunden ist / daß von hier- und daraus ein unaufhörlicher Echo, durch Hin- und Gegen-Ruf uralter wahrer Freundschafft / beständig erschallet / und gleichsam eine ewige Musique in annehmlichister Ergötzlichkeit unterhaltet.

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

Euer Hochwürden und Gnaden / etc. etc.

Yrrsee den 18. Octobr.
Anno 1745.

Demüthigst – gehorsamster
P. Meinradus Spiess,
Author.

Vorrede
An den günstigen Leser.

Antz 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 Erwegung so vieler neuerdings von der *Componir*-Kunst herausgegebenen Schrifften / wohl zu etwas nutzlicheres / 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 jetzo aller Orten einen Uberfluß 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 Beschnarcher eines besseren zu berichten / diene in geziemender Antwort: Das / gleichwie in gegenwärtigem Jahr-Hundert alle gut- und schöne Künsten insgemein in solchen Flor 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 verbesseren angefangen habe: Massen in dieser Arbeit sich vor vielen anderen hervorgethan haben / R. P. Mauritius Vogt, Ord. Cist. durch seine Schrifft: *Conclave Thesauri magnæ Artis*,

betitult / An. 1719. in Lateinischer Sprach. Joh. Georg Neidhardt: Gäntzlich erschöpffte *Mathemati*sche Abtheilungen des *Diato*nisch-*Chromati*schen *Temperir*ten *Canonis Monochordi*, *&c.* Leonardus Euler, &c. &c. Franc. Xaverius Ant. Murschauser: Unterschiedliche *Musicali*sche Werck. Joh. Henr. Buttstet: *Ut, mi, sol, re, fa, la. Et Harmonia Æterna.* Joh. Adolph Scheibe, Königl. Dänischer Capellmeister: Abhandlung von den *Musicali*schen *Intervall*en. Item desselben *Criti*scher *Musicus* An. 1739.[1] 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 verteutscht. Joh. Mattheson: Unterschiedliche vortreffliche Werck / sonderbar / Vollkommener Capellmeister / An. 1731. Und M. L. Mizler, von welchem unten. Alle diese verdienen ihrer Schrifften wegen belobet zu werden. Allein da etwelche von diesen Verfassern nur Theoreticè lehren / einige das Haupt-Wesen kaum obenhin berühren; ein anderer meistens von Theatralischen Sachen schreibet; 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 gäntzlicher Endzweck ist) muß eingerichtet seyn: zu deme noch kommt / daß etwelche Schrifften dieser Autorum vielen dieser Orten entweder unbekannt / oder zu theur seynd: Als habe bey diesen Umständen desto vernünfftiger schliessen sollen / durch Verfassung gegenwärtigen Tractats die Zeit nutzlich angewendt zu haben; je gewisser diejenige Mühe und Arbeit ja höchst ersprießlich angelegt zu seyn muß erkennet werden / wodurch die Ehr und Lob des Allerhöchstens / nach dem Beyspihl der himmlischen (incessabili voce proclamantium) Musicanten /[2] aus Göttlichem Befehl sonderbar vermehret und nachdrucklich

---

[1] M. L. Mizler Bibl. Mus. Tom. 2. part. 1. pag. 147. Will zwar darfür 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. Breitkopff, bekennet Scheibe nur gar zu offenhertzig, daß er selbst, und kein anderer, der Verfasser dieses *Criti*schen *Musicus* sey.

[2] M. L. Mizler T. 1. Bibl. Mus. p. 2. pag. 29 & seqq. vermeynt, es seye wider alle Wahrscheinlichkeit, daß im Himmel *Music* sey. Man müsse zuvor / sagt er, darthun / daß im ewigen Leben Lufft ist. Des Luffts Kräfften und Eigenschafften müsse man vorhero untersucht / und bewiesen haben / daß die Beschaffenheit des Orts sich durch die Verklärung der Leiber nicht verändere. Er verspricht auch, diese seine Meynung bey anderen Gelegenheiten ausführlich zu behaupten. Dieser des Mizleri Meynung hat sich entgegen gesetzt M. Joh. Christoph Amon, &c. in einer An. 1745. heraus gegebner Schrifft, unter dem Titul: Gründlicher Beweiß / daß im ewigen Leben würcklich eine vortreffliche *Music* sey. Contra Mizlern, &c.

befördert wird: Da nun aber dieses meistens mittelst der Music geschiehet / so muß ja auch das embsige Bestreben / um sie immer mehr und mehr empor zu bringen / eine nutzlich / löblich / und heilige Arbeit seyn. Dann wer ist in Göttlicher heiliger Schrifft so gar ein Frembdling / 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 ware der Befehl des HErrn. 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 Geschöpff zum Gesang und Lob GOttes aufgemuntert / und wollen: Alles / was Athem hat / solle GOtt loben mit dem Schall der Posaunen / mit Psalter-Spihl / und Harpffen / mit Trummeln und Pfeiffen / mit Saiten-Spihl und Orglen / mit wohllautend- und Freuden-Cymbaln? jedoch solle sich dabey Lieblichkeit / und Zierlichkeit einfinden. *Jucunda, decoraque sit laudatio.*

Paralip. 2.

Cap. 29. v. 25.

Psal. 148.

Psal. 149.

Psal. 150.

Psal. 146.

Erschallet nicht aus gleicher Ton-Art auch die Welt-Posaunen / und Lehrer der Völckern? Redet unter euch selbst mit einander von Psalmen / und Lob-Gesängen / singet und spihlet dem HErrn in eurem Hertzen. Item: Lehret und ermahnet euch selbst in aller Weißheit mit Psalmen und Lob-Gesängen / und geistlichen Liedern / und singet GOtt mit Dancksagung in eurem Hertzen.

Ephes. 5. v. 19.

Coloss. 3. v. 16.

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 Vättern hochgepriesen / und die Schönheit und Vortrefflichkeit der Music allen anderen Wissenschafften seye vorgezogen worden? Andere Wissenschafften / schreibt S. Greg. von Nazianz. seyend 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 Hertzens-Trost

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

Wer weißt nicht / wie mein heiligster Vatter Benedict die Zeit vor der Zeit / d.i. annoch im mütterlichen Leib verschlossen / so heilig angewendt 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 Zukunfft die Ehr / Lob und Werck GOttes Tag und Nacht durch seine geistliche Söhne mit psalliren solte for[t]gepflantzet werden?

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

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

Martyrol. Benedict. 27. Junii. Hat nicht der Benedictinische Ertz-Martyrer S. Placidus erster Discipel S. Benedicti, S. Leonem II. Pabst in der Jugend in Griechisch- und Lateinischer Sprach / in Mensch- und Göttlichen Wissenschafften / sonderbahr auch in der Music so gründlich unterwiesen / daß dieser Schuler / und nachgehends Pabst / die Noten / Melodien / Kirchen-Gesäng und Psalmen verbesseret hat?

In vita. Wie viel schönes und nutzliches 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 / betittult / 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 Welschland / welcher wie M. L. Mizler T. 1. p. 3. pag. 21. Bibl. Mus. schreibet / um die Music höher zu bringen / nicht allein in Italien alle Städt / und Märckt durchlauffen / sondern

auch zerschiedene Länder durchreiset; wie dann auch in unserem Teutschen Vatterland dessen guten Raths / und Hülff in der Music sich sonderlich der Ertz-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 standhafft / und einem / der die Music in ihrem gantzen Umfang verstehen will / unentbehrlich. Erstgedachte Solmisationem, oder 6. Sylben hat Guido entlehnet aus der ersten Stropha des Hymni ad Vesp in Festo S. Joan. Baptistæ, nemlich:

Ut queant laxis
*Re*sonare fibris
*Mi*ra gestorum
*Fa*muli tuorum,
*Sol*ve polluti
*La*bii 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 verbesseren / und zu beförderen: theils auch durch ausgesuchte Verhaltnussen derer Tonen / nach Verlangen in denen Zuhörern entweder die böse Leidenschafften des Zorns / Traurigkeit / Verzweiflung / &c. zu stillen; oder die guten Affecten der Liebe GOttes / der Demuth / Gelassenheit / Andacht / Mitleyden &c. zu erregen / um dardurch den wahren Endzweck der Music desto gewisser zu erhalten / welcher ist: Durch zerschiedene Kläng die Menschen zu allen guten Tugenden zu bewegen / damit GOttes Ehr befördert werde.

Und wahrhafftig! was offt Feur und Schwerd nicht kan / will sagen: was auch die beredteste und eyffrigste Prediger mit äussersten Droh- und Versprechungen nicht können zuweg bringen / daß vermag öffters eine wohleingerichtete Music, eine einzele in einer sogenannten Meditation, Oratorio, &c. lieblich-abgesungene Aria, bey welcher / wann der Affect E.g. der Göttlichen Liebe / Demuth / &c. wohl und künstlich nach dem Enthalt des Textes ausgedruckt wird / nicht selten eißkalte Hertzen schmeltzen / harte erweichen / und endlich in der Stille die Zäher mit Gewalt hervordringen.

Ist schon genug! die Zeit auf solche Art / d.i. nach dem Befelch GOttes / nach dem Beyspiel Christi / der Apostlen / der heiligen Vättern angewendt haben / ist nutzlich / lobwürdig / heilig.

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 Geringschätzigkeit nur von denen Halb-Menschen /[1] oder von denenjenigen allein erdulden / so die Musicam nicht verstunden / [2] auch nicht im Stand waren / dieselbe zu erlernen. Gantz anderes / und weit rühmlicher urtheilten von der Music die alte Welt-Weisen. Socrates schätzte die Music so hoch / daß er sich nicht entbrechen könnte / dieselbe in seinem mannlichen Alter unter denen Knaben zu ergreiffen. 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 / weilen er nicht auf der Harpffen aufzuspihlen gewust. Eben dieser Cicero bekräfftiget: Die Griechen hielten davor / daß in der Music die gröste 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 abfertiget / aufführen.

In denen Tuscul. Fragen

Indessen ist doch ohnstreitig wahr / daß die Music einer der edelsten Theilen der Welt-Weißheit 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 Wissenschafften genau und gründlich zu untersuchen. Ist die Music von etlichen Jahr-Hunderten her negligirt worden / so scheinen nunmehro für sie glückseeligere Zeiten angekommen zu seyn. Manche Wissenschafften 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-Weißheit / und der freyen Künsten Lehrer auf der Löbl. Academie zu Leipzig &c. hat aus edlem Antrieb / und mit unermüdetem Fleiß würcklich nicht allein angefangen nach dem Beyspihl anderer Nationen[3] in unserem lieben Teutschland zu Leipzig von der Musicâ Theoreticâ offentliche und ordentliche Prælectiones zu geben: Eine correspondirende Societät musicalischer Wissenschafften auf-

Mizleri Dissertio quòd Musica sit scientia, & pars Eruditionis Philosophiæ.

---

[1] Oder gar – – Quem non pia Musica mulcet,
Est Adamas, faxum, bestia, nullus homo.
Wen die Music nicht rührt, der muß ja wohl ein Stein,
Ein Diemant, ein Vieh, oder gar kein Mensch nicht seyn.

[2] Ars non habet osorem, nisi ignorantem

[3] In Engelland werden noch heut auf Universitäten, wie aus andern Facultæten, also auch aus der Musica Baccalaurei und Doctores creirt.

zurichten / um dieselbe bestmögligst zu verbessern: die bessere im Druck heraus gekommene musicalische Schrifften 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 &c. 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 mehrentheils schlecht vergolten wird / und es ja zu bedauren ist / daß / da unsere teutsche Fürsten jährlich so viel 100000. Thaler zu ihrem Vergnügen auf die Opern verwenden / die gröste Summa davon fremden Ländern zu Theil werde. Solten nur etliche 1000 fl. als eine Fundation zum Unterhalt derjenigen / so die Musicam auf unsern teutschen Universitäten Theoreticè und Practicè lehren solten / angelegt werden / so wurde man in unserem L. Teutschland / so ohnedem eine sehr fruchtbare Mutter gut-gearteter Kindern ist / bald an ausserordentlichen Sänger und Sängerinnen / wie auch vielen andern virtuosen Musicis einen Uberfluß 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 Schrifften / aus welchen man vieles erlernen kan; allein litera non replicat, da man selten eine Sach so deutlich geben kan / daß nicht einige Zweiffel annoch übrig bleiben / die der todte Buchstaben aufzulösen nicht vermag / so wären freylich offentliche Lehrer hierzu nöthig. Und wie viel vortreffliche Subjecta 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 Pursch / so wegen ihrem ausserordentlichen musicalischen Naturel, so fern die Musica Theoreticè und Practicè offentlich solte gelehret werden / sich in Stand setzen wurden / nicht allein die Composition gut practisch zu begreiffen / sondern auch die Musique überhaupt mittelst Matthematischer Wissenschafften[1] auf das Höchste zu bringen / da sie anjetzo ihre kostbare Talenta müssen unterm Metzen verbergen / und vergraben liegen lassen.

[1] Dann durch die Matthematische Demonstrationes, als den höchsten Grad Menschlicher Weisheit, müssen wir von denen musicalischen Wahrheiten überzeuget werden. Und es ist wohl sehr zu bedauren, daß bey uns Catholiquen die Matthematische, und andere gut- und edle Studia (belles lettres) so doch die Gräntzen des Verstands ungemein erweiteren, bishero so sehr negligiret worden, da doch bekannt, wie durch sie, sonderbar durch die Philosophia und Mathematic so viele Städt, Gemeinden, Länder und Königreich in florisanten Stand gesetzt worden. Dessen seynd Zeugen Franckreich Moscau &c. Dreßden, Hamburg, Leipzig,

Ansonsten haben wir freylich jetziger Zeit eine Menge 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 grösten Theil derjenigen ausmachen / welche / ohne der Natur nachzuahmen; ohne gründliche Einsicht in das innerliche Wesen; ohne genugsame practische / standhaffte Compositions-Reguln 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 &c. Als halb Blinde im finstern herum tappen; so folgt / daß auch dermahlen weder an tüchtigen Meistern / noch weniger an guter Arbeit ein Uberfluß / 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 Bögen ein kleines Liecht 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-Reguln dermassen klar und deutlich geben / und mit untersetzten Exemplen vollends so erläuteren / 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 / begreiffen / und würcklich ausüben.

Zu diesem Ende dann habe mich mit Fleiß in der Schreib-Art der gemeinen Redens-Art bedienet.[1] Und da in der Musique sehr viele Griechische / Lateinische Kunst- und andere fremde Wörter / welche denen Unerfahrnen lauter Böhmische Dörffer seynd / vorkommen / so habe auch diesen zu Behuf einen gantz besondern

---

Lübeck, Gotha, Berlin, Weymar, Wolffenbütl, Nordhausen, &c. lauter Protestantische Städt, 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 Pferdt zieren den Stall; und fromme, demüthige, gelehrte Religiosen das Closter. Nicht aber vicissim.

[1] Alles in allen Künsten und Wissenschafften nach der Vorschrifft 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 Teutsche errathen, was e.g. eine Rückung in der Music solte heissen, wann man nicht auch hinzusetzte, das Syncopatio dieses wäre u.s.f.

Anhang.

In welchem fast alle gewohnliche 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 Schrifften 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 Schrifft-Stellen den eigentlichen Verfasser derselben beygesetzt. Mit fremden Federn gedencke 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-Reguln eine Solide, ferme, gründlich / gravitätisch- und Majestätische Kirchen-Music gut practisch solle setzen lernen.

Diesen Endzweck aber werden sie gewiß / und leichtlich alsdann erhalten / wann sie diese Schrifft 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 gewust / und für welches er mir (in der Stille) vielleicht wird dancken?

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 darfür responsabl zu seyn.

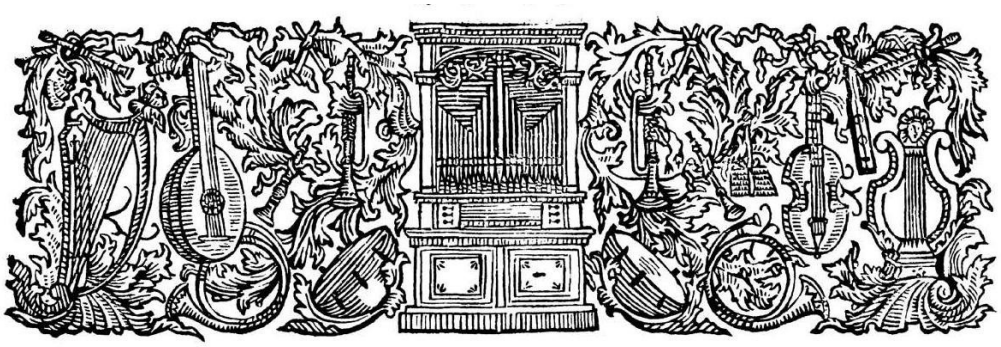
Der andere Vortheil ist / daß er das Geld / so er für diese ihme müßfällige Schrifft solte ausgeben / könne im Beutel behalten.

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 Capitum.

Caput 1. Von der Music überhaupt. - - - - - - - pag. 1.
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 Dissonantzen. - - - - - 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. Tonen. - - - - 67.
16. Von denen Wexel- und durchgehenden Noten. - - - - 72.
17. Von der Syncopation. - - - - - - - - - - 82.
18. Von den Bündung- und Auflösungen. - - - - - - 83.
19. Von den Cadentzen, und Clausulen. - - - - - - 94.
20. Von denen Contra-Notisten, und Contrapunctisten. - - 100.
21. Vom Contrapunct in genere. - - - - - - - - 107.
22. Vom einfachen Contrapunct. - - - - - - - - 107.
23. Vom Doppel-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 Harmonicâ - - - - - - - - - - - - - - - 166.
31. Es werden die gar zu grelle Ausweichungen aus den angenommenen Ton-Arten untersucht. - - - - - - - 182.
32. Es werden etwelche theils verdächtig und verworffene, theils zuläßige Gäng, Sprüng, und Sätz examiniret. - - - 187.
33. Das wichtigste des S[t]yli Theatralis wird erkläret. - - 203.
34. Von den 3. wesentlichen Stücken, so einen Componisten gut machen. - - - - - - - - - - - - 214.



Caput I.

Von der Music überhaupt.

Wortforschung.

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

Nach der Zeit wurde dieses Wort in etwas eingeschräncket, und hiesse eine Zusammenstimmung, Zusammenfügung &c. und dadurch verstunden sie auch *Musicam Cœlestem*, *Terrestrem*, *Naturalem*, oder was fast eins ist, *Mundanam*, *Humanam &c.* durch die himmlische, irrdische, natürliche, oder Welt-Music wolten sie vorstellen *hoc Totum Universum*, das gantze Welt-Gebäu, oder Zusamenfügung aller sichtbarlichen Cörpern, Sonn, Mond, Stern &c. und Vermischung der Elementen; weil nichts ohne die Symetria oder Ubereinstimmung und proportionirliche Gleichheit aller Theilen gefunden wird.

Eintheilung

Von dieser Welt-Music handlen wir in gegenwärtigem Tractat nicht. Auch haben wir da nichts zu thun von der Mensch-Music, so die Vereinigung menschlicher Seelen und Leiber, die Verhaltnuß eines Glieds mit dem andern, 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 Wachsthums der Music, so Musica Historialis genennet wird;

Endzweck dieser Schrift.

Sondern unser Vorhaben ist, allein von der Music in abstracto, so heutmit ihrem Kunst-Namen Ton-Kunst heisset, und von den neueren Scribenten gemeiniglich *Musica Artificialis* benamset wird, in gegenwärtigem Tractat klar und ausführlich genug zu handlen, und vor Augen zu legen.

Sintemahl aber auch diese Musica Artificialis sich hauptsächlich, so zu sagen, in zwey Aest ausbreitet, und in *Musicam Artificialem Organicam* oder *Pnevmaticam*, so ihr Object und Zweck nur auf Musicalische Instrumenten hat, und in *Musicam Artificialem Harmonicam* eingetheilet wird, welche mit Raison, Vernunft, Urtheil und Sinnen den Unterscheid der Rationen, Proportionen der Tonen, Consonantien, Dissonantien &c. 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-Music nach Mannigfaltigkeit der unterstreuten Materie annoch von zerschiedenen Autoribus mit unterschidlichen Beywörtern beleget, welche sich aber meistens selbst erklären, als: Musica Activa, Choralis, Colorata, Combinatoria, Dramatica, Ecclesiastica, Figuralis, Harmonica, Hyporchematica, Instrumentalis, Manierosa, Mathematica, Melismatica, Melodica, Melopoëtica, Mensurata, Metabolica, Metrica, Mimica, Mixta, Modulatoria, Muta, Occidentaria, Odica, Organica, Pathetica, Plana, Poëtica, Politica, Pythagorica, Recitativa, Rhythmica, Scenica, Signatoria, Speculativa, Symphonialis, Theatralis, Tragica, Vocalis, Usualis, &c. &c.

Caput II.

Von der wesentlichen Beschreibung, und zweyfacher Eintheilung der Music.

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

Beschreibung.

Die *Musica Artificialis Harmonica* ist eine Wissenschaft und Kunst, die Klänge in einen eindringenden Wohllaut zu bringen. Oder, wie es andere geben: Die *Music* ist eine Wissenschaft und Kunst, geschickte und angenehme Kläng klüglich zu stellen, richtig an einander zu fügen, und lieblich heraus zu bringen, damit durch ihren Wohllaut die Seel der Menschen gerühret, die Ehr GOttes, und alle Tugenden befördert werden.

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

Eintheilung.

Die jetzt generaliter beschriebene Music wird hauptsächlichen 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 beschäfftiget, und in diesem Fall ist freylich Musica eine Scientia speculativa, oder beschauliche Wissenschaft, wie wir bald weiters ersehen werden.

Die würckende.

Musica Practica, oder die würckende Musicalische Kunst hingegen ist, da eben diß, so vorhero nach Maaßgab der Theoriæ auf das Papier gebracht: oder auch solcher gestalten aufgeführet wird, daß es dem Sinn des Gehörs, so in der Seel wohnet, durch die Werckzeug der Ohren gefalle, und das Gemüth tüchtig bewege und rühre. Und dahero 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 könten, und alle Secunden ein jeder ein Concert setzen, doch ein jeder gantz was anderst heraus bringen wurde. Den Beweiß von dieser Wahrheit zu machen verspricht Herr Lorenz Mizler, Bibl. Mus. T. 1. part. 1. pag. 43. in notis.

Setz-Music, und Ausübende.

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

Heinichens höhnische Schrift wider die Theorie.

Joh. David Heinichen, Königl. Pohlnisch- und Churfürstl. Sächsischer Capell-Meister, schreibt zwar in seiner neuen gründlichen Anweisung &c. von der Theoria, Theoreticis, Monochordo, Contrapunct, und Contrapunctisten sehr scoptisch. Die Theoriam nennet er hæcceitates Metaphysicas, Metaphysicas Contemplationes, Barbarische Benennungen, Grillificationes, so meistens auf ein Ens rationabilibus cujuscunq´; hinaus lauffen, Fanzereyen, tiff, taff Musicalische Sophisterey, so sonderbar von allem Kohler-Glauben solle gereiniget werden, da man bis dato viele Reglen nur deßwegen 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 &c.

Das Monochordon heisset er einen *Mathemati*schen Kasten, hölzerne *Machine &c.* die Compositeurs aber Theoreticos, *Antiquarios*, *Pedant*en, Ohren-Feind, *Contrapuncts-Potenta*ten, *Arci-Contrapuncti*sten, Kerls, *Laborios* wie Bauren, so *s.v.* Mist ausführen &c. Die Kunst-Compositiones, Canones, Doppel-Contrapunct seynd ihme papierne Künsteleyen, papierne Hexereyen, auf dem Papier ausgebratene Grillen, alte musicalische Quacksalbereyen u.s.f. Auf dieses des Heinichens Liedl tantzen 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 beschmitzte 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 Tenderesse, Brillant und Gout angefülltes musicalisches Stuck, die Ohren zu kitzlen, und folgsam die Gemüther zu den intendirten Leidenschafften kräftig entweders zu erregen, oder zu stillen trachtet, welches er alsdann bestens bewürcken wird, wann er dabey die erforderte Wissenschafften, Kunst- und Haupt-Reglen nicht ausschliesset, sondern die Theorie mit der Praxi, und diese mit der Theorie wohl und unzertrennlich zu vergesellschafften sich befleißiget.

Damit aber ein der musicalischen Setz-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 begreiffen, als auch die alte und neue Bücher gründlich verstehen möge, so wollen wir nicht ermanglen, ihme 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 Verhaltnussen die musicalische Intervallen unter einander haben. Auch

4. Wie man diese Verhaltnüssen auf dem Monochord durch Hülff der Ziffern beweisen möge?

Caput III.

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

DIe Musica ist eine Wissenschaft, welche, wie alle andere Wissenschaften, das Wesen einer Sach gründlich untersuchet. Da nun aber das gantze Wesen der Music nichts anders ist, als eine Verbindung verschiedener klingenden Grössen, so anderst nicht als durch die Arithmetic und Geometrie können bestimmet werden; als folget von selbst, daß die Music ihre Principia oder Haupt-Grund-Sätz aus der Rechnungs- und Ausmessungs-Kunst herleiten müsse, und folgsam als eine Scientia Mathematica zu considerîren 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 Arithmeticam und Geometriam getheilet, da diese in quantitate continua, d.i. in Abmessung der Linien, Flächen und cörperlichen Dingen beschäfftiget 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 Cörper, daher die *Astronomia*, oder in Abmessung der Erden, daher die *Geographia*, entstehet, u.s.f. Diese alle werden Disciplinæ Mathematicæ Inferiores genennet, weil sie ohne Hülf 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 Musices nicht seyn, sondern weil die Numeri dem Sono die Form geben müssen, so müssen gewiß nach des gelehrten J. C. Scaligeri Ex. 322 Erwegung zwey Ding, oder mehr genommen werden, woraus ein Subjectum entstehet. Er nimt in der Music Numerum, Quantitates, und Materiam, welche ist der Sonus, und setzet, es könte auch wohl der Motus hinzu gethan werden; weil aber die Quantitates schon in den Numeris, und der Motus in operatione enthalten, so wollen wir nun sagen, daß das Subjectum Musicæ sey Numerus in Sono, welches mit dem gelehrtem Zarlino überein komt, 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 Meynung. Derowegen schliessen wir, weil à potiori sit denominatio, daß das Subjectum Musicæ möge genennet werden *Numerus Sonorus*, oder *Numerus in Sono*, als *Sonus Numeratus*.

Definitio Musicae Theoreticæ.

Es könte demnach die Definition der Musicæ 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 Scientia Mathematica Subalternata: quia principia ex Mathematica simplici tam quoad Numerum ex Arithmetica, quàm quoad Magnitudinem in Monochordo mensurabilem ex Geometria mutuatur, eáque ad rem Physicam, sc. Sonum applicat: imó 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, suumq'ue tractandi Subjectum præscribit &c. So weit Herrn Steffani Wort.

Die Musica ist ein klingende Mathematica.

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

Caput IV.

Vom Sono, oder Tono Musico.

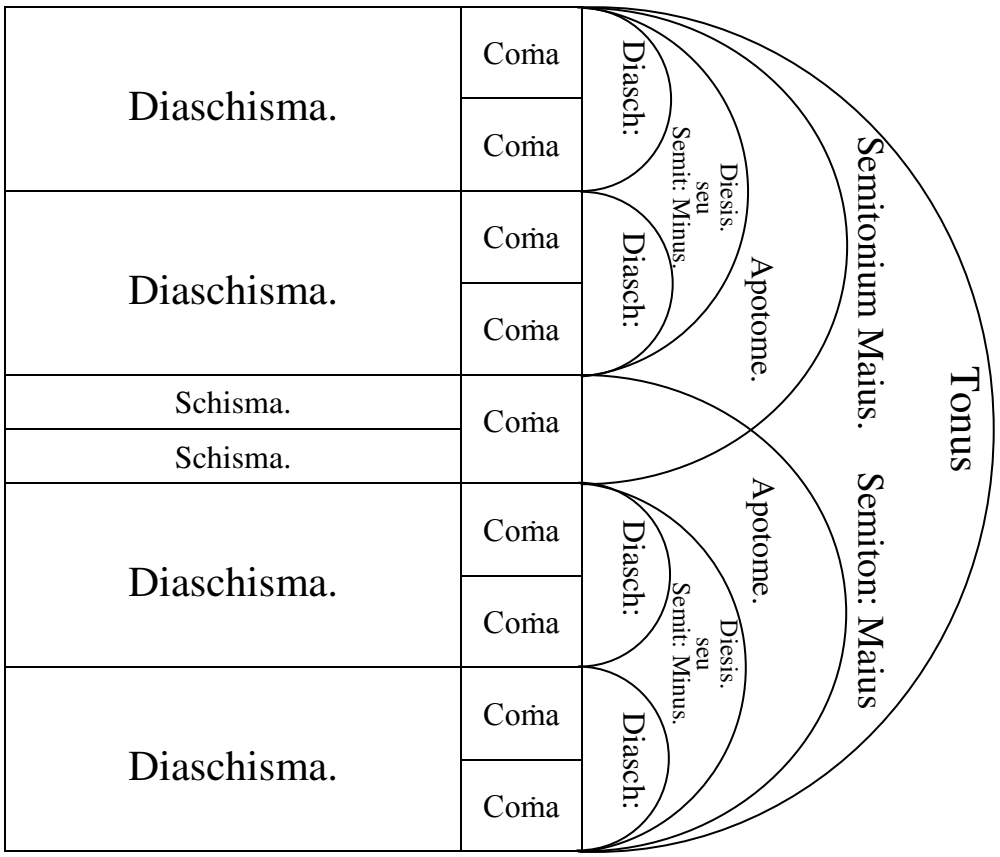
Sonus hat viererley Bedeutungen.

DAs Wort Tonus hat viererley Bedeutungen. 1. Heisset es so viel, als Sonus, ein Klang, Schall. 2. Heisset es ein gewisses abgemessenes Intervall, so einen gantzen Ton ausmachet, welcher entweder Major, oder Minor ist. 3. Bedeutet es ein musicalisches Intervall, durch welches eine Stim̃ 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 Klängen, von dem andern der Höhe und Tieffe nach unterschieden ist; in welcher Signification auch die Secunda Diminuta, Minor, Major und Superflua zu stehen kommen: Ex progressione enim Soni in Sonum fit Tonus. 4. Wird auch Tonus Musicus für ein gantze 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 untersuchet werden, da wir vorhero 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 häuffig vorkommen, einen deutlichen Begriff machen könne. Er præsentiret sich in folgender Figur.

Vorstellung der Theilung eines Toni Musici.

Aus Athanasio Kirchero.



Aus dieser Figur ersehen wir

1. Wie ein gantzer Ton durch die Schismata könne in 2. gleiche Theil getheilet werden.

2. Daß ein halber Theil eines Toni 9. Schismata: 1. Comma 2. Schismata: 1. Diaschisma 2. Comata: 1. Diesis oder Semitonium minus 2. Diaschismata: Semitonium majus aber 2. Diaschismata, samt einem Comate enthalte.

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

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
	Diatessaron	44	22
	Diapente	62	31
	Tritonus	54	27
	Diapason	106	53

Da seynd einige Termini Græci zu explicirẽ.

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.
Diatessaron. - - - Quarta.
Diapente. - - - Quinta.
Tritonus. - - - Grosse Quart, oder 3. gantze Toni.
Diapason. - - - Octava.
Disdiapason. - - - Die 2te Octava.
Diesis. - - - - Ein ♯ Creutzlein, enthaltet 4. Commata
Apotome. Der 9te Theil eines Toni, zeigt, um wie viel das Semitonium Majus das Semitonium Minus übertreffe.
Limma. Reliquiæ. Uberbleibsel. Ist dasjenige, welches, da 2. Ding gegen einander gehalten und abgemessen werden, von dem einten Theil überbleibet, oder zuviel ist.

Caput V.

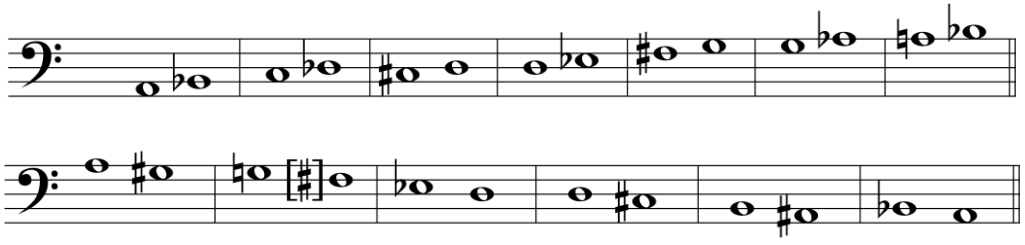
Von denen Musicalischen Intervallen und ihrer Figur.

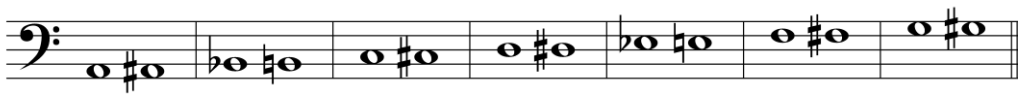
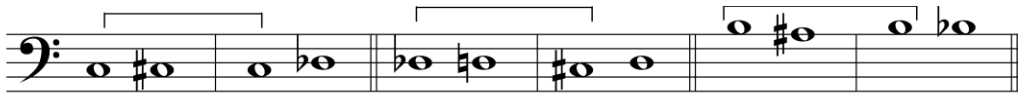
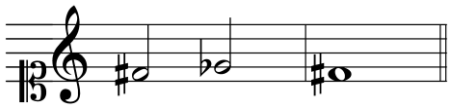
EIn Musicalisches Intervallum, auch Diastema genannt, ist nichts anderes, als die Distanz, Spatium, oder Zwischen-Raum von einem Ton zu einem andern Ton, so an der Stimm höher oder tieffer ist. Diese Intervallen seynd unendlich. Das Intervall der Octavæ ist das gröste, und aus dem Intervall der Oktav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

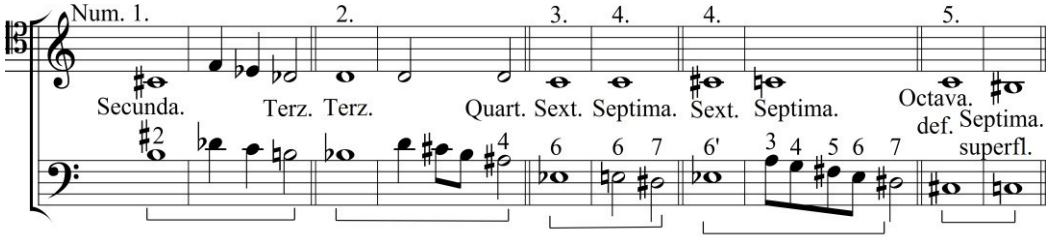
Von den kleinsten, oder von unsern lieben Alten drey- und viermal gestrichenen Diesibus oder ♯♯ Creutzlen und Sub-Semitoniis ist hier nichts mehr zu thun.

Das kleinste Intervall im Diatonischen Geschlecht ist Hemi- oder Semitonium, so zwischen E und F, und zwischen ♮ 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. Hemitonia Naturalia.

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

E.g. Intervalla Chromatica Majora.

Chromatica 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 Unterscheid kan angezeiget werden zwischen beyden Sätzen. E.g.

Aus eben diesem Principio, daß nemlich das Auf- oder Absteigen der Noten einen grossen halben Ton ausmachen solte, folgt, daß öffters aus einer Secunda ein Terz, wie Num. 1. unten zu ersehen: aus einer Terz ein Quart, Num. 2. aus einer Sext ein Septima werde, wie Num. 3. Ja was fast unmöglich zu seyn scheinet, 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?



Aus letztern 2. Exempeln sub Num. 4. und 5. ersiehet man, daß die Sexta superflua um einen halben kleinen Ton, nemlich ums 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 Intervallen zu bemercken, bestehe selber vornehmlich in 3. Stücken:

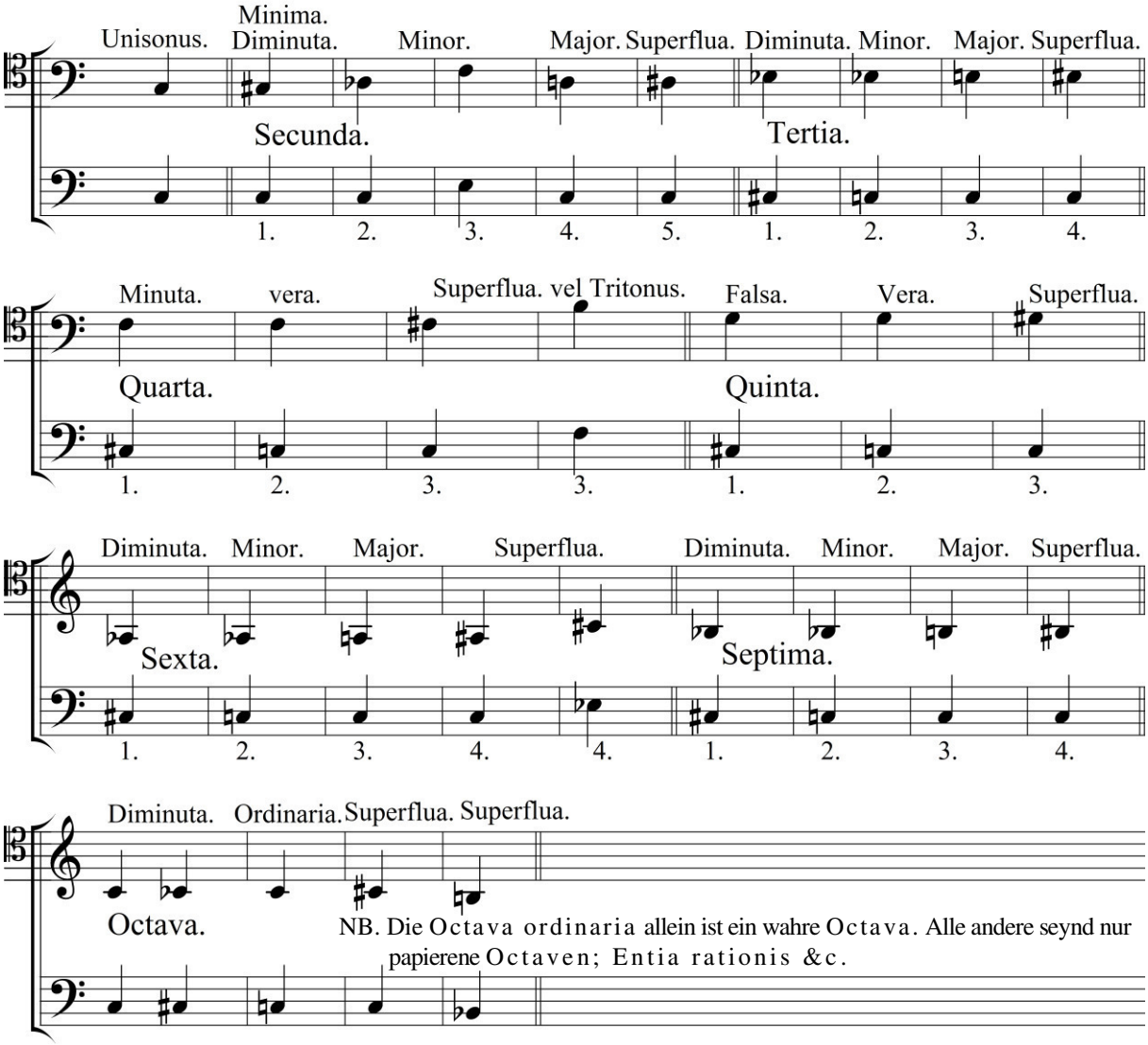
1. Ratione causæ efficientis, in der ungleichen Zusammensetzung oder Ordnung der halben und gantzen Tonen, wie oben Num. 1. zu sehen.

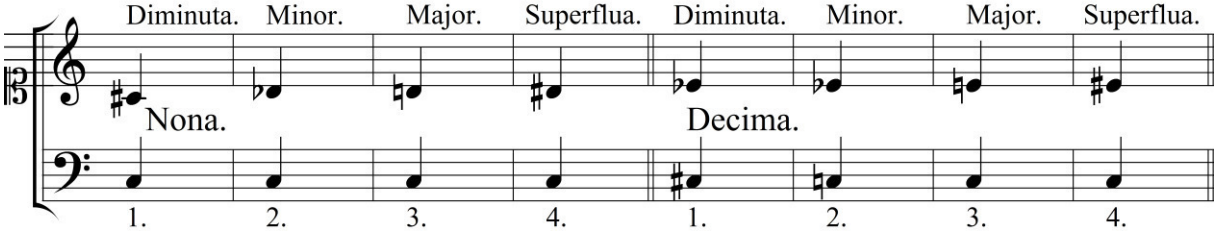
2. Ratione formæ externæ, & accidentalis, in der ungleichen Anzahl der Graduum, wie Num. 4.

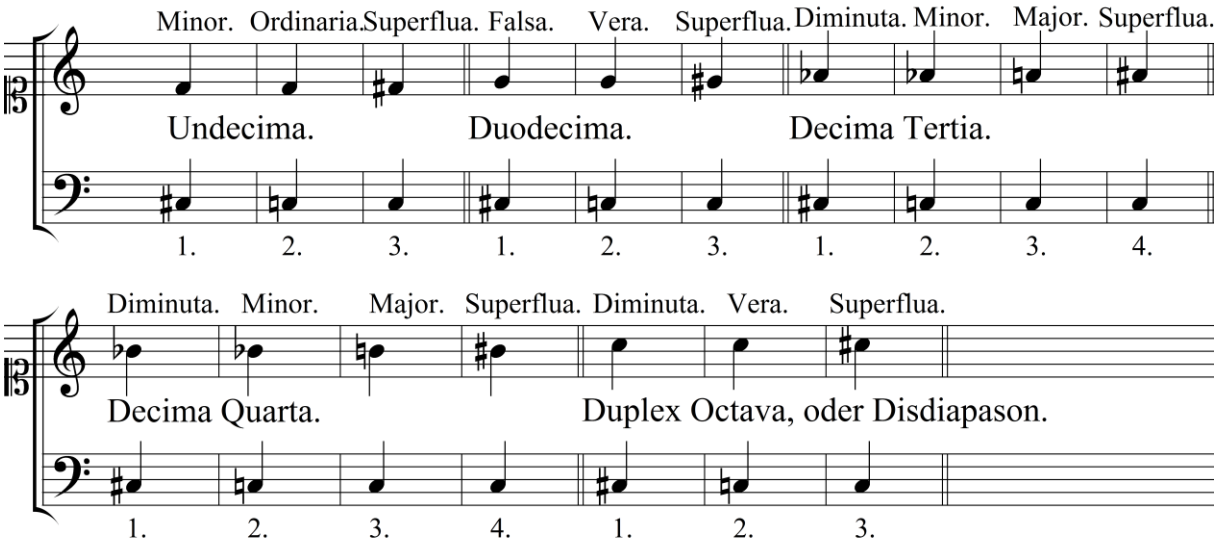
3. Ratione formæ essentialis , in der unterschiedenen Natur und Tractament der Harmoniæ, wie Num. 2. und 3.

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

hiehero setzen. 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 geschiehet.

Intervalla Simplicia.

Intervalla primò Composita, oder einmahl zusammen gesetzte.





Und diese seynd die gebräuchliche Intervallen samt ihren gewöhnlichen Benennungen, nemlich: *Intervalla Minima*, die wenigste. *Diminuta*, verkleinerte. *Deficientia*, oder *Defectuosa*, mangelhaffte. *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 Octavæ 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 erreichet, 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 Octavæ nicht gezählet, sondern das erste als eine vergrösserte Septima, das andere Intervall aber als eine mangelhaffte, oder verkleinerte Nona mit besserem Recht genennet werden.

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

Caput VI.

Von dem Mathematischen Verhalt aller Musicalischen Intervallen.

Damit 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 erinneren:

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

Pars aliquota.

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 Gantzes wieder hervor bringet. E.g. 3. ist der vervielfältigender Theil der Zahlen 6. 9. 12. 15. 18. weil 3. zweymahl genommen, 6. seinem Gantzen ähnlich ist. Eben so entstehet aus der Zahl 3. in sich selbst multiplicirt, 9. sein Gantzes. So auch von den übrigen.

Pars aliquanta.

Ein zusetzender Theil ist, welcher seinem Gantzen nicht ähnlich, man mag ihn so offt 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 zureichet die Zahl 3. herzustellen; nimt man sie aber zweymahl, so überschreitet sie solche, welches zum Wesen eines zusetzenden Theils erfordert wird.

Sesqui quid?

3. Obwohlen sonsten das Wörtlein *Sesqui*, das Mittel, medietatem, oder die Helffte des Gantzen bedeutet, so pfleget jedoch dieses Wort aus Mißbrauch auch allen andern Gattungen der Ratio nen vorgesetzet zu werden.

Ratio quid?

Ratio heißt eine Verhaltnus, und Proportio heißt auch eine Verhaltnus, aber auf eine andere Weiß, und Vergleichung.

Ratio, oder eine Verhaltnus ist die Beschaffenheit, oder die Vergleichung zweyer Grössen unter einander, wann man sie zuvor mit einerley Maaß ausgemessen, um sich einen

deutlichen Begriff von ihnen zu machen. Ein Exempel wird die Sach erläuteren: Man besehe auf dem Monochord die Saite ihrer gantzen 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 anschlaget, so lassen sich die Kläng einer Octavæ hören, und sagt man: Diese 2. Kläng verhalten sich gegen einander wie 1. zu 2. Oder die Octav bestehet nach ihrer Form und Verhaltnuß in 1 gegen 2. Und dieses ist *Ratio*, welches man also schreibt 1:2.

Proportio quid?

Wann man aber ein Intervall mit dem andern vergleichet, und man spricht: wie sich verhaltet 1 gegen 2, so verhalten sich 2 gegen 4. u.s.f. Und dieses heisset man *Proportion*. Aus 2. Rationen oder Intervallen entstehet eine Proportion; da hingegen sich Ratio von den beyden Enden oder Terminis eines eintzelen Intervalls sagen läßt. Man schreibt die Proportion E.g. also: 6:8::9:12 und spricht es aus: die Proportion 6 zu 8 ist wie die Proportion 9:12, da nemlich der Divisor 6 in 8 einmahl und noch $\frac{2}{6}$ oder $\frac{1}{3}$ steckt, und der Divisor 9 in 12 gleichfalls einmahl, und $\frac{3}{9}$ oder $\frac{1}{3}$ steckt.

Divisor

Ratio Arithm.

Ein Arithmetische Verhaltnuß ist, wann man auf den Unterschied oder Differenz siehet, 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 das Arithmetische Verhaltnuß oder Ration also: 4 - - 5 und 7 - - 11, oder auch 4.5 und 7.11.

Ratio Geom.

Eine Geometrische Verhaltnuß ist, wann man betrachtet, wie offt die kleinere Grösse in der andern enthalten ist. Die Zahl, so anzeiget, wie offt eine Grösse in der andern enthalten, heisset der Name oder der *Exponent* der Ration. E.g. 3 ist in 9 dreymahl, und in 12 viermahl enthalten. Man schreibet die Geometrische Ration also: 3:9 und 3:12. Der Name oder der Exponent von der Geometrischen Ration 3:9 ist 3, und von 3:12 ist der Exponent 4.

Exponent der Ration.

Wann der Unterscheid in 2. Arithmetischen Rationen oder Verhaltnussen einerley ist, so heisset solches eine Arithmetische Proportion. So stehet 6 zu 8, und 10 zu 12 in einer Arithmetischen 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 schreibet 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 Verhaltnussen einerley ist, so heisset solches eine Geometrische Proportion. So stehet 3 zu 6 und 4 zu 8 zu einer Geometrischen Proportion, und der Exponent bey den Geometrischen Rationen ist einerley. Es stecket nemlich 3 in 6 so offt, als 4 in 8 stecket.

Man schreibet 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.

Proportio Harmonica quid?

Eine Harmonische Verhaltnuß bey den Mathematic-Gelehrten ist, wann 3. Grössen oder 3. Toni sich so verhalten, daß der Unterscheid des ersten und andern Tons zu dem Unterscheid des andern und dritten Tons sich wie der erste zum dritten Ton verhalt, 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 dritten Tons 3 ist, 3 aber in 12 viermal 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 Unterscheid der ersten und andern zum Unterscheid der dritten und vierten verhalten, wie die erste zur vierten. Allein in der Music heisset alles harmonisch im eigentlichen Verstand, was die Verhaltnuß des harmonischen Drey-Klangs hat, d.i. eine Octav, Quint, oder Terz ist, oder eine Aehnlichkeit mit ihnen hat. Im uneigentlichen Verstand wird unter dem Wort Harmonia, da die Toni solche Verhaltnuß unter einander haben, daß man mit den Zahlen 1, 2, 3, 4, 5, 6. oder ihnen ähnlichen Zahlen ausdrucken kan: auch die Disharmonia, da die Toni solche Verhaltnussen unter einander haben, daß man sie nicht mit den Zahlen 1, 2, 3, 4, 5, 6. oder ihnen ähnlichen Zahlen ausdrucken kan, und also alle nach der eingeführten Theilung möglichen Musicalischen Verhaltnussen, so verschiedene Toni, die man zugleich höret, gegen einander haben können, begriffen.

Harmonia, woraus sie entstehet?

Disharmonia, woraus sie entstehet?

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

Eintheilung der Ration. Æqualitatis. Inæqualitatis.

Ratio, oder die Verhaltnuß ist entweder gleich (*æqualitatis*) wie 1 zu 1. 2 zu 2. 3 zu 3. u.s.f. oder sie ist ungleich, (*inæqualitatis*) wie 2 zu 3. 4 zu 5. u.s.f.

Ist sie gleich, so braucht sie keine Eintheilung, und haben wir hier nichts darmit zu thun.

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

Ratio multiplex.

1. Die erste heißt Ratio Multiplex, die vielfache, oder auch die reine Verhaltnuß, heisset deßwegen 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 &c.

Ratio superparticularis.

2. Ratio Superparticularis, oder der übertheilige Verhalt. Wird deßwegen so genennet, weil nach angestellter Theilung ein Theil überbleibet.

Ratio superpartiens.

3. Ratio Superpartiens, oder der übertheilende Verhalt. Hat den Namen von

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

Bey der ungleichen Verhaltnuß 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*.

Ratio majoris, & minoris inæqualitatis.

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

als |10| |12| |2| gegen |5| |6| |1| so heißt sie Proportio oder Ratio majoris inæqualitatis *Dupla*.

oder |9| |18| |3| gegen |3| |6| |1| so heisset sie *Tripla*, und so weiter.

Betrachtet man aber die kleinere Zahl gegen die grössere,

als |5| |6| |1| gegen |10| |12| |2| so heißt sie Proportio, oder Ratio minoris inæqualitatis *Subdupla*.

oder |3| |6| |1| gegen |9| |18| |3| so heißt sie *Subtripla*, und so weiter.

Bey der ungleichen Ration bleibet ferner entweder eins, oder mehr übrig. Bleibt nur eins übrig, so heißt man sie, wie oben gedacht, Proportionem Superparticularem, oder den übertheiligen Verhalt. Bleibt mehr übrig, so wird sie Proportio Superpartiens: oder der übertheilende Verhalt genennet.

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

|1|
|6| $1\frac{1}{5}$ Sesquiquinta, scilicet pars.
|5|

In Proportione Superpartiente oder übertheilenden Verhaltnuß, E.g. 8 zu 5 spricht man entweder es sey proportio Superpartiens tresquintas, sc. partes, oder man sagt auch Supertripartiens quintas.

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

als |6| |7| |8| |3| gegen |5| |6| |7| |2| so ist es Proportio Superparticularis. | Sesqui quinta. | Sesqui sexta. | Sesqui septima. | Sesqui altera.

Betrachtet man die kleinere gegen die grössere,

als |5| |6| |7| |2| gegen |6| |7| |8| |3| 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 bey selbiger die grössere Zahl gegen die kleinere,

oder |25| |26| |33| gegen |4| |5| |8| so ist es Proportio Superparticularis. |Sextupla sequi quarta. |Quintupla sesqui quinta. |Quadrupla sesqui octava.

Betrachtet man die kleinere Zahl gegen die grössere,

als |4| |5| |8| gegen |25| |26| |33| so ist es Proportio Subsuperparticularis |Subsextupla subsesqui quarta. |Subquintupla subsesqui quinta. |Subquadrupla subsesqui octava.

Betrachtet man bey der ungleichen Proportion, da mehr, als eins überbleibet, die grössere Zahl gegen die kleinere,

als |6| |7| |8| gegen |4| |4| |5| so ist es Proportio Superpartiens |Duas Quartas. |Tres Quartas. |Tres Quintas.

oder Superbipartiens Quartas. Supertripartiens Quartas. Supertripartiens Quintas.

Betrachtet man die kleinere Zahl gegen die grössere,

als |4| |4| |5| gegen |6| |7| |8| so ist es Proportio Subsuperpartiens |Duas Quartas. |Tres Quartas. |Tres Quintas.

oder Subsuperbipartiens Quartas. Subsupertripartiens Quartas. Subsupertripartiens Quintas.

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 |45| gegen | 8| so ist es Proportio Superpartiens |Quintupla quinque Octavas.
|37| | 5| |Septupla duas Quintas.

oder |Quintupla super quinque partiens Octavas.
|Septupla superbipartiens Quintas.

Betrachtet man die kleinere gegen die grössere,

als | 8| gegen |45| so ist es Proportio |Subquintupla quinque Octavas.
| 5| |37| Subsuperpartiens |Subseptupla duas Quintas.

oder |Subquintupla subsuper quinque partiens Octavas.
|Subseptupla subsuperpartiens Quintas.

Damit ein Anfänger wenigstens von denjenigen Ton-Verhaltnussen, so aus den kleineren und wenigeren Zahlen entstehen, einen geschwind- und leichteren Begriff haben möge, hat es beliebet, die Rationen einer Octavæ samt ihren Benennungen oder Kunst-Wörter (wann mans doch da sagen darff) hiehero zu setzen.

Die Verhaltnussen einer gantzen Oktavæ 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		Superquadrapartiente 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 Verhaltnuß unter einander. Nemlich, C:Cis = 25:24 Eben so ist auch c: cis = 25:24, und c':cis' = 25:24.

Ferner.

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

Mit denen Verhaltnussen der verkleinerten, mangelhafften, vergrösserten, oder überflüßigen Secunden, Terzen, Quarten, Quinten, Sexten, Septimen, und Octaven, als einem gantz 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 Verhaltnussen und Proportionen, sie mögen auf einem Clave stehen, wo sie wollen. E.g. C:Dis, eine kleine Terz, verhalt sich wie 6:5. also auch D:F. E:G. A:c. und H:d = 6:5. Oder, gleichwie C:B sich verhalt wie 9:5 also auch G:f. D:c. E:d. A:g = 9:5. Ein gleiches ist auch von allen übrigen Intervallen respectivè zu verstehen. So viel in möglicher Kürtze von denen Intervallen, und ihren Verhaltnussen 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 gehöret, und von den Händen mögen gefühlet werden. Es geschiehet aber dieses meistens durch das Hilf-Mittel eines Instruments, so die Griechen Monochordon nennen.

Caput VII.

Wie die Musicalische Intervallen auf dem Monochord gezeuget werden.

DAs 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 Kläng 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 stimmet 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.

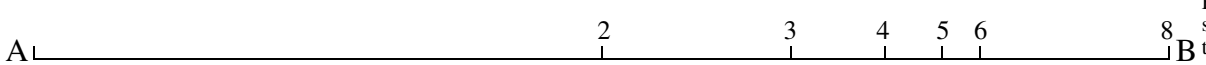
Die Abtheilung aber geschiehet auf folgende Art: Man theilet nemlich eine dieser 2. Saiten mittelst eines Untersätzels, Sattels, Stegleins, sonst mit seinem Kunst-Namen Magas genannt, in 2. gleiche Theil; da dann die in der Mitte abgetheilten Helfften gegen einander *Unisonè*, und gegen die andere unabgetheilte Saite Æquisonè, und um eine gantze Octav höher klingen. Und dieses ist die Ration 1:2. c:C. Auch ist dieses die erste und vollkomneste Consonanz, weil sie der Unität am nächsten ist, ja selbst daraus entstehet: dann nichts ist vollkommener, als das, so ein Wesen von sich selbsten hat. Dahero 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 vollkomner 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 Verhaltnussen 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 begreiffen kan, und deßwegen seynd sie uns angenehm. Was aber der Verstand hart, oder gar nicht begreiffen 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 anderte, dritte, vierte, fünffte, und sechste Abtheilung wird gemacht, da man die eben vorhero 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 Untersätzel nachrucket, dasselbe bey dem äussersten Theil untersetzet; und auf solche Art wird sich zu der vorigen abgetheilten Saite bey dem dritten Theil eine Quint in der Verhaltnuß 3:2. bey dem vierten Theil eine Quart, in der Verhaltnuß 4:3. bey dem fünfften Theil die grössere Terz in der Ration 5:4. bey dem sechsten Theil die kleinere Terz in der Verhaltnuß 6:5. und endlich bey dem achten Theil wiederum eine Quart in der wiederholten Ratione Sesqui tertia 8:6 | 4:3 | und zugleich in der Verhaltnuß 8:1 die 3te Octav hören lassen, und wird die gantze Harmonia hiemit erfüllet, also, daß wir alle Consonantias Simplices, 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 &c. genennet

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

Numerus Septenarius.

Die Harmonische Abtheilung stehet also:



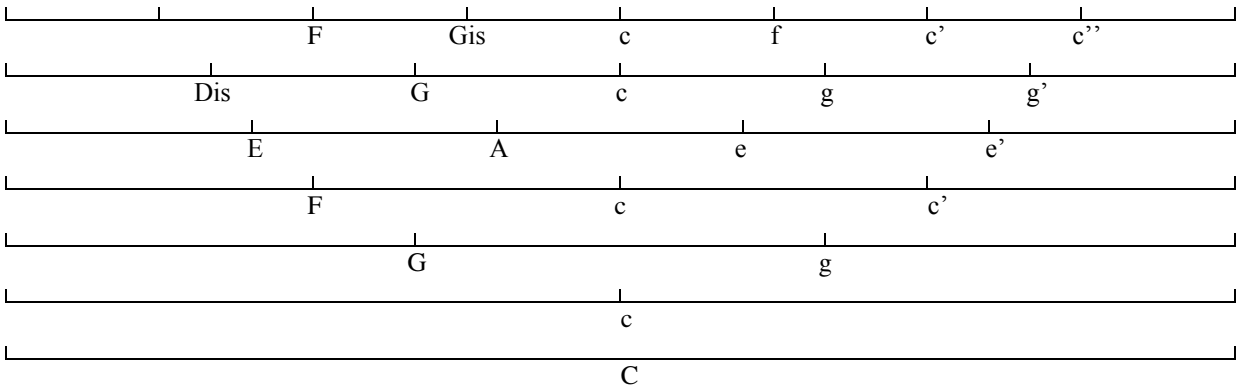
Harmonische Abtheilung.

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

Dieses noch klarer und begreifflicher 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 fünffte in 5. Theil.
6. Die sechste in 6. Theil, und
7. Die siebende in 8. Theil, auf folgende Weiß.

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



Erklärung.

Die unterste, ungetheilte Saite ist die gröste Grösse, Grund-Ton, Unität. Die anderte Saite stehet zu der ersten Saite in der Octav, in der Verhaltnuß 2:1. d.i. die unterste Saite haltet in sich 2. Theil, da die anderte Saite gleichsam nur 1. Theil noch hat, weil die andere Helffte 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, untersetzt. Wo sodann der eine Theil gegen die 2. andere Theil eine Octav, und zu der anderen Saite eine Quint klinget in ratione sesqui 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 setzet, und jedesmal alle schon harmonicè abgetheilte Saiten anschlaget, so werden sich auch alle obige Kläng 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 gethei[l]te Saite.

Das zweymal gestrichene c'' gibt zur Unität die dritte Octavam an. Und weil der Numerus 7, wie erst gemeldet, zur Music nichts nutzet, so ruckt man mit dem Untersätzel 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 anzeiget.

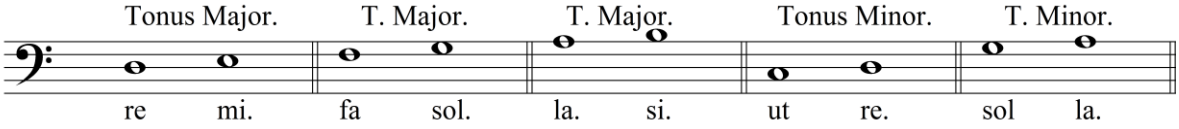
Nach diesem rucket mit dem Sattel zum 5ten Theil, wo das kleine f stehet, so höret ihr in 5. Theil das *Gis* als eine kleine Sext zum Grund-Ton, in 4. Theil c. in 3. Theil f. in 2. Theil c'. und in 1. Theil c''. Auf gleiche Weiß gibt die 6te Saite in 5. *Dis*, als ein kleine Terz zum Grund-Ton. in 4.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

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

Als erfordert es die Ordnung, daß wir auch die *Dissonanti*en, nemlich die kleine und grosse Secund, den Tritonum, die kleine und grosse Septimam, und einige kleinere Intervalla auf das Monochord auftragen, und untersuchen. Und weilen wir vorhero in der Abtheilung das Ende bey der Zahl 8 gemacht haben, so wollen wir wiederum da wieder anfangen, und weiter fortmessen.

Tonus Major & Minor.

Wann wir nun 8 gegen 9. und 9. gegen 10. abtheilen, so haben wir schon den grössern gantzen Ton, und den kleinern gantzen Ton, als die erste Dissonanzen, nemlich c:d = 8:9. und d:e = 9:10. ut:re. und re:mi. Der viel renomirte Purchotius, scheinet, mag sich gewiß versehen haben, da er Tom. 2. Inst. Phil. pag. 372. also schreibt: Inner der Octav seynd 3. Toni Majores, sc. 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, sc. zwischen *mi* und *fa*, und zwischen *si* und *ut*. Nota. Die Frantzmänner sagen und fingen an statt des ♮ mi, welches nach dem a zu stehen komt, allzeit *si*, und anstatt des ♭ fa, *fa*. Durch die Noten wird das Purchotii Lehr also ausgedruckt:

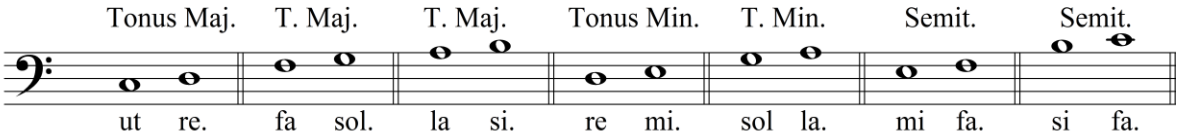


Der klare Beweiß aber zeiget es nur gar zu gewiß, daß nicht das *re mi*, sondern das *ut re* den grösseren gantzen Tonum ausmache, und den kleineren Tonum um ein Comma übertreffe.

ut re 9 X 8 Tonus Major
re mi 10 9 Tonus Minor
81 80
Differ. Coma

Erzeugung des Comatis.

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



Erzeugung des grössern halben Tons.

Gleichwie das Comma die Differenz oder Unterscheid des grössern gantzen 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 Creutz gefunden:

4 X 3 Sesqui Tertia.
5 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-Quartæ, und Sesqui-Quintæ. E.g.

5 X 4
6 5
25 24 Differenz vier und zwantzig, 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 Verhaltnussen gefunden aus der Zusammensetzung zweyer oder mehrern Intervallen. Um denen Anfängern von dieser Materie einen vollkommenen Begriff beyzubringen, soll durch folgende Exempla alles klar vor Augen geleget 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 kürtzere Berechnung, zusammen gesetzt aus der grossen Terz, und 1. gantzen grossen Ton.

5: 4 grosse Terz.
9: 8 grosser Ton.
45:32 = F:h in Ratione Supertredecim partiente trigesimas secundas, sc. partes. oder, dreyzehen 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 super septupartiente 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.

Nona Major.

Grosse Nona.

Aus der Octav, und ein gantzen Ton zusammen gesetzt.

2: 1
9: 8
18: 8

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

Duodez.

Duodecima.

Composita aus der Octav, und Quinta.

2: 1
3: 2
6: 2

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

Auf gleiche Art ist [mit] allen übrigen, auch kleinesten Intervallen zu verfahren. Besiehe und betrachte nur wohl die Verhaltnussen aller Intervallen von pag. 10 &seqq.

Wer in der Rechen-Kunst nur mittelmäßig bewandert, wird die vollkommene Wissenschafft von denen Tonen, und ihrer Verhaltnussen, 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 verkauffen.

Da wir nun diese aus der Theoria durch eine exacte Berechnung erfundene Intervalla denen Augen auf dem Papier vorgelegt haben, sollen wir auch nicht ermanglen, 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 Beweiß aller Con- und Dissonanten nur auf

Ton-Prob.

Einer Saite

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 Verhalt 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 Untersätzel 5. Theil davon ab, so höret man gegen einander die kleine Septimam. Item: will man ein Experiment machen von dem grössern halben Ton in dem übertheiligen Verhalt 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 Untersatz 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 erdencklichen Intervallen verfahret werden. will man aber die Versuchung

Mit zwey Saiten

machen, so können den Beweiß 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 &c. und welcher Handwercksmann oder Künstler ist es, der sich nicht um die Proportion und Maaß bekümmert? Wahrhafftig diß thut der Schneider und Tischler sowohl, als der Bildhauer und Mahler &c. &c. 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 anverlangtē höhern oder tieffern Ton, od' Klang geben kön̄en.

Eine Glocke nach verlangtem Ton höher zu giessen.

Es hat etwann ein Glockengiesser in Commission, eine neue oder alte Glocke umzugiessen, die zu einer grössern oder tiefferen Glocken solte entweder um einen kleinen oder grossen halben Ton, ein gantzen Ton, um ein kleinere oder grössere Terz, Quart, Quint, klein oder grosse Sext, klein oder grosse Sept, oder auch um ein gantze Octav höher klingen, und folgsam mit der andern Glocken harmonicè mit einstimmen.

Wie muß er die Sach angreiffen:

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 gelencket werden, auf das genaueste das Maaß der Glocken Breite, oder Weite (dann von dem Maaß allein reden wir da) nehmen. Es muß aber das Maaß von solcher Materi seyn, so nicht kan eingehen, oder durch stärckeres Anziehen vergrösseret werden, als Spagen &c. Und dieses Maaß, Maaß-Stab oder Grösse behalte er als ein unbetrügliche gewisse Mensur, womit er alle Glocken, welche neu sollen gegossen werden, durch eine gantze 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 Maaß-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 Maaß in Händen.

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

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

4. Für ein kleine *Terz* lasse er das Maaß für 6. Theil gelten, $\frac{1}{6}$ oder 1. Theil steche er davon ab, so hat er wiederum die gewisse Mensur.

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*, $^{f}_{A,}$ wird das Maaß in 8. 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 $^{a}_{C.}$

10. Für die kleine *Sept* $^{f}_{G,}$ theile das Maaß in 9. Theil, 4. hinweg &c.

11. Für die grosse *Sept* $^{h}_{C,}$ theile das Maaß in 15. Theil, 7. Theil hinweg &c.

12. Solle endlichen die neue Glocke eine gantze *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* $^{|cis|}_{|C|}$ solte tieffer thönen, so lasse man das von der Glocke genomene 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 Messerey jetzt völlig umgekehrt, dann da man vorhero von dem genommenen Maaß einige Theil hat müssen hinweg nehmen; also muß man jetzt hergegen allemal einige Theil hinzu setzen, wodurch die neue Mäaß immer müssen vergrössert werden. E.g.

2. Will man die neue Glocke um einen grossen halben *Ton* $^{|f|}_{|E|}$ tieffer haben, so halte man das erste Maaß für 15. Theil, alsdann setzet man dem neuen Maaß annoch ein fünffzehen Theil hinzu, so, daß er nunmehr 16. Theil habe, so hat man hiemit der wahre Mensur.

3. Für ein gantzen *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 Fünfftel vergrössert.

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

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

7. Für ein *Quint* haltet man das Maaß für 2. Theil, noch ein Theil darzu &c.

8. Für ein kleine *Sext* achtet 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 gantze reine *Octav* solte tieffer resoniren, 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, wohlerfahrner Stuck- und Glockengiesser Löbl. Reichs-Stadt Memmingen, auf diesen meinen Unterricht, allein in unser Reichs Gottes-Hauses 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	50
3.	E. Terz Major. -	21	34
4.	F. Quart. - -	17	72
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	67
	Summa	146	36

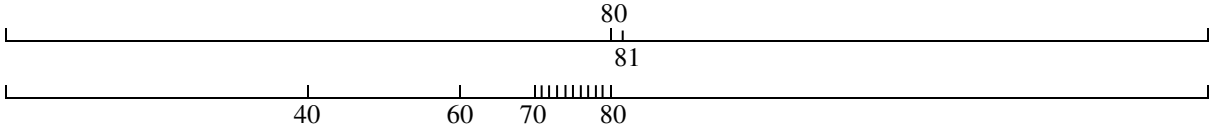
Dieses wäre nun ein schönes, annehmliches und gravitätisches Geläut. Gleichwie man aber der ersten, grossen, oder Fundamental-Glocke, um grösserer Majestät willen, annoch könte 10. 20. oder 30. Centner zugeben; Item auch diese 9. Glocken ferner die obere Secund, obere Quart, und obere Quint beygesellen;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

Beweiß eines Commatis auf dem Monochord.

Wolte man endlichen, Fürwitz halber, die Verhaltnuß 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 Untersätzel, so läßt sich eine Octava hören in den Zahlen 40:80. oder welches eins ist, 4:8. oder in den Wurtzel-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.

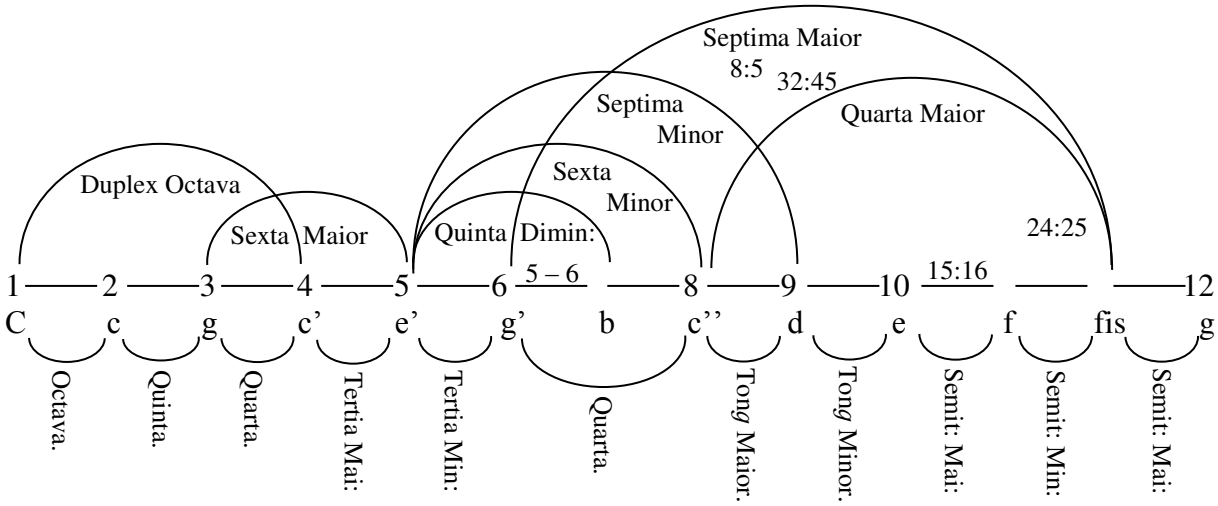


Aus diesem Muster eines so kleinen Intervalls, sc. Commatis, erhellet, wie leicht es sey, andere viel grössere Intervallen, als E.g. des kleinen halben Tons, des grossen halben Tons, des Tritoni, falschen Quint &c. zu finden.

Die ferner weitige Untersuchung, Berechnung, und Eintheilung eines Commatis in 12. Theil wollen wir dermalen denen Theoreticis, so sich dem Geschäfft 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 Λ, abwärts schweben sollen) sich zu bekümmern haben, lediglich überlassen. Bey den ersten wird eine genaue Wissenschafft in der Rechen-Kunst und Algebra, bey den andern aber ein subtiles 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 Verhaltnuß stehen.



Verhaltnuß der Tonen durch das Gewicht.

Einige seynd zwar, welche die Prob der Ton-Verhaltnussen durch das Gewicht machen, da sie nemlich 2. an der Dicke, Länge, und Materi gantz gleiche Saiten aufziehen, und die verlangte Tonos mittelst der Zahlen, durch welche die Schwehre der Gewichten bestimmet und abgezogen wird, richtig suchen, und unfehlbar finden. Allein obige Art durch die Untersätzel ist ohnstrittig leichter und richtiger.

Caput VIII.

Von denen Consonanten, und Dissonanten.

Consonanz ist zweyfach. Unterscheid der Consonanzen.

COnsonantia heißt ein Wohllaut, Dissonantia ein Ubellaut. Consonantia oder Wohllaut ist zweyfach, die vollkommene, und unvollkommene. Eine vollkommene Consonanz ist, die wegen ihren Eigenschafften keine Auflösung vonnöthen hat, und daher das Gehör völlig zufrieden stellet. Eine unvollkommene Consonanz wird genennet, die wegen ihren Eigenschafften 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 Unisonus auch unter die Consonanten zu zählen sey? Nota. Der Unisonus scheinet habe ein doppelte Bedeutung. Erstlich heiß Unisonus ein Einklang, oder ein einfacher Klang. Und andertens ein Gleich-Klang. Dahin zielet auch Prinz, da er den Unisonus in *Desolatum*, in den einfachen *Acutum* Doppel-Klang, d.i. in 2. Kläng einer Grösse, oder gleicher Verhaltnuß eintheilet; und heisset da Unisonus so viel, als *quasi unus Sonus*, 2. zertheilte Kläng, als wann es nur ein Klang wäre. Und in diesem letztern Verstand wird der Unisonus beschrieben: Unisonus, oder der einstimmige Klang ist ein Ub[e]reinstimmung zweyer Tonen, deren Verhaltnuß ist, wie 1 zu 1. Von andern Unisonis Acutis, so in den höhern Stimmen sich ereignen, oder da die Instrumenten mit denen Sing-Stimmen in Gleichstimmigkeit fortlauffen, ist hier die Red nicht. Gleichwie aber, wie oben erwähnet worden, Unitas, die Einheit (Numerus 1.) von vielen Mathematicis nicht als eine Zahl, sondern nur als ein Principium oder Anfang der Zahlen will erkennet werden; also wollen auch einige Music-Verständige behaupten, daß der Unisonus kein Concordanz, oder Uebereinstimmung, sondern nur als ein einfacher Klang und Grund aller übereinstimmigen Klängen sey, weil alle Ubereinstimmungen und Zwischen-Ständ nach Beschaffenheit der Verhaltnussen von verschiedenen einfachen Tonen gezeuget werden. Allein man betrachte den Unisonum 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 Unisonus der erste, beste, vollkommenste Consonanz, ja die Vollkommenheit selbst und der Grund aller übrigen vollkommenen und unvollkommenen Consonanzen ist.

Unisonus hat 2erley Significationes.

Unisonus quid?

Wie viel? und welche Consonanten?

Statuire demnach als Consonanten, *Unisonum*, *Tertiam Majorem*, *Tertiam Minorem*, *Quintam*, *Sextam*, und *Octavam*. Unter diesen Consonantien seynd einige perfectæ, vollkommene, und einige imperfectæ, unvollkommene. Vollkommene seynd *Unisonus*, 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 gäntzlich beystimme, beweiset das Gegentheil erstlich durch Geständnuß unserer eigenen Experienz, andertens durch richtige Abtheilung der Saite.

Die Terz ist ein vollkommene Consonanz.

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 Gesellschafft mit einander seynd, so, daß bey dem Schluß alle andere Toni ausgeschlossen, und dem Gehör das gröste Vergnügen geben; so ist es Sonnen-klar, 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.

Die kleine Terz ist wahrscheinlicher eine unvollkommene Consonanz.

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 respectivè unvollkommene Terz, um das Gehör völlig zufrieden zu stellen, bey dem Beschluß eines jeden Musicalischen Stucks muß aufgelöset, und in die grössere Terz resolviret werden.

Eben mentionirter Mizler aber haltet darfür, 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.

Dissonantiæ seynd, *Secunda* Major, Minor, und Superflua. *Quarta* perfecta, und Superflua. *Sexta* Superflua. *Septima* Major, und Minor. Und endlichen alles, was entweder

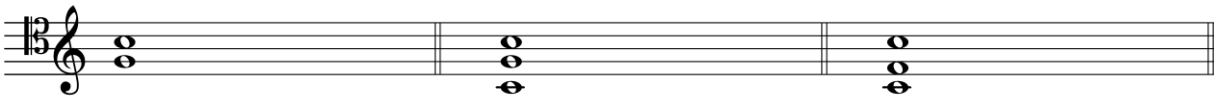
ein Ubermaaß hat, oder einen Defect, Abgang &c. leidet.

Natürliche und zufällige Dissonanten.

Die Dissonanten 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 Systematis (es sey in einer specie Octavæ, wo es will) befinden, sie mögen nun an sich selbst Majores, Minores, oder Superfluæ seyn. Zufällige heissen sie, wann ihre Intervalla zufälliger Weiß wider den natürlichen Ambitum der vorher gezeichneten Systematis durch ein ♯ oder ♭, oder ♮ in Con- & Dissonantias Majores, Minores, und Superfluas verändert werden.

Ob die Quart ein Consonanz.

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 Octavæ, so ist sie Zweiffels-frey eine Consonanz. Wann sie aber aus der Arithmetischen Division entspringet, und folgsam ihren Sitz unten hat, so ist sie eine Dissonanz. E. g.



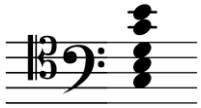
Auf diese Art ist das Gehör nicht befriediget, verlangt eine Quint unter sich.

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

Also gesetzt ist sie ein Dissonanz, verlangt eine Auflösung.

Der Contra-Punct leidet nichts mangelhafftes, 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 ♯ und ♭ solle componiret werden, von unsern lieben Alten, nach vorhero abgeschworner Urphed, sich nicht mehr in Zukunfft 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) öffters das allerbeste ausmachen. Von dieser Materi besiehe das 32. und 33. Cap. Noch eins!

Bey Gelegenheit einer Instruction fragte ich dereinst den Discipul, ob er wohl darfür 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 Verhaltnussen.

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?

Freylich bey so gestalter Vergleichung dieser dem Schein nach dissonirenden Intervallen kommen unterschiedliche Verhaltnussen 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 bißherigen Capiteln in möglichster Kürtze von den Musicalischen Principiis, Mathematischen Verhaltnussen allen 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: Dann es müssen auch die Practische Componisten die Verhaltnussen der Intervallen allerdings verstehen, und deutlich begreiffen, damit sie bey vorkommender Gelegenheit die Beweiß von Musicalischen Wahrheiten fassen, oder auch wohl selbsten solche ihren fragenden Schülern zu geben wissen: Massen alles, was in der Music vorgehet, gründet sich auf die Verhaltnussen der Intervallen.

Gründliche Einsicht einer Sach erwecket Vergnügen, Eifer &c.

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 begreifflich zu machen, die Sach demonstrativè einzusehen, und Ursachen anzugeben, warum es so, und nicht anderst seyn müsse, so bald fangt man an, mit gröster Freud, mit mehrerer Mühe, Fleiß und Eifer die Quantitäten oder Grösse der Tonen 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 nutzlich und nöthig seynd.

Ob ein tüchtiger Musicus die Mathematic verstehen müsse? und

Bey solcher der Sachen Beschaffenheit, und zumahlen da die Herren Mathematici zu behaupten suchen, daß die Mathematica das Hertz und die Seel der Music sey, stellet Mattheson 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 Wissenschafft der Meß-Kunst nichts vortreffliches componiren könne?

Auf diese zwei 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 Tonen erhält, als aus welchen die gantze 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 Hertz und Seel, er hat auch Augen, Ohren, Nase, Zunge, Händ, Füsse &c. 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-Weißheit gründlich lehren will, die Mathematic unentbehrlich, und ich bin vollkommen von dem Satz des Plato bey dem Theone Smyrneo c. 1. Bl. 20 überzeuget, welcher behauptet, daß die Mathematischen Wissenschafften unsern Verstand reinigten, zubereiteten, und zu Erlernung der Philosophiæ geschickter machten, weßwegen er zu seinen Schülern zu sagen pflegte: Niemand sey in der Geometrie unerfahren. Xenocrates hielte auch einem, der ohne Mathematic die Welt-Weißheit lernen wolte, vor geschickter in der Woll zu arbeiten, als ein Philosophus zu werden. Drum sagte er auch denen, die bey ihme die Philosophie erlernen wolten, und doch keine Mathematic verstunden: sie solten nur fortgehen, weil ihnen die Handheben und Stützen der Philosophie fehleten. Bey ihme würde keine Woll zubereitet, Laert. L. 4. c. 10. Da nun die Welt-Weißheit 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 Wissenschafft 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 Wissenschafft der Meß-Künste hinzu kommen wäre, ob man es nicht hätte noch höher bringen können? Da ist wohl kein Zweiffel, 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 Gesetz 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 Gesetz 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 &c. das Hertz und Seel der Mahlerey sey, ob man gleich Mahler hat, die gut mahlen, und solches nicht demonstrativ verstehen. Es ist deßwegen doch wahr, daß die Gesetz der Mechanic die Seelen der Uhren ausmachen, ob man gleich Uhrmacher hat, die gute Uhren verfertigen, ohne daß sie die Gesetz derselben gründlich wissen. Es ist deßwegen doch unumstößlich, daß die harmonischen Quantitäten das Hertz und die Seel der Music seynd, ob es gleich gute Componisten gibt, die derselben Zusammenhang und Wahrheiten nicht einsehen.

Die Musica hat ihren zureichenden Grund.

Es ist und bleibet eine ewige Wahrheit: 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 anderst componire oder spiele. Ein anderes ist, nur obenhin von einer Sach gute, gewisse und unbetrügliche Reglen wissen, und ein anderes ist, wissen aus gäntzlicher 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 Wissenschafften nicht geschehen kan, ein purer Practicus aber von der Mathesi keine Wissenschafft hat, so folgt von selbst, daß auch ein purer Practicus keine Demonstrationes machen könne, welches doch von einem ausbündig seyn wollenden Componisten allerdin[g]s will erfordert werden. Aber genug! damit wir den Feinden dieses Studii so wohl, als auch aller Mathematischen Wissenschafften überhaupt die Galle nicht rühren, die doch wissen sollen, quòd ars non habeat osorem nisi ignorantem. Wer sich in Musicâ Theoreticâ gäntzlich will informiret machen, der

erwähle sich den vortrefflichen Sethum Calvisium, 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, Beweiß 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 Tonen, 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, &c. &c. vermeynen in der Musicalischen Fecht-Schul Magistri in arte zu seyn, komts aufs Treffen an, will sagen, sollen sie ihrer Musicalischen Wissenschafft 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 ergehet ihnen, wie den jungen Buben, die einen Igel wollen schinden, und wissen nicht, wo sie ihn sollen angreiffen, und die Haut abstreiffen.

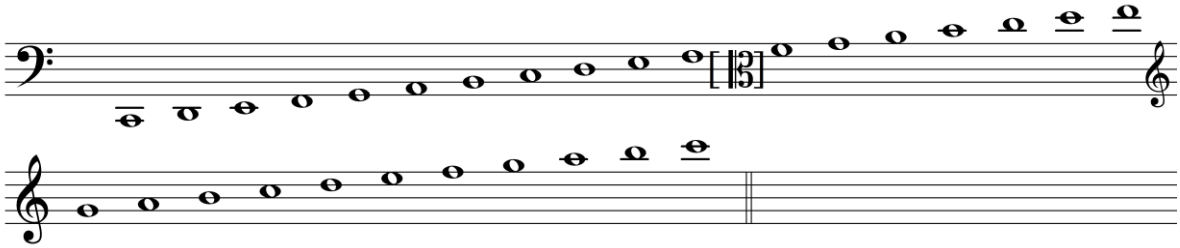
Caput IX.
De Motu, & Saltu.
oder
Von den Musicalischen Bewegungen und Sprüngen.

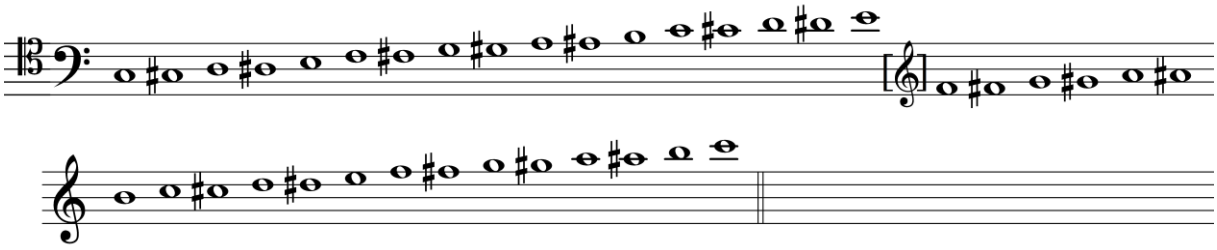
NAchdem wir bißhero was weniges von der Theoria beygebracht, erfordert es die Ordnung, daß wir auch Schritt für Schritt der Ausübung uns näheren. Hiehero gehöret zu erst die Wissenschafft von denen Bewegungen und Sprüngen. Ehe und bevor wir de Motu und Saltu handlen, muß man nothwendig Information haben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

Das heutige Systema 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 ♯♯ und keine ♭♭, ausser *per accidens*, oder zufälliger Weiß. Dieses Geschlechts bedienet sich der Choral-Gesang, und der Contrapunct. Des andern Generis aber sc. Chromatici Gebrauch ist in Cantu figurali, cum- & sinè Instrumentis. Das Diatonische Geschlecht hat 7. Tonos, nemlich, 5. gantze 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 Toni ferner in Sub-Semitonia eingetheilet. Wir wollen beyde Genera oder Eintheilungen vor Augen stellen. Die erste heißt Scala Diatonica. die andere Chromatica.

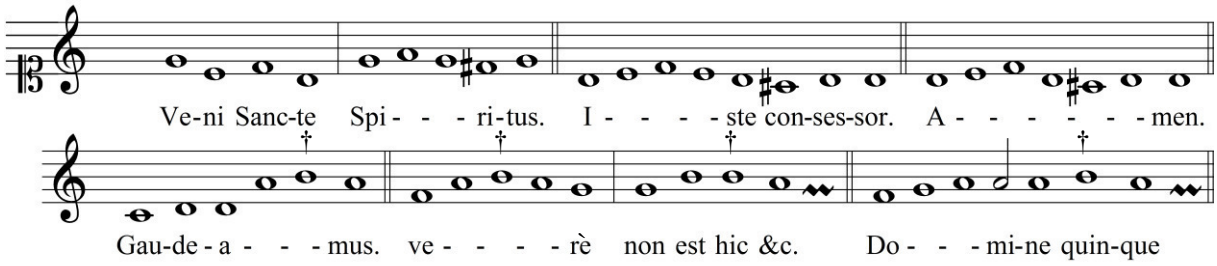
Scala Diatonica, seu Genus Diatonicum Modernum.
Oder
Das natürliche Ton-Geschlecht.



Scala Chromatica.
Oder
die mit ♯ und ♭ vermischte Ton-Laiter.

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 darmit aufhalten. Vorhero muß noch was weniges einschalten von Choral-Sängern. Oben ist gemeldet worden, das Genus Diatonicum, so sein eigentliches Dominium im Choral führet, leide kein ♯ oder ♭, ausser nur zufälliger Weiß, welches ein Lehr-Punct denjenigen Choralisten seyn solle, welche gar irrig und hartnäckig behaupten, man solle nirgendwo ein ♭ fa. oder ♯ mi singen, es stehe dann ausdrücklich ein ♭ oder ♯ bey und neben der Note. Dahero dringen und drucken sie den Gesang hinaus nicht ohne grossen Torto der Ohren. Der Fehler ist ihre Einfältigkeit, und daß sie nicht wissen, daß einige Progressus oder Gänge aus ihrer Natur ein ♯ oder ♭ erforderen: daß der Tritonus von selbst verworffen: daß jede Cadentia finalis und intermedia in der vorletztern Note von unten auf ein ♯ 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-Regul sein Verbleiben habe: *Unicâ 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 ♯♯ und ♭♭ ohne deren vorgesetzte Bezeichnuß gar wohl auszudrucken gewußt, und auch exprimiret haben, wie es dann in jenen Clöstern annoch geschiehet, wo der Choral-Gesang floriret. E. g.

Lehr-Punct für die Choralisten.

Evphonia hat auch im Choral Platz.



Der Choral-Gesang leidet kein Dis.

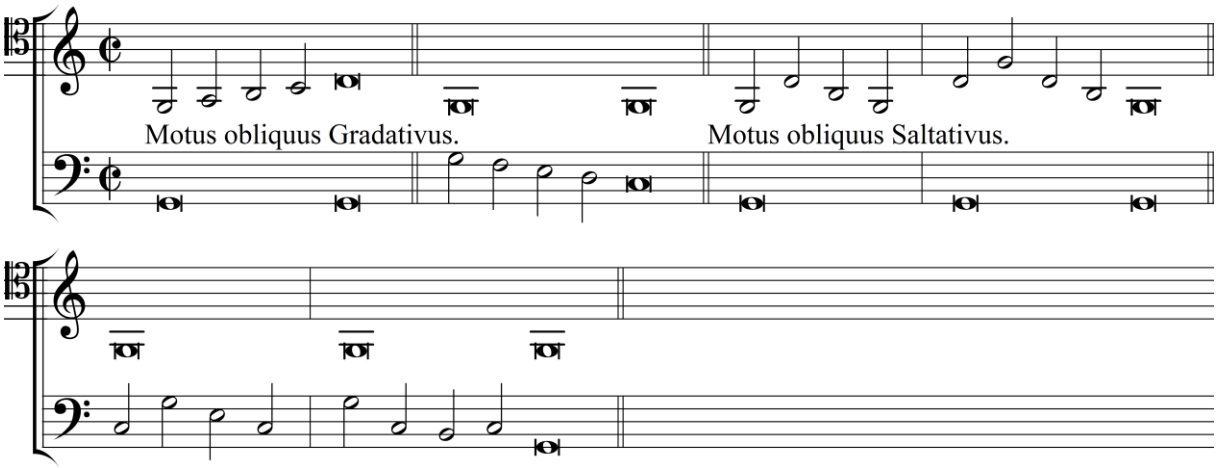
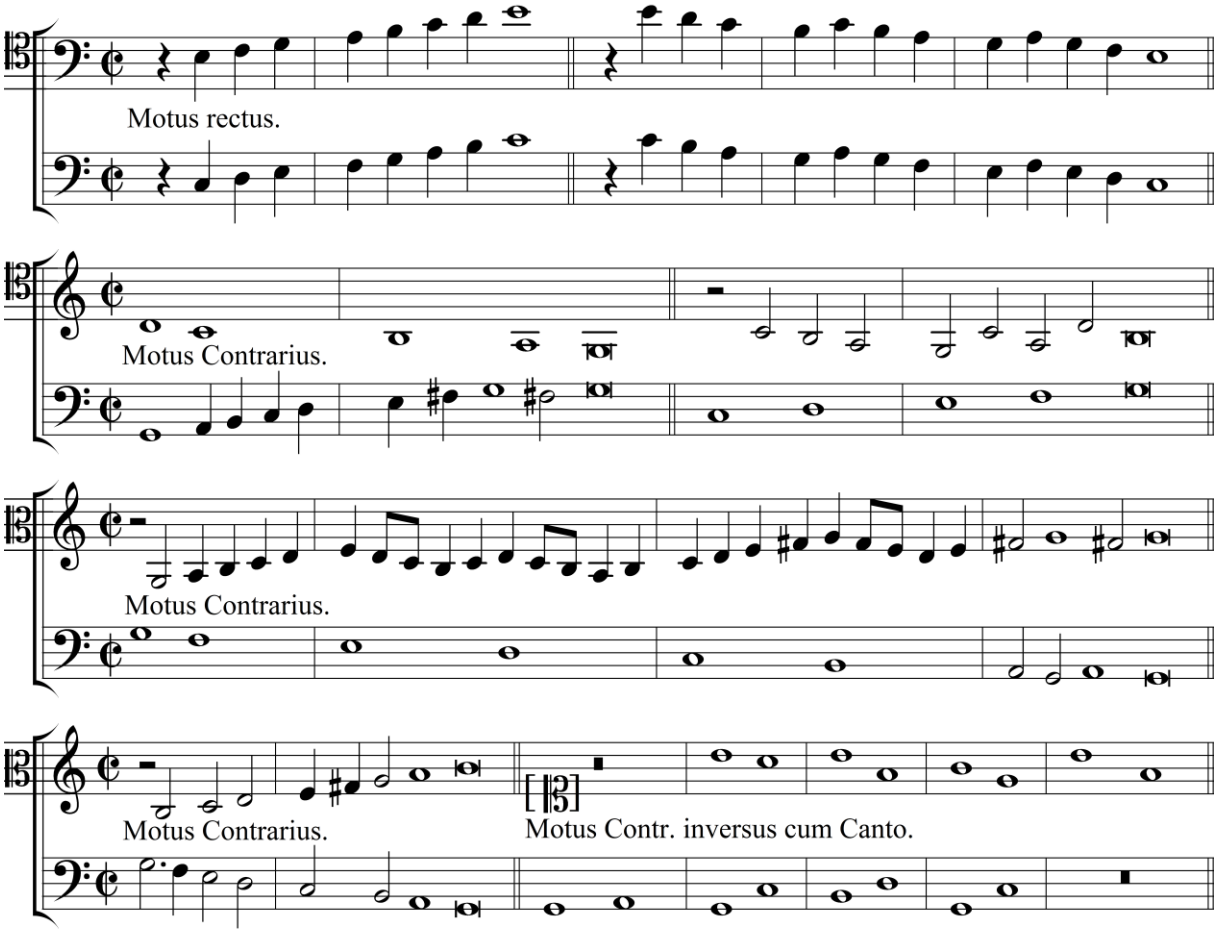
Es bleibt also darbey: Der Cantus Choralis hat auch das *Fis*, *Gis*, und *Cis* per accidens, aber NB. niemahl das *Dis*, als welches der Tonus Tertius und Quartus lediglich ausschließt, wie an seinem Ort mit mehrerm solle erwehnet werden.

Was 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 geschiehet, sc. Motu *Gradativo*, Stuffen-weiß, und *Saltativo*, Sprung-weiß, so wollen wir von diesen beyden ins besondere das nöthige geben, und zwar

§. 1.
De Motu Gradativo.

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



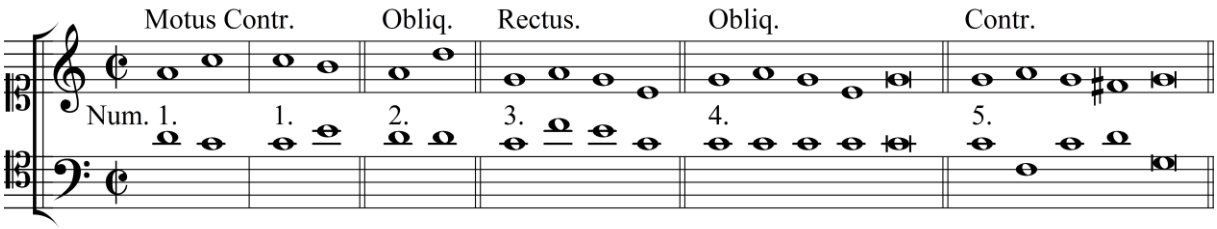
Damit man aber in würcklicher Composition sowohl die verdeckte, als offenbare Quinten und Octaven bester Massen verhüten möge, müssen folgende 4. Haupt-Reglen der Bewegungen genau in acht genommen werden.

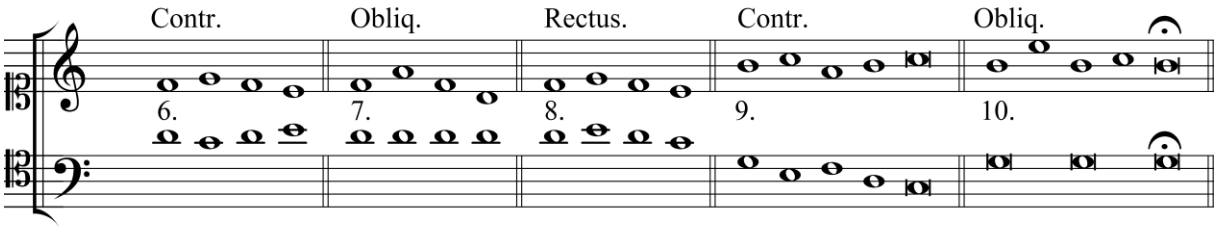
1. Regula. Von einer vollkommenen Consonanz zu einer andern vollkomenen Consonanz gehet man entweder durch die widrige, oder seiten Bewegung. Num. 1. und 2.

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 anderen unvollkomenen Consonanz gehet man durch alle 3. Bewegungen. Num. 8. 9. und 10.





Da die Tertien (wenigstens Major) von jetzigen Musicis auch für Consonanzen gehalten werden, so leiden diese Reglen eine zimliche ausnahm. Folgende Erinnerungen samt den untersetzten Exemplen dörfften demnach einem Anfänger besser einleuchten, und zur Ausübung nutzlicher seyn.

4. Lehr-Puncten von der Bewegung.

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.

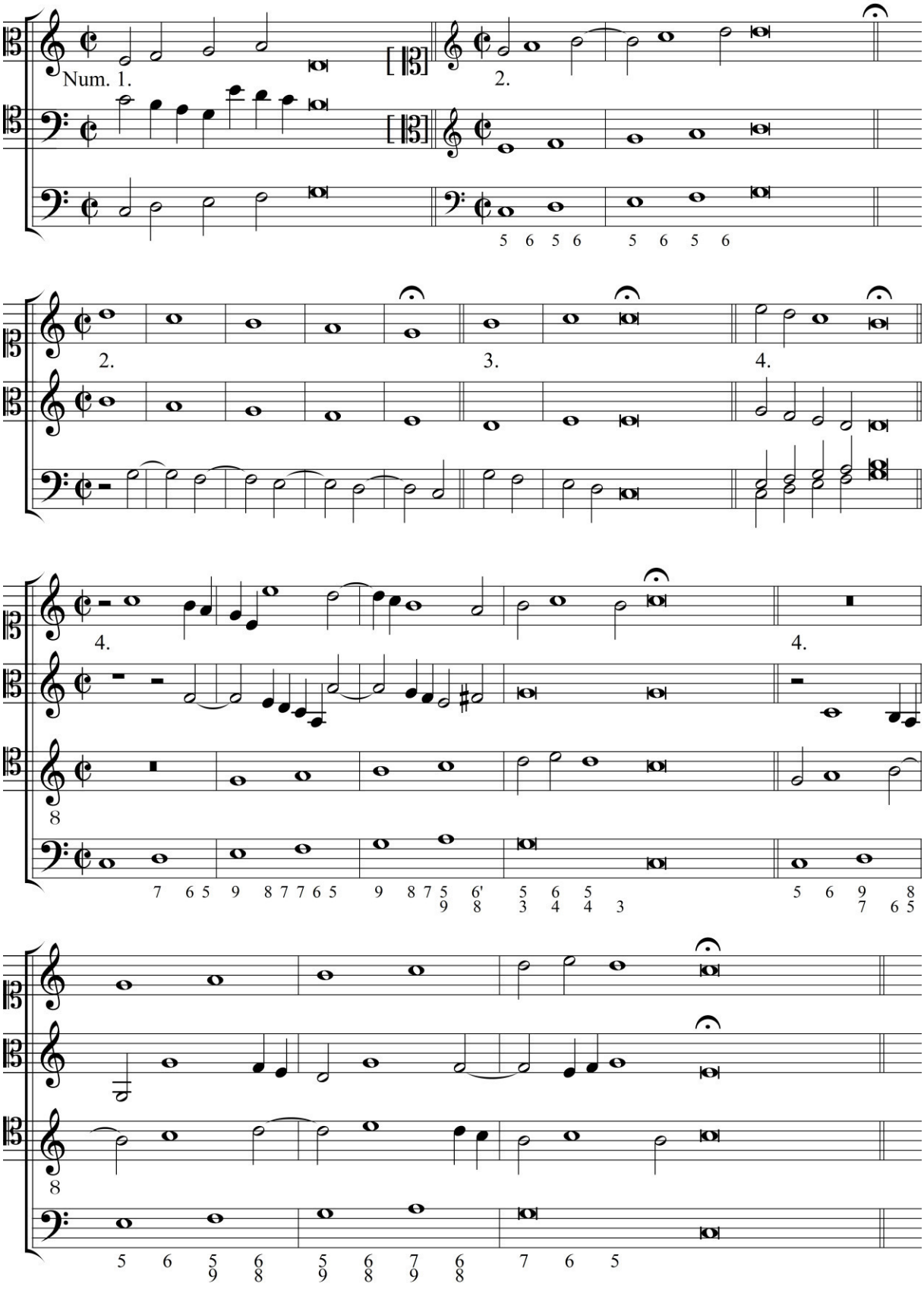
3. In Quatricinio, oder Gesang à 4. Voc. kan man mit 2. Stimmen auf- und mit 2. Stimmen absteigend per Motum Contrarium gehen. Num. 4. Oder auch mit 2. Stimmen in obliquo stehen bleiben. Num. 5.

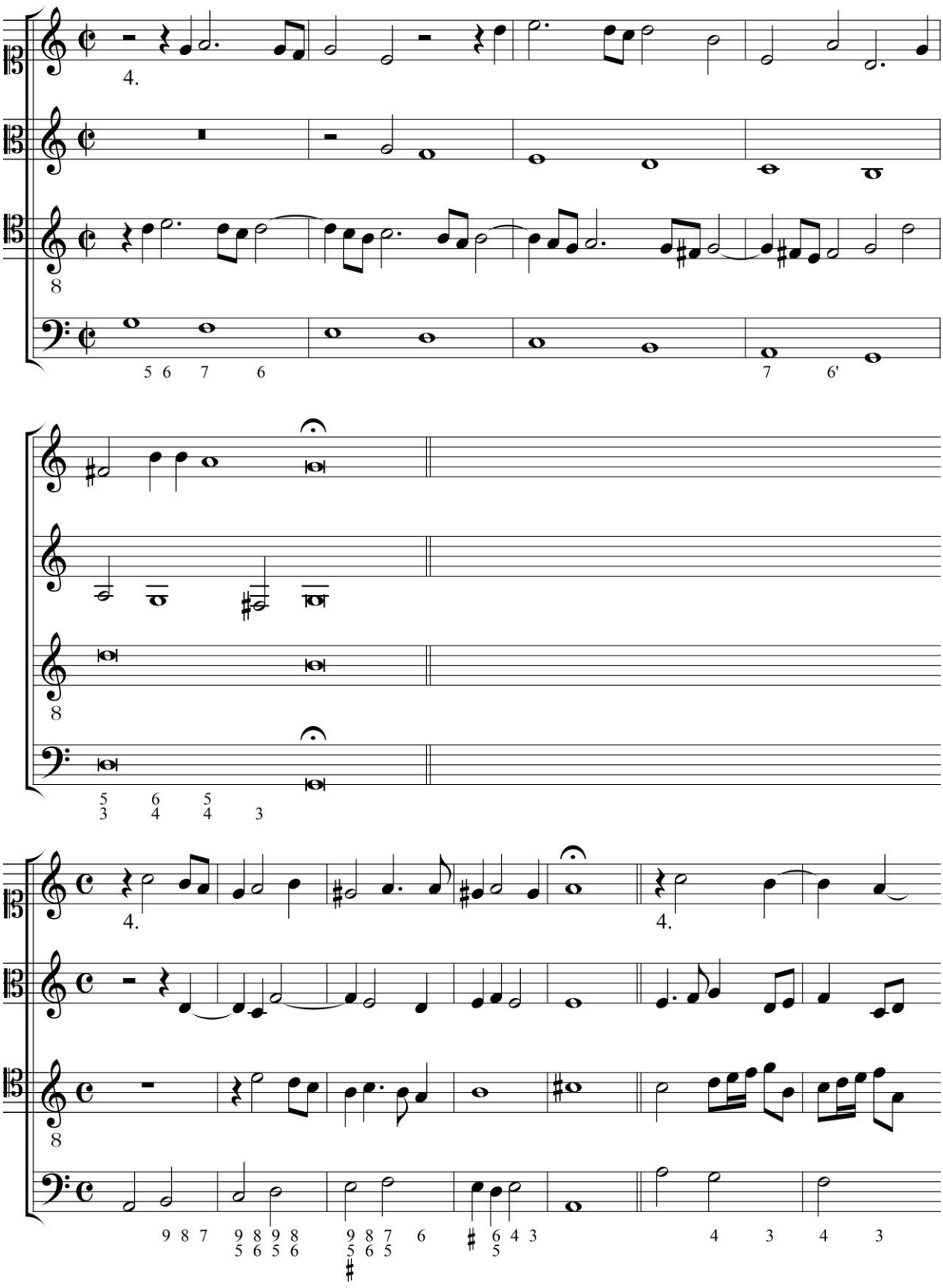
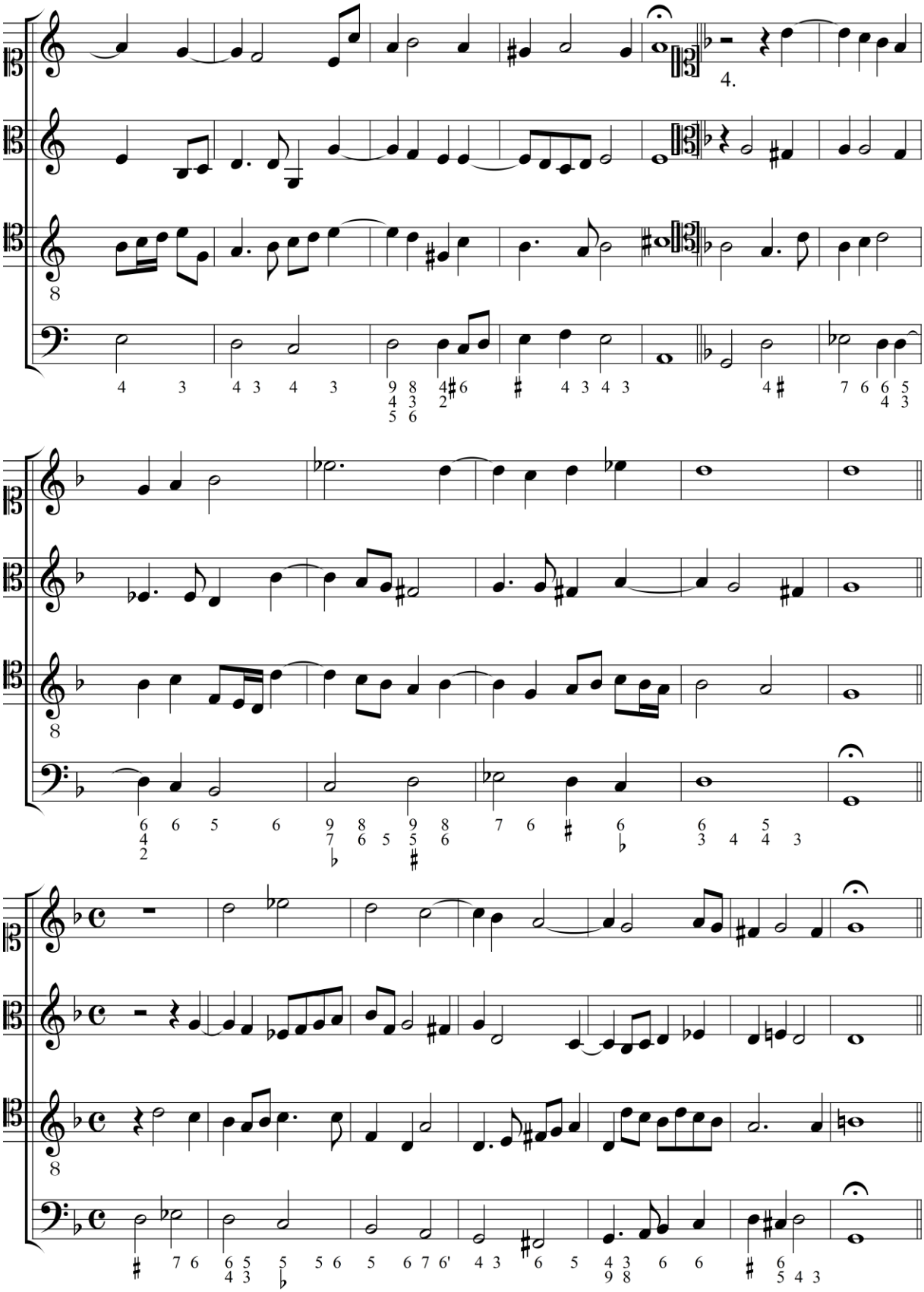
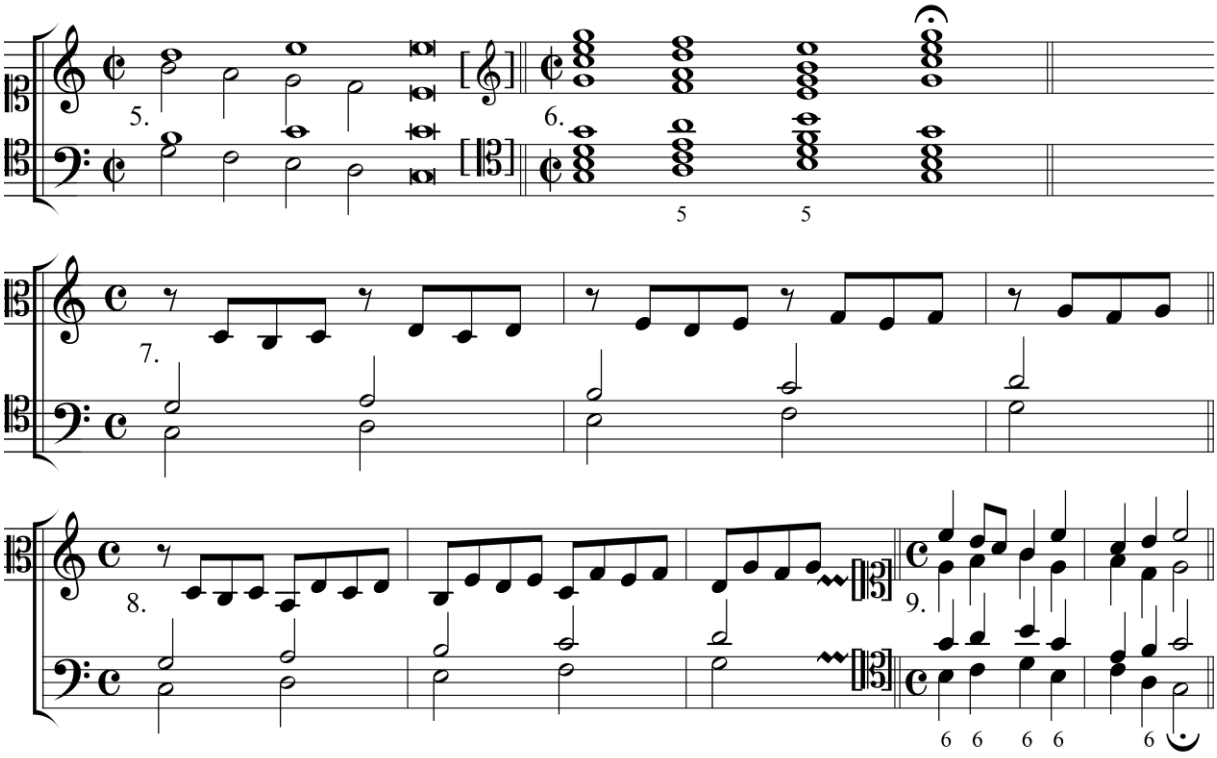
4. In einem vollstimmigen Concentu ist zu Verhütung der verbottenen Octaven und Quinten wohl nichts besseres und sicherers, als durch die widrige Bewegung zu gehen. Und ist die Num. 6. ausgesetzte Progression auf dem Clavier und Orglen gar nicht verbotten.

Die Quinten und Octaven können dem Gehör verborgen 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 forthane vollstimmige Fortgäng gar wohl nachgesehen, und solcher Gestalten bedeckter entschuldiget werden nach dem Ausspruch des Königl. Frantzösischen Cammer-Componistens Lamberti, so also lautet: Comme la Musique n'est faite 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 verbotten seynd, wegfallet, so fallet auch die Regel und das Verbott weg. Dieses geschiehet in den Mittel-Stimmen, allwo 2. Quinten, die die Mittel-Stimmen gegen einander machen, von den übrigen Stimmen so bedecket werden, daß sie das Gehör nicht mercket, und also bey diesen Umständen erlaubet seynd. T. 1. 4. Th. Bl. 26.

Wann dieses geschehen könne?

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 Licenz des sonst sehr strengen Herrn Mizlern sich nicht stossen, oder solche Connivenz mißbrauchen, noch weniger die häuffig in seiner Composition einschleichende grobe Fehler mit dem straffmäßigen Vorwand zu bemäntlen suchen: Man höret es nicht: man mercket es nicht &c. 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 eingericht, 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 Raison vor andern Stimmen zu viel, oder doppel-drey- und vierfach wider alle Vernunfft und Reglen übersetzet 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 treuhertzig niedergesetzte Quinten in keinem Fall gebilliget werden. Warum aber 2. oder mehrere unmittelbar auf einander folgende *Quint*en und *Octav*en 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 geschiehet, 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.

Num. 1.
2.
5 6 5 6 5 6 5 6
2.
3.
4.
4.
4.
8
7 6 5 9 8 7 7 6 5 9 8 7 5 6' 5 6 5 5 6 9 8
9 8 3 4 4 3 7 6 5
8
5 6 5 6 5 6 7 6 7 6 5
9 8 9 8 9 8

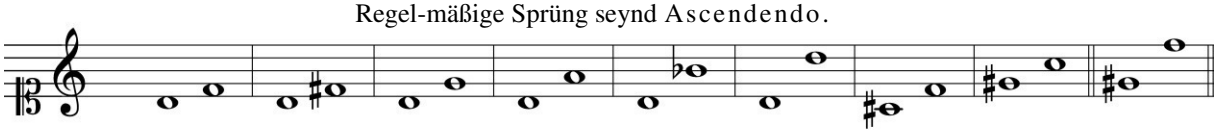
Diesen Exemplis sub Num. 4. hat es beliebet, mit Fleiß noch mehrere dergleichen Muster à Quattro zu dem Ende hiehero beyzusetzen, damit ein Incipient, neben der Lehr von den Bewegungen, auch schöne Ligaturen, und deren regulaire Auflösungen: Item etwelche hübsche Cadentien, und vieles anderes zu seiner Instruction und Behuff möge daraus zu ersehen haben.

4.

§. II.
Von der Bewegung durch Sprüng,
oder
De Motu Saltativo.

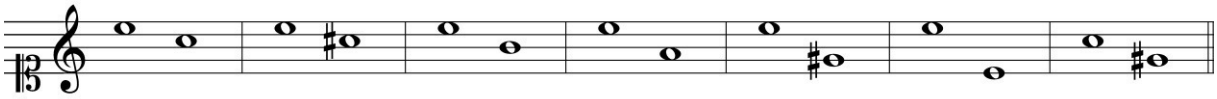
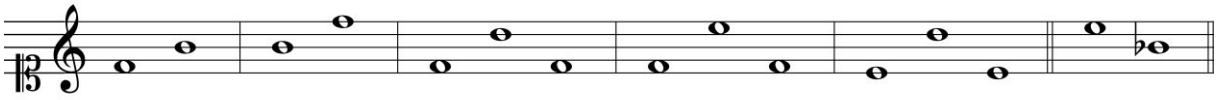
Gleich[wie] die Music nicht immer gerad, oder gradatim soll und kan fortschreiten, sondern auch durch Sprüng ihre Variation sucht; also ist es von sich selbst klar, daß der *Saltus* geschehen müsse entweder

In Tertiam Majorem, und Minorem.
In Quartam veram, und falsam oder superfluam.
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*, Regel-mäßige Sprüng. Andere *irregulares*, verbottene, verworffene.

Regel-mäßige Sprüng seynd Ascendendo.



Descendendo.

Irregulares seynd.

Letztere Sprüng werden nicht darum verbottene Sprüng genennet, als ob sie lediglich sollen verworffen seyn, Nein! sondern weil sie den Singeren in menschlicher Stim̃ etwas schwehr fallen. Dahero soll ein Componist (sonderbar im Contrapunct) sich derselben ordinariè bemüßigen, es wäre dann Sach, daß ein solches die Expression eines Texts, affects &c. erforderte, in welchem Fall, sonderlich in Theatralibus, ein mehrers erlaubet ist.

Caput X.

Von verschiedenen Octaven Gattungen oder Ton-Arten.

WAnn je ein Componist von einer Sach gut- und genaue Wissenschafft haben soll, so ist es gewiß dieses gegenwärtiges und folgende 5. Capiteln, so von unterschiedlichen Gattungen der Octaven oder Ton-Arten handlen. Der auf die Species Octavarum keine sonderliche Aussicht hat, stosset in seiner Composition grausamlich an. Dieses aber wohl zu begreiffen

Ambitus Octavæ quid?

Prænotandum 1. Hier verstehen wir durch die Octavam den gantzen Ambitum oder Umfang der Octavæ E. g. Wann man vom D. durch alle Tonos biß zum andern höhern d. inclusivè, wie es uns das Clavier vor Augen leget, durchgehet; und was die beyde D. d. als Termini und Limites in sich begreiffen, diß wird der Ambitus Octavæ benamset. Mit wenigem: Durch die Speciem Octavæ verstehet 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. ihne daß man ein ♯ oder ♭ darzu nehme. E. g. D. E. F. G. A. H. C. d. Und so von allen andern Octaven.

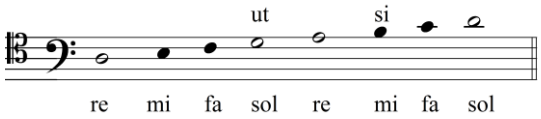
Prænotandum 2. Ein jede Octava hat 3. Tonos Majores, 2. Tonos Minores, und ein doppeltes Hemitonium naturale.

Die unterschiedene Lage der Hemitonien verursachen unterschiedene Octaven-Gattungen.

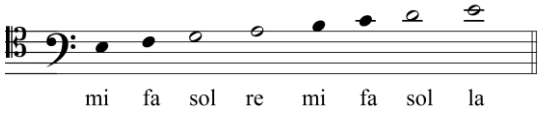
Gleichwie nun aber diese 2. Hemitonia naturalia Majora ihrer natürlichen Ordnung nach in jeder Octava nicht gleich liegen, wie wir jetzt gleich sehen werden; also geben diese 2. Semitonia einer jeden Octavæ eine gantz andere Gestalt, und verursachen dardurch, daß auch eine jede Octava einen besondern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

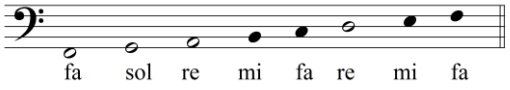
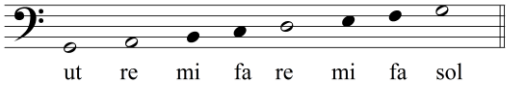
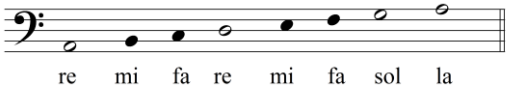
Es werden aber 6. Specie distinctæ Octavæ naturales in der Music gefunden, welche man gantz klar vor Augen leget.

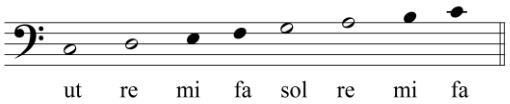
I. Species Octavæ aus dem D.



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.



Keine Octava ist einer andern Octav gäntzlich gleich.

Es scheinet zwar, als wäre eine oder die andere Octav einer andern Octavæ gäntzlich gleich, E. g. die Octava D. und Octava A. Item als wären die 3. Octaven C. F. G. einander gantz 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 *si*. 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 eintzige Octaven, auf welche alle andere durch ♯♯, oder ♭♭ nur erdenckliche 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 Regul-mäßig darauf Componiren: der Andere Præambuliren möge. Da übrigens heut sehr vielfältig aus ♯♯ Creutzlen, oder ♭♭ componiret wird, und folgbar 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 einen Tonum, oder Octavam naturalem jedes solches versetztes Musicalisches Stuck zu reduciren sey.

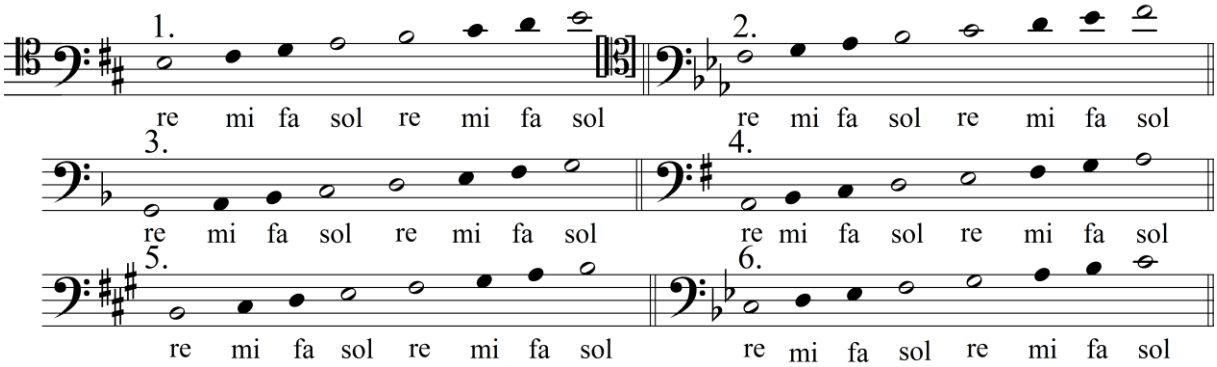
Reductio Tonorum.

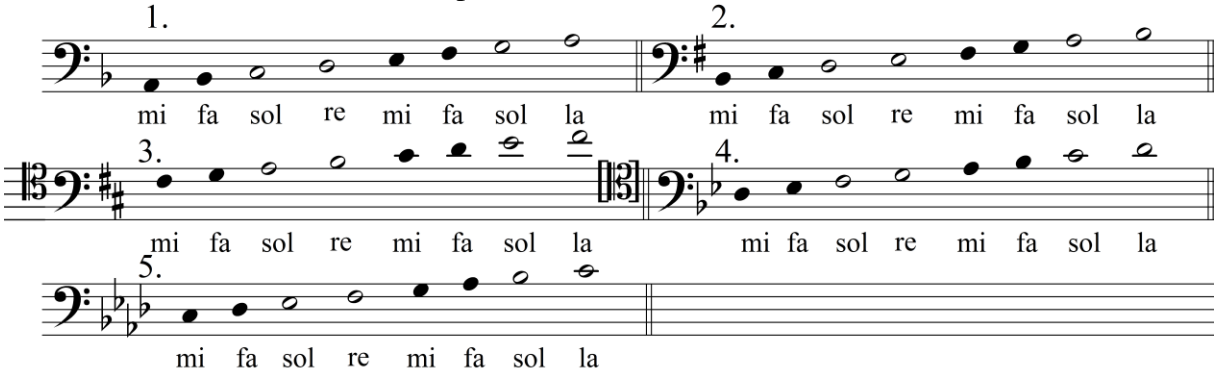
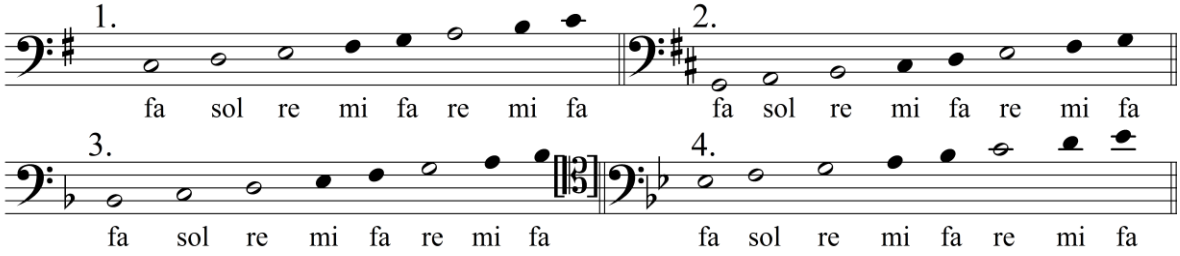
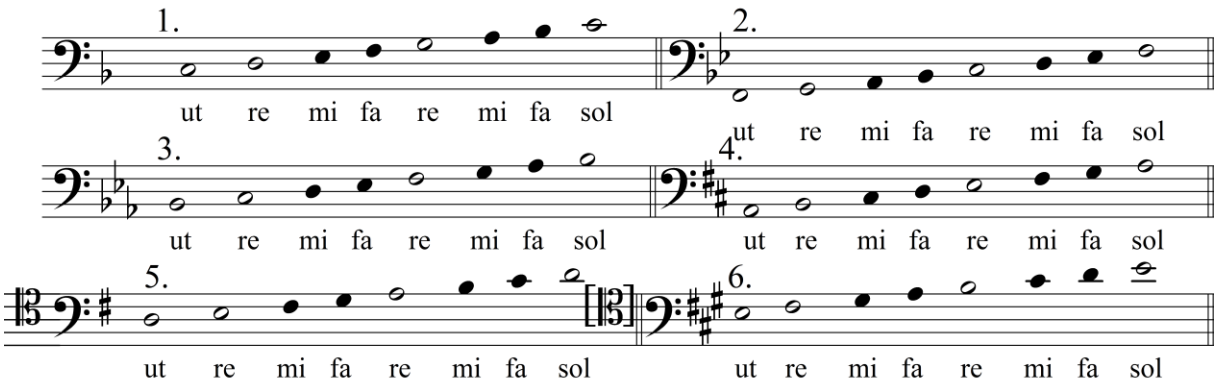
Caput XI.

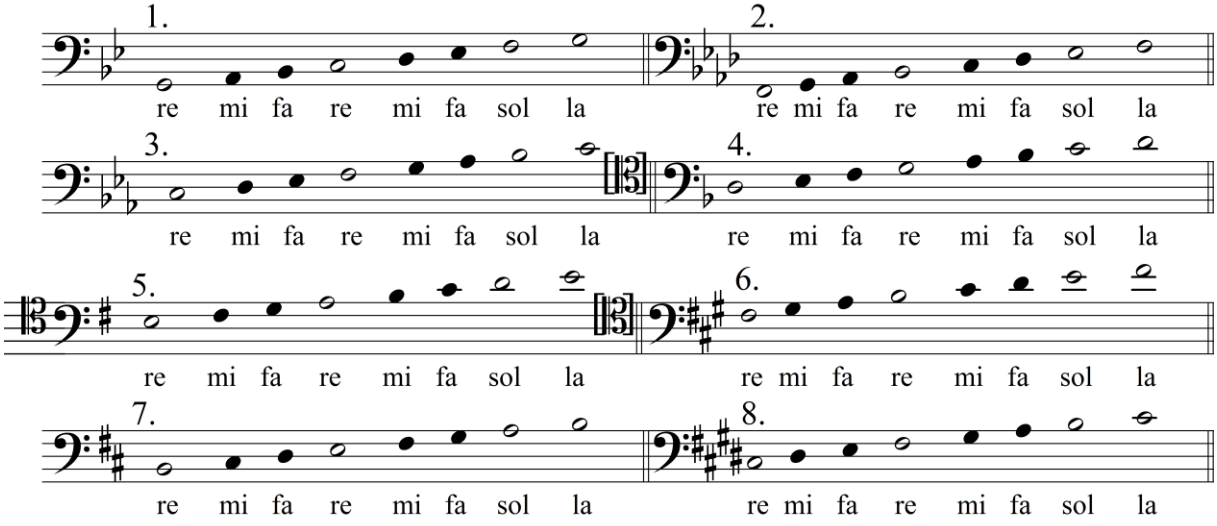
Von denen versetzten Tonen.

DEmnach in vorgehendem Capitel erinnert worden, daß, so offt ein Gesang, oder Partitur mit einem oder mehrern ♯♯ und ♭♭ bezeichnet ist, ein solches Stuck seine Speciem Octavæ in einem Ambitu oder Octava naturali zu suchen habe; als haben wir nöthig zu seyn erachtet, wie die gewöhnlichere Transpositiones oder Ubersetzungen zu ihrer eigentlichen und natürlichen Octav zu verweisen seyen in folgenden Tabellen vorzulegen.

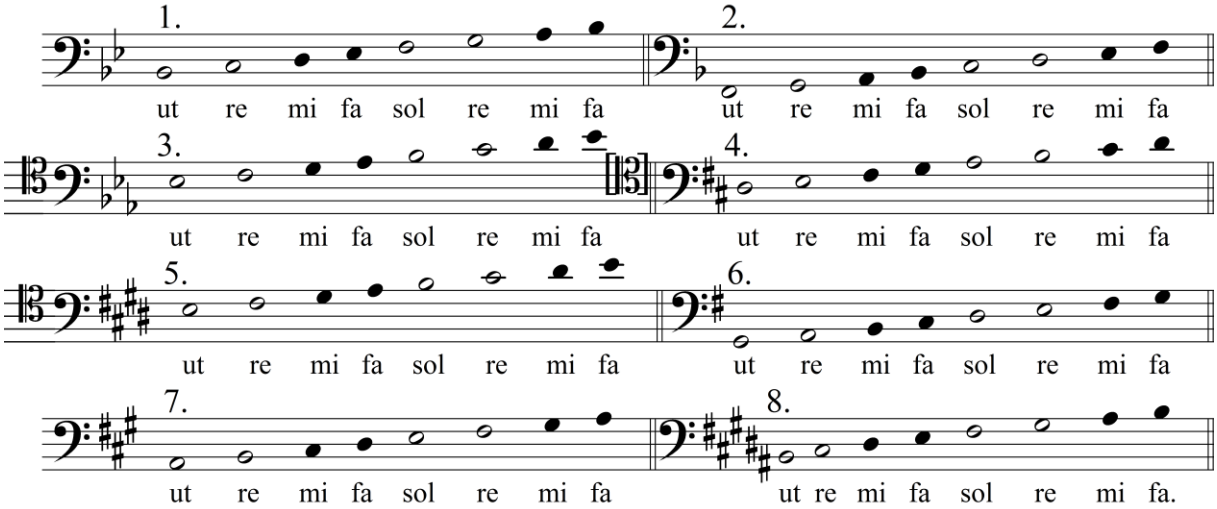
Folgende 6. Toni Transpositi werden ad speciem Octavæ D. reduciret, d. i. wann man ein Musicalisches Stuck vorlegt, so aus dem *E. F. G. A. H.* oder *C.* gehet, und ist mit Creutzlen oder ♭♭ bezeichnet, wie da stehet, so gehöret ein solche Composition ad speciem Octavæ Naturalis D.

Toni Transpositi ad 1mum Modum D.

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

Toni Transpositi ad Modum E. reducendi.

Toni Transpositi Modi F.

Toni reducendi ad speciem Octavæ G.

Toni Transpositi ex Octava A.

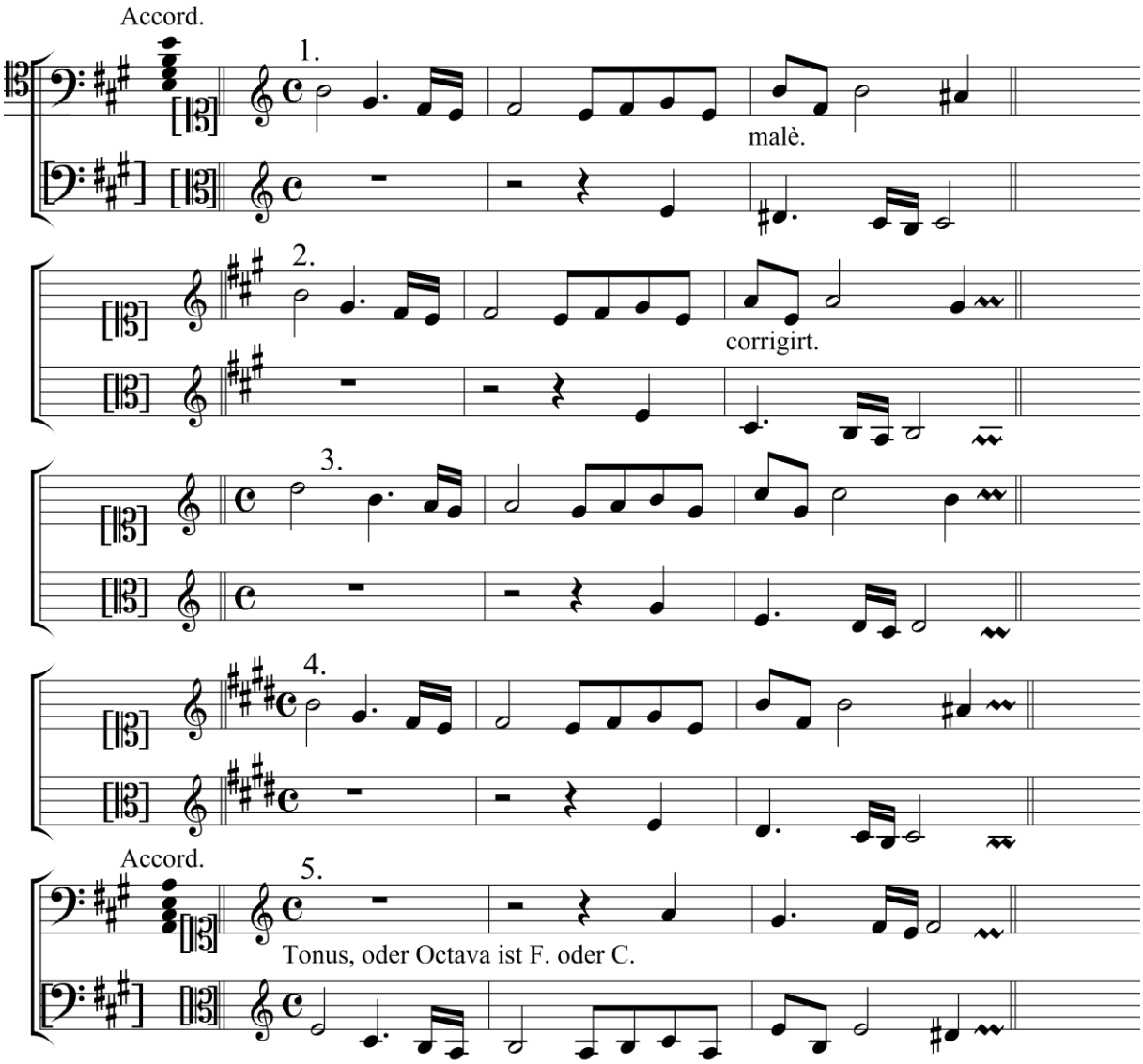
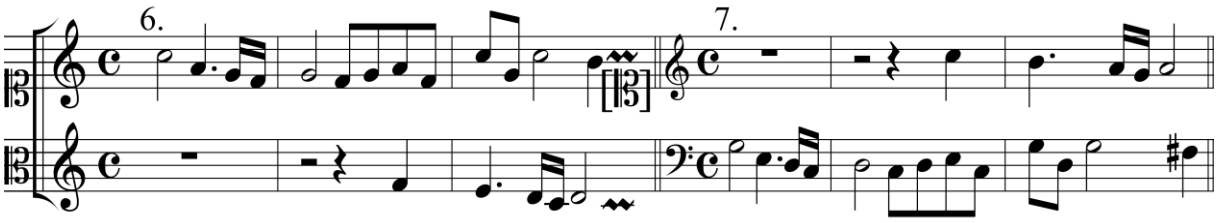


Ad Speciem Octavæ C.



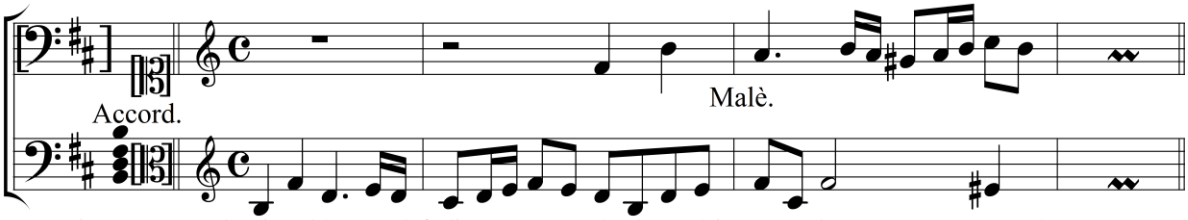
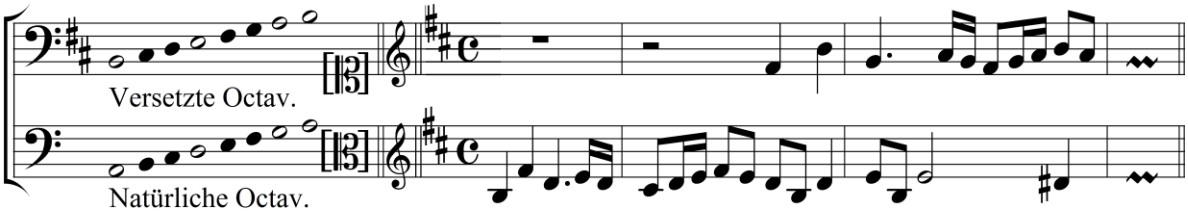
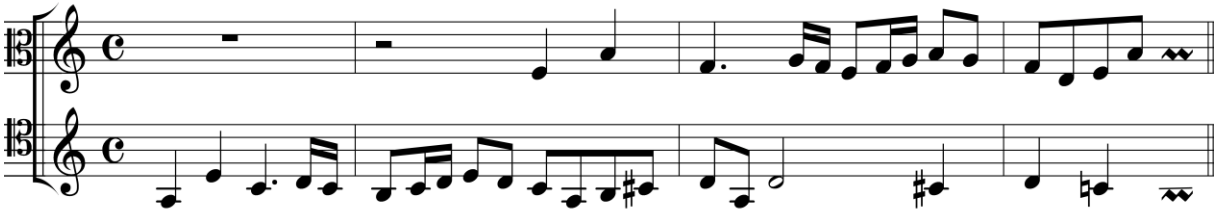
Und diese seynd die gewöhnlichere Transpositiones. Mit, und aus vielen ♯♯ oder ♭♭ zu componiren, ist aus vielen Ursachen nicht rathsam. Solten indessen obige zu ihren natürlichen Octaven angewiesene Transpositiones gegen einander gehalten werden, würde es sich äusseren, daß alle diese versetzte Octaven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

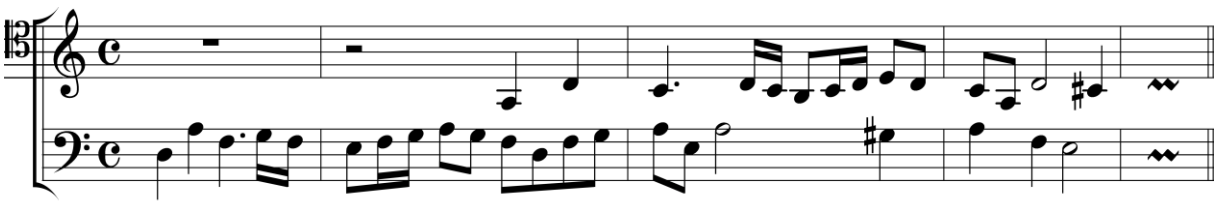
Will nun ein Componist aus ♯♯ oder ♭♭ ein Subjectum, Thema, Fugam &c. setzen, muß er nothwendig sich zuvor resolviren, über welche natürliche Octav er solche wolle componiren; und sodann nach derselben Vorschrifft muß er seine Arbeit desto behutsamer einrichten, als in desto grössere Gefahr er sich dardurch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

Der Componist solle sich zu erst entschliessen, über welche Ton-Art er wolle componiren.

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. Zweytens, daß die Claviatura mit 3. ♯ ♯ ♯ 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 komme. Demnach ist es gantz klar, daß der Dux, oder der erste Theil sein Thema zwar recht anfange; 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. ♯ ♯ ♯ ♯ 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 Thematis in Num. 4. & 5. ist F. oder C. Und soll ein Setzer, wie erst erinnert worden, vorhero genau ad Octavam naturalem sich reflectiren. Num. 6. und 7.

Letztlich zu desto leicht- und geschwinderer Erkänntnuß der natürlichen Octaven zu gelangen, mercke man, ob die versetzte Composition mit der grösseren oder kleineren Terz anfange; 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 Uberfluß wollen wir noch ein Exempel hieher setzen.

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

Der eigentliche und natürliche Sitz dieses Thematis ist dieser.

Erstes Exempel sub lit. A. ist darum verworffen, weil der Accord nur 2. ♯ ♯ vorstellet, und folgsam die Octavam A. angibt. Hätte dieser Accord in der Sexta auch noch ein ♯, so wäre seine Figur in der Specie Octavæ 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.



Und dieses sey indessen genug von den Gattungen der Octaven, und von versetzten Tonen. Folgende Capituln werden gäntzlich- und vollkommenes Vergnügen geben.

Die Toni oder Modi M. Ecclesiastici werden heut sehr angefochten.

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 vorhero einen Versuch thun, ob? oder wie man ihnen annoch hüllfliche 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 bekümmeren. Ich förchte übel, ihr möchtet bald noch hefftigere Verfolgungen ausstehen, und gar in die Ober-Acht erkläret werden, oder wenigstens ein Urphet abschwören müssen, in Zukunfft in keiner Christ-Catholischen, Evangelischen &c. Kirchen euch einfinden und hören zu lassen; in welchem Fall ihr euch wohl genöthiget sehen werdet, als Erbarmnus-würdige Emigranten bey euren Barbarischen Herren und Patronen der Doriern, Phrygiern, Lydiern &c. von welchen Völckern ihr eure Nämen bekommen, das Jus Postliminii euch zu statten kommen zu lassen. Aber seyd getröst! Die Merita vestræ causæ sollen euch billich beste Hoffnung geben. Ihr seyd in allen Stücken bestens fundirt. Ihr habt die allerbeste Fundamenta, Adminicula, und Sonnen-klares Recht für euch. Ihr seyd in etlich 1000.jähriger Possession. Ihr habt das Privilegium Canonis und Fori, wie auch alle Kirchen-Immunität zu gaudiren. An trefflichen Advocaten an allen hohen Höfen gebricht es euch auf diese Stunde auch nicht. Lasset euren Handel keck an das Revisorium gelangen &c.

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 aufgerichtes Grabmahl zur ewigen Ruhe will verwiesen haben.

Folgendes Hauptstuck wird die Sach auseinander setzen, und dem geneigten Leser vollkommene Erläuterung geben.

Caput XII.

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

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

Erster Theil.

Von den neuen Ton-Arten.

Die jetzige Componisten bestimmen 24. Modos M.

Die heutige Herren Practici mehrentheil 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 diejenige, 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 diesen 24. Modis erwählen sie 2. Haupt-Modos.

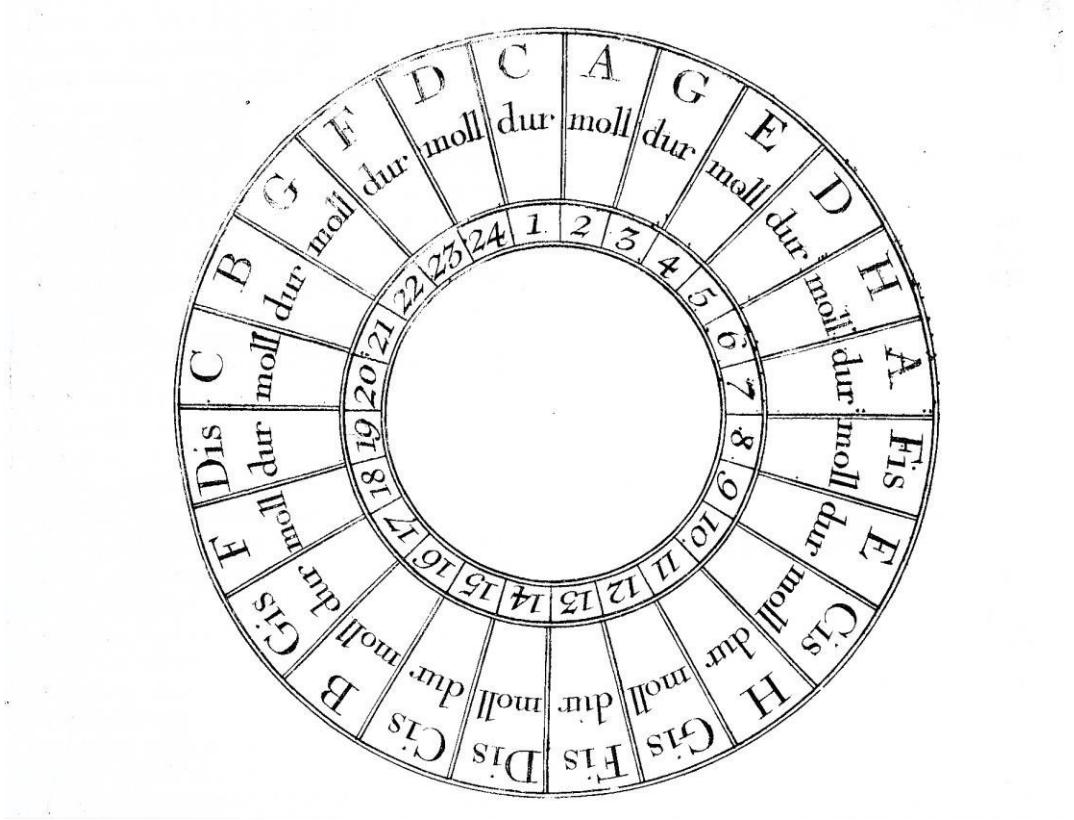
Aus dem gantzen Hauffen dieser 24. Modorum erwählen sie 2. Modos, so das Prædicat, *Duces*, oder Haupt-Modi sollen führen. Zu dieser hohen Charge werden ernennet die 2. Buchstaben oder Claves C. und A. oder vielmehr die 2. Gattungen dieser 2. natürlichen Octaven.

Uber diese 2. Modos oder Octaven-Gattungen, gleichsam wie vom Schuster über 2. Laist das Leder aller anderen Schuhen, werden alle andere 22. Modi dergestalten darüber hergezogen, daß, wann immer ein Musicalisches Stuck, Fuga &c. in publico erscheinen will, ein solches von der Art, Form, Gestalt und Modell eines aus diesen beyden Haupt-Tonen solle und müsse auftretten. Also lehret, das Haupt-Wesen betreffend, weitläuftig Herr Heinichen, Königl. Pohlnisch- und Churfürstl. Sächsischer Capell-Meister, in seinem Opere, der *General-Bass* in der *Composition* betitelt pag. 785. und 837 & seqq. so er auch mit vielen Exempeln zu beweisen sucht, und all deme meisterlich nachtantzet, was ihme der viel renomirte Herr Capell-Meister Mat-

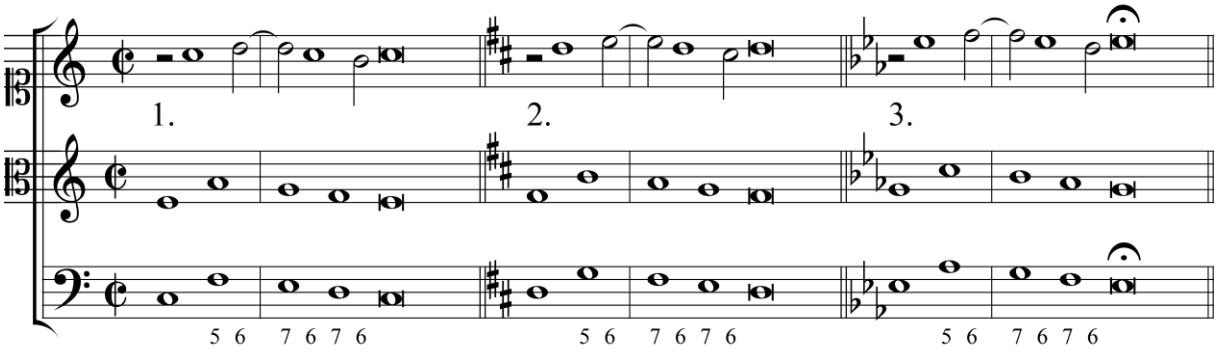
theson in seiner ersten, andern und dritten Eröffnung des Orchestre vorgepfiffen. Auch M. L. Mizler schreibt im ersten Tomo seiner Musicalischen Bibliothec von unsern Ton-Arten zimlich schimpf- und verächtlich, milder aber im andern Band.

Zu desto leichterem Begriff dieser seiner Lehr hat Heinichen einen Musicalischen Circul 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, könte man alle 12. Modos Musicos Majores aus diesem eintzelen Exempel heraus bringen, wiewohlen es immer nur die alte Leyren wäre.

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

nur ein eintziger Tonus oder Modus Musicus. Der natürliche Ambitus oder Species Octavæ ist aus dem C dur, und so lang dieses Exempel durch unterschiedliche Signaturen mit ♯ oder ♭ diese Speciem Octavæ aus dem C dur beybehaltet, so lang ist und bleibet es ein einziger indistinctus Modus Musicus, und kan man davon mehr nicht sagen, als: diese transportirte Exempla gehören ad Speciem Octavæ C dur, und seynd sexti 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 Verwandtschafft seiner Ton-Laitern (Modis Musicis) schreibet. Wir wollen aber darmit, als einer nicht sonders nothwendigen Sach diese Blätter menagiren, und den curieusen 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. kürtzlich ausgeheckte, und so sehr herfür gestrichene Modos Musicos als 24. Hosen zweyerley Tuchs fahren lassen, und sehen, wie sich dann die alte Modi Musici præsentiren werden.

Anderer Theil.

Von den alten Ton-Arten.

MAn muß nicht darfür halten, als wann die Modi Musici, von welchen wir eben handlen wollen, gantz erloschene, und erst neuerdings herfür gesuchte Modi wären. Nein! sondern wir können sie Alt-Neue, oder Neu-Alte deßwegen 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 supprimiret, 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. Zweytens wann man aus einem *Sono* in einen andern *Sonum* gehet, so heißt es Tonus. Ex progressione Soni in Sonum fit Tonus. Aus der Fortschreitung des Klangs in Klang wird ein Gesang. Drittens wird der Tonus genommen für den gantzen Umfang, Ambitus, oder Species Octavæ. Und da heißt es so viel als Modus Musicus, und bedeutet ein gewisses Genus Harmoniæ. Aus dieser letzten Signification haben wir allerdings die wesentliche Beschreibung des Toni, oder Modi Musici, welche lateinisch also lautet: *Tonus est Musici Concentûs formalis ratio, in principio, medio, & fine, ad certam tum intensionis, remissionisque æqualitatem, tum concentûs affectionem formandam instituta.* Auf teutsch: Der Ton ist ein gewisse Art, eine Musicalische Zusammenstimmung zu formiren, sowohl zu einer gewissen Gleichheit der Höhe und Tieffe, als des Gesangs Affect zu exprimiren eingerichtet, und angestellet. Oder: Die *Toni* (Modi) seynd gewisse Arten der *Harmoniæ*, welche aus den 6. *Speciebus* der *Octavæ*, nach der unterschiedlichen, natürlichen, ordentlichen Stell- oder Setzung der *Secundæ, Tertiæ, Quartæ, Quintæ, Sextæ* und *Septimæ* entstehen, dienende die Leidenschafften der Menschen zu erregen, oder zu stillen. Kurtz: Die Toni der Modi Musici seynd nichts anderes, als die Species jeder Octavæ naturalis selbst. Lese zuruck das Cap. 10.

Modus Musici definitio.

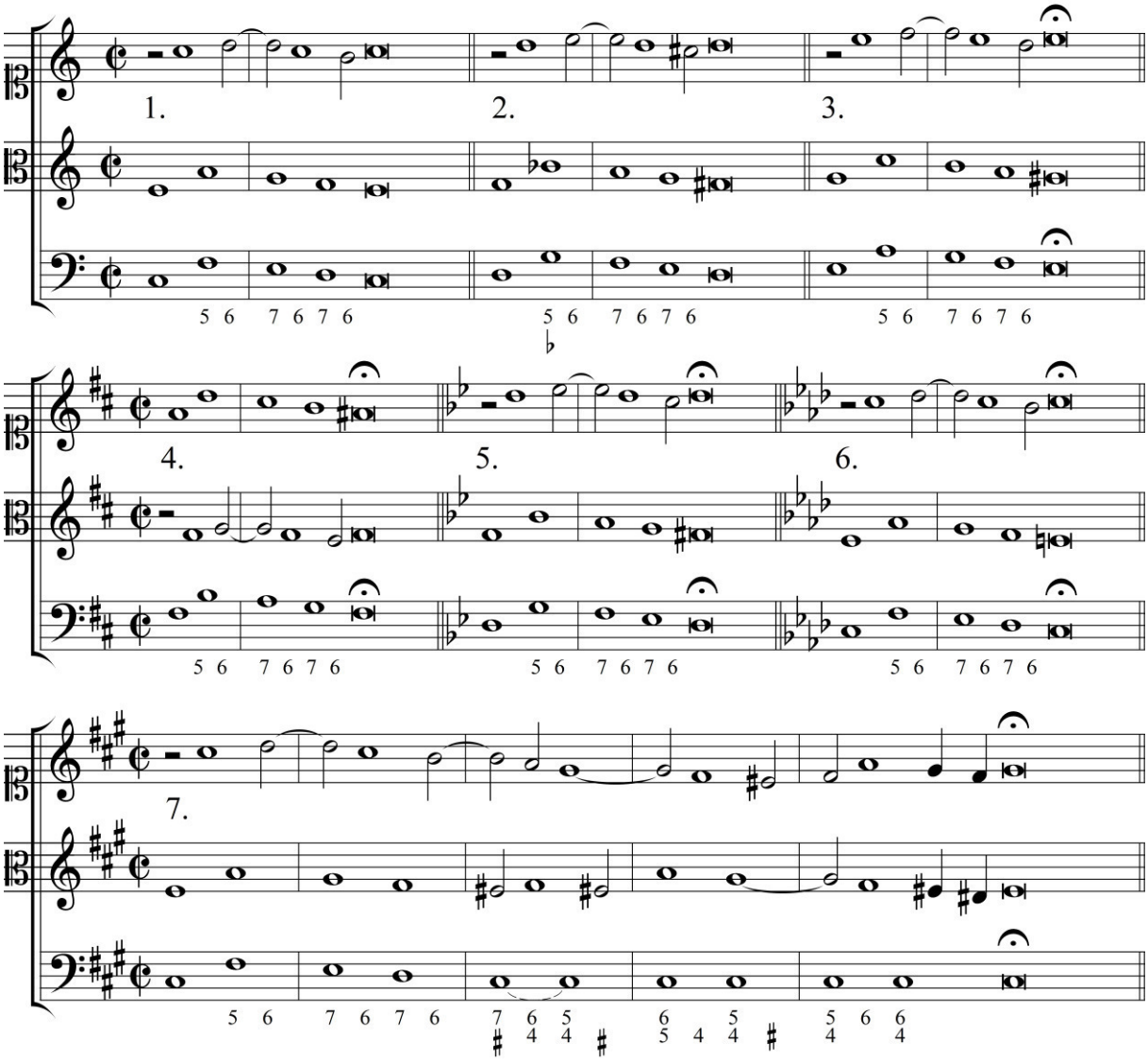
Aus diesen Beschreibungen ersiehet man, daß die Modi Musici gantz andere Thier seynd, als sie im Heinich-Musicalischen Circul vorgebildet werden. Die Neoterici setzen als *Modum primum* und Haupt-Modum den Clavem C dur, oder mit der grösseren Terz: den Clavem A moll, oder mit der kleinern Terz, auch 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 besonderen, gantz anderen, und differenten Sing- und Spielens-Art, Weiß und Manier, sondern nur von den zerschiedenen 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 bekommet 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 20mi 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 ♯ im f und c, aus dem D dur gespielet, so ist es schon quinti Modi geworden. Wird es aber um einen Ton tieffer (ins B.) supponirt, so bekomt eben dieses Stuck den Namen 21mi Modi u.s.w.

Die Ubersetzung der Melodiæ in einen andern Clavem verändert den Modum Musicum nicht.

Alles dieses geschiehet bey den alten Modis Musicis nicht. Ist das Stuck einmahl v.g. aus dem D. strictè primi Toni componirt, so ist und bleibt es primi Toni, oder primi modi, es mag hernach aus dem E. c. oder andern Clavibus gespielet 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 Commoditè abgesungen werden, so wird jedannoch die Melodia

den nemlichen Modum Musicum, in welchem sie anfänglich gesetzet worden, unveränderlich beybehalten. Der Modus Musicus wird das Gehör allzeit überführen, und so distinctè sich hervor thun, daß der Unterscheid oder Veränderung der Clavium allein nicht vermögend seynd, den ihme von GOtt und der Natur gantz besonders zuerkannt, und verliehenen Ambitum oder Speciem Octavæ zu benehmen, oder ihn dahin zu vermögen, daß er entweder in *Cantu figurali* 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 besser Illustration oder Erkenntlichkeit unserer alten Tonen nur auf 3. gleich nacheinander folgenden Clavibus, nemlich C. D. und E. die gäntzliche 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 bekräfftigen.

Was aus diesen Exempeln sonderbar zu notiren, ist

Erstlich. Daß die Circulisten dieses sub Num. 1. gegebene Exempel für den ersten Modum setzen; ihre Gegnere aber es für den letzten Modum ausgeben. Hergegen

Zweytens verschieben jene das Exempel sub Num. 2. biß zum letzten, nemlich 24sten

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

Drittens. In eben diesem Muster sub Num. 3. könte es dem Schein nach zu einem Vergleich kommen; massen beyderseits das E. für den vierten Ton könte erkennet 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[.] Unterdessen 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 gantz 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 erschröcklich 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 des *A* speciem Octavæ ohne Noth zu verändern suchen? Dann also lehret Heinichen in seinem General-Bass in der Composition mit Worten und Exemplen. Mit Worten zwar, da er öffters, ja durchaus, sonderlich pag. 844. & seqq. seine Lehre zu erweisen sucht, und die 2. Octaven, sc. die Octavam *G* und *E.* mit folgenden Buchstaben aussetzet: G. a. h. c. d. e. fis. g. &c.

Die heutige Componisten schliessen das natural F. in der specie Octavæ G. mit Unrecht aus.

In allen seinen gegebenen Exemplen 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* beschmitzet, quasi verò als wann man aus diesen so herrlichen zwey Octaven ohne *fis* kein rechtschaffenes, und dem Gehör angenehmes Musicalisches Stück könte componiren und produciren?

Aus der durchaus natürlichen Octava G. werden die allerschönste Musicalische Stück 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 ligen lassen!

Die alte und auch neue viel renomirte Kayserl. Königl. Chur und Fürstliche, auch andere wohl fundirte Componisten und Music-Verständigen bedienen sich aller dieser Modorum Musicor. biß 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 biß an das Ende so ausbündig hinaus zu treiben, daß sie gantz 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 beförchteten vor der gantzen 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 Wissenschafft 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 Fictis, wie die Circulisten, sondern sie haben selbe 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 mittelst 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 Vorschrifft zu componiren gehalten seyen.

Alle 6. unterschiedene Modi seynd Haupt-Modi Musici.

Wahrhafftig nicht die Tertiæ, Major und Minor machen den Unterschied der Modorum Musicorum, sondern allein, wie bereits schon oben erwähnet worden, die ungleiche Innlag, Sedes, der Semitonien, oder der unterschiedene natürliche, ordentliche Stell- oder Setzung der Secundæ, Tertiæ, Quartæ, Sextæ und Septimæ verursachen in allen Clavibus einen gantz andern Modum modulandi, oder welches eins ist, wie auch der Kays. Capellmeister Fux in seinem Gradu ad Parnassum fol. 143. auf gleichen Schlag schreibt: Aus der verschiedenen Lage der halben Tonen einer jeden *Octavæ* 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 verleiben quarti Toni. Und zwar das sub Num. 3. stellet sich in seiner ei-

Die ungleiche Lage der Semitonien verursachen den Unterscheid der Modorum M.

genen Natur. Das sub. Num. 4. ist um ein Ton höher: das Num. 5. um ein Ton tieffer: das Num. 6. ist um zwey Ton tieffer: 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 Musicis nicht einleuchten will, deme solle es gäntzlichen frey stehen, seine 24. Modos, oder vielmehr seine 24. Benennungen beyzubehalten. Wir heissen sie schlechterdings Benennungen: dann weil die 24. Modi ihre Zahl-Nämen nicht von dem innerlichen Wesen, oder von der wesentlich unterschiedenen Modulation, so durch die ungleich innligenden halben Tonen in den Fortschreitungen allein entstehet, sondern nur von den Clavibus oder Tasten (*C. cis. dis. fis.* &c.) 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 eiferige Joan Heinr. Buttstett part. 2. Inform. pag. 157. will es eben nicht behaupten, ob es crasso errore, oder profundissimâ ignorantiâ geschehe, daß dieser Modus von den heutigen Compositeurs fast gar nicht gebrauchet, und kein eintziges Stuck daraus gesetzet 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 Texten nicht sollen gebrauchet, und consequenter mißbrauchet werden.

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

Caput XIII.

Wie viele Modi Musici zu bestimmen.

6. Haupt-Toni werden erkennet.

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 wenigere Octaven Gattungen gefunden werden, als 6. Regelmäßige; so folget nothwendig, daß auch nicht mehrere, und auch nicht wenigere 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, gäntzlich 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.

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 Bewantnuß hat es auch mit allen übrigen Clavibus oder Octaven.

Divisio Arithmetica & Harmonica.

Exercitii gratiâ wollen wir diese Sach deutlich vorlegen:

Die Ration oder Verhaltnuß der Octavæ ist bekanter massen

2:1

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

Bey dieser Ration nun kan kein andere Zahl inzwischen eintretten, als die Zahl 3, folgender gestalten:

4:3:2

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

Divisor Arithm.

Sesqui tertia. Sesqui altera.

4 : 3 : 2

1 1

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

Weil hier aber die Quart eher stehet, als die Quint, und folgbar die Sach verkehrt ist, so bedienet man sich eines andern Vortheils, 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.

12 : 8 : 6

4 2

Divisor Harmon.

Und diese mittlere Zahl wird da genennet der *Harmoni*sche 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 geschiehet 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) stecket, also, daß die Differentien auf gleiche Art ungleich seynd. Paucîs: Es geschiehet nemlich alsdann die harmonische Theilung, wann man die beyden Zahlen, so das Verhaltnuß einer Concordanz in sich halten, verdoppelt, und zwischen zwey verdoppelten Zahlen die Zahl setzet, welche aus den zwey Zahlen des Verhaltnuß vor der Verdoppelung zusammen genommen entstehet. Zu mehrer Deutlichkeit beyder der Arithmetischen und Harmonischen Theilungen hat es beliebet, die *Octavam* auf zweyfache Art anzusetzen

4 : 2 = 2 : 1 die Verhaltnuß der Octavæ
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

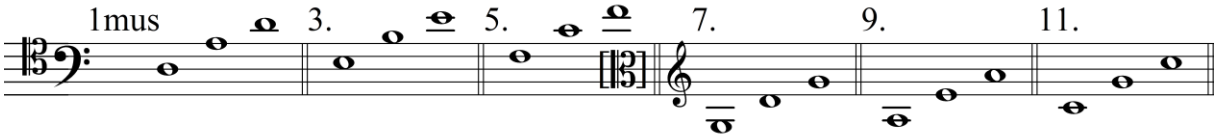
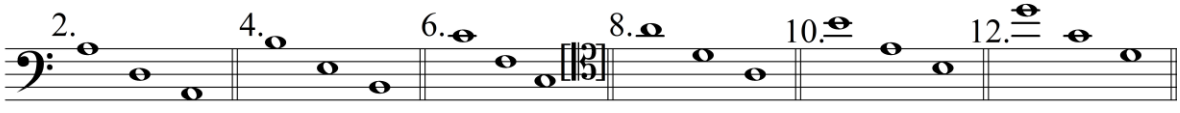
Auf gleiche Art verfahret man auch mit der Theilung anderer Intervallen. E. g.

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 Ansatz.

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 Geschlecht, von der gleichen Zahl, præsentiren 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 Authenti 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 Systematîs nach der zweyfachen Theilung, nemlich

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

Authentus numerus dabit impar, párque Plagalis.

Aus dieser Grund-Lehr, und nach Anweisung vieler renomirten Autorum, welchen auch beyzuzehlen ist mein gewester Lehrmeister, Rev. ac Excellentissimus D. J. A. Bernabæi, Serennissimi Elect. Bavariæ olim Capellæ Magister &c. &c. wären zwar *Pro Cantu Figurali* 12. Pro Cantu Chorali 8. Toni zu statuiren, allein in Wahrheit mir gefället hierinnfalls das Expediens, oder der mittlere Weg des Kayserl. Capell-Meisters Fuxens &c. welcher in seinem *Gradu ad Parnassum* fol. 230. seinem Discipul einrathet, er solle sich der Modorum Plagalium nicht viel kümmeren, sondern selbe gäntzlichen fahren lassen, und sich nur der 6. Authenticorum wohl und legaliter bedienen. Die Ursach mag seyn, daß man am Ende eines musicalischē Stucks öffters kaum, oder gar nit möge unterscheiden, und urtheilen, ob der erste, Authentus, oder der andere, Plagius, in dem Gehör vordringe und das Feld erhalte: anerwogen 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.

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

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 Nämen 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 Nämen bekommen von den zerschiedenen Völckern. v. g. Tonus *Dorius* von denen *Dori*ern, einem Griechischen Volck. Phrygius, Lydius Tonus &c. von denen Phrygiern, Lydiern &c. 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 untersetzter 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 Herrschafft oben prætendirt, und seinen harmonischen Concentum gegen der Octav hinauf zu machen pflegt, diese ihme unten auf dem Fuß nachfolgen, und ihr Spiel und Jus territoriale von unten auf suchen, laut bekanter 2. Versen:

Authentos Dominos Dices, Servosque Plagales.
Authenti sursum Scandunt, Servíque 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 Chorali 8. Tonos.

Der Cantus Choralis beybehaltet 8. Tonos.

Scilicet 4. Tonos Authentos: und 4. Tonos Plagales, in den 4. Clavibus oder Buchstaben

D. E. F. G.

Von dem Choral wird an seinem Ort besonders gehandelt werden.

Pro Cantu, oder Musica Figurali 6. Modos, oder 12. Tonos

Der Figuralis aber 12. oder 6. Modos M.

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

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

Jedoch mit mehrmahliger gleichlautender Fuxischer 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 Bewantnuß) 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 Co[-]mes oder der Dux, voran gehen, ligt wenig daran, es ist in einem fugirten *Quadro* keiner ohne den andern, seynd unabsönderliche Cameraden, wann sie nur legaliter tractirt werden.

Man muß aber mit diesen 12. Tonis meisterlich 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 offentlichen Druck heraus gegebene Opuscula in der Kunst-Meister zu seyn sich betrüglichen haben lassen einfallen, grausamlich gefehlet haben.

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

sodann wird man keinen Anstoß leiden.

Und eben dieses hat mich veranlasset, daß ich diese (meiner Meynung nach) zwar klar gegebene Lehr mit genugsamen Exemplen für alle 6. Modos, oder 12. Ton, noch mehr und solcher gestalten werde erklären, daß ein zur Setz-Kunst geartetes Subjectum nimmermehr werde fehlen können, so fern er seinen Contrapunct und Fugen &c. nach dieser Vorschrifft setzen, und wohl ausführen wird.

Caput XIV.

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

§. 1.

Vom ersten Modo Musico aus dem D.

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

IN wem die Species und Ambitus dieser Octavæ bestehe, wird man aus dem 10. Capitul zu ersehen haben. Die *Limites*, Gräntzen, dieses ersten Toni seynd D. und d. Die *Repercussiones* (Zuruckschlagungen, oder widerschallende Thönung 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 aus machen.

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 sodann 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. a'. a''. so bedeutet er die 2te und 3te Octavam.

Trias Harmon. perfecta, & minùs perfecta.

Trias Harmonica (Drey-Kläng) bestehet pro Tono 1mo und 2do 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 *minùs perfectam* deßwegen, weil er zu Ende eines Musicalischen Stucks in die grössere Terz solte gelöset werden.

Die Claves der Clausulen, aus welchen die Cadentiæ 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 *Clausulæ Propriæ, 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.

Unterscheid der 2. Octaven D. und A.

Nota 1. Da die Octava *D*. von der Octava *A*. anderst nicht differirt, als in der Sexta: massen das D. in seiner Specie Octavæ 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 offt pflegt in das G. moll transponiret zu werden mit einem eintzigen ♭. d. i. mit der Terz *Minor*, und Sext *Major*; so sollen gleicher massen die Fugen, Themata &c. nach der Richtschnur und Reglen der Octavæ *D*. formiret oder eingerichtet werden. Welches in all anderen Transpositionibus genau und aufs Haar solle beobachtet werden.

Eigenschafft des Toni primi.

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

Des Toni secundi.

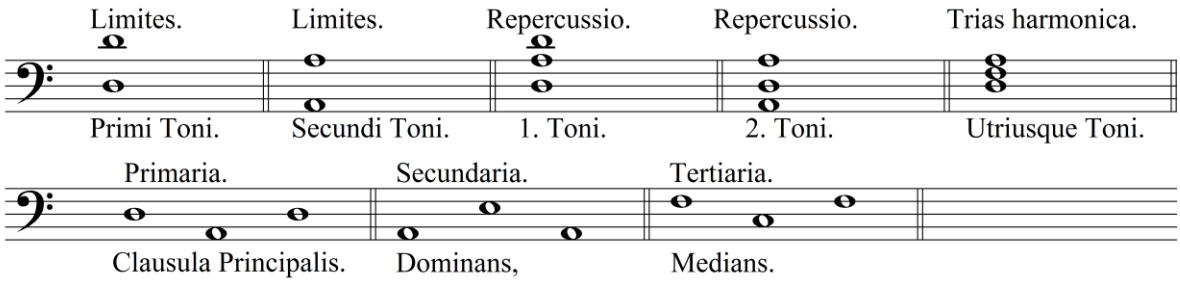
Der Tonus Secundarius haltet sich mehrentheils in der Tieffe auf. Dahero ist sein Gesang etwas traurig, niedergeschlagen, betrübt, demüthig, einfältig &c. Beyde aber mit einander vermenget taugen sehr wohl in dem Kirchen-Stylo die Affect- oder Leidenschafften des Vertrauens, der Andacht, der Gottsförchtigkeit, und Lieb GOttes zu erwecken. Wie Athan. Kircher schreibt in seiner Mus. fol. 573.

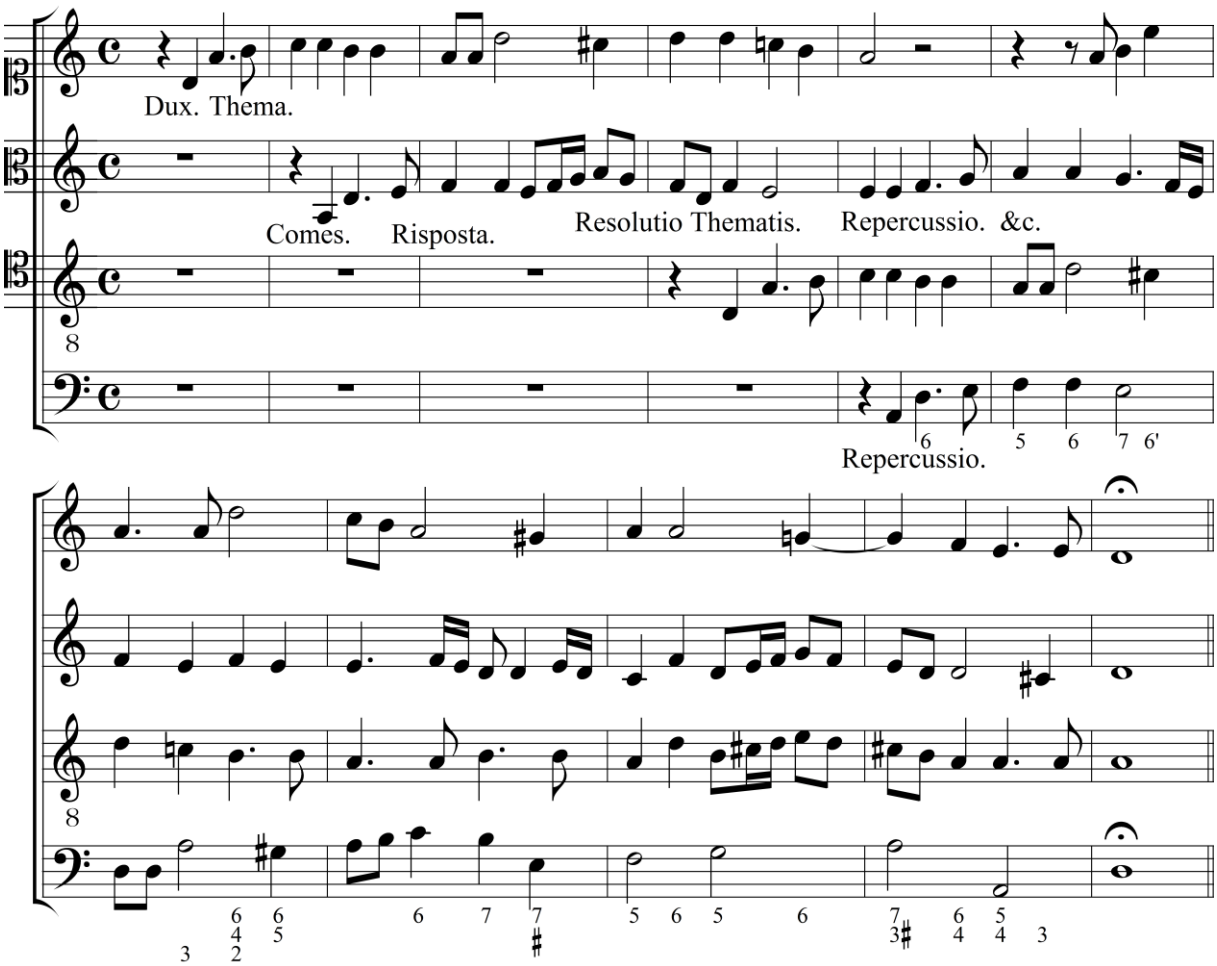
Und diese 2. Toni, sc. Primarius und Secundarius, Authentus und Plagalis *conjuncti*, zusammen genommen und vereinbaret, seynd, und werden mit Recht genennet: *Modus Musicus Primus*.

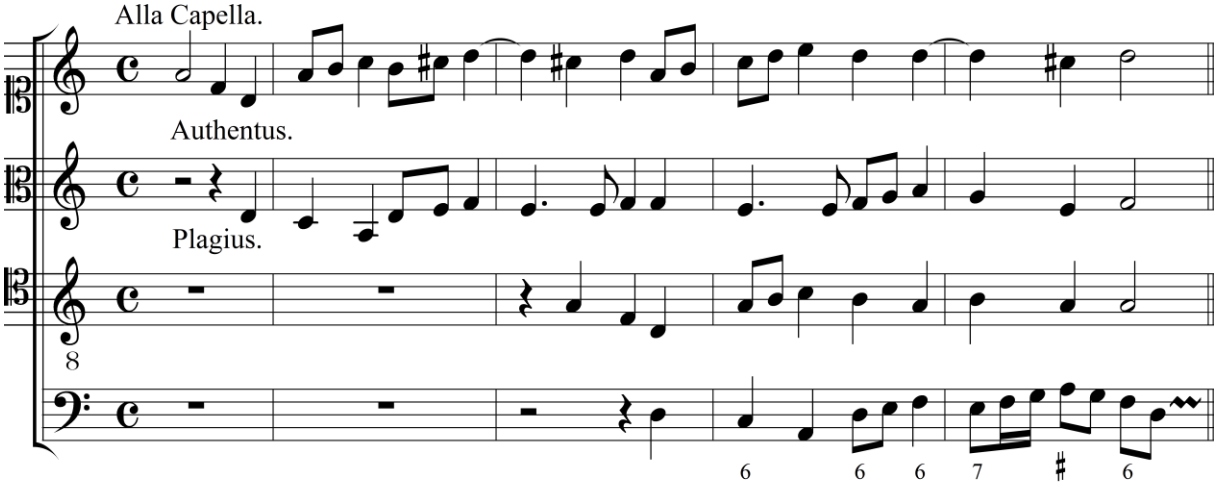
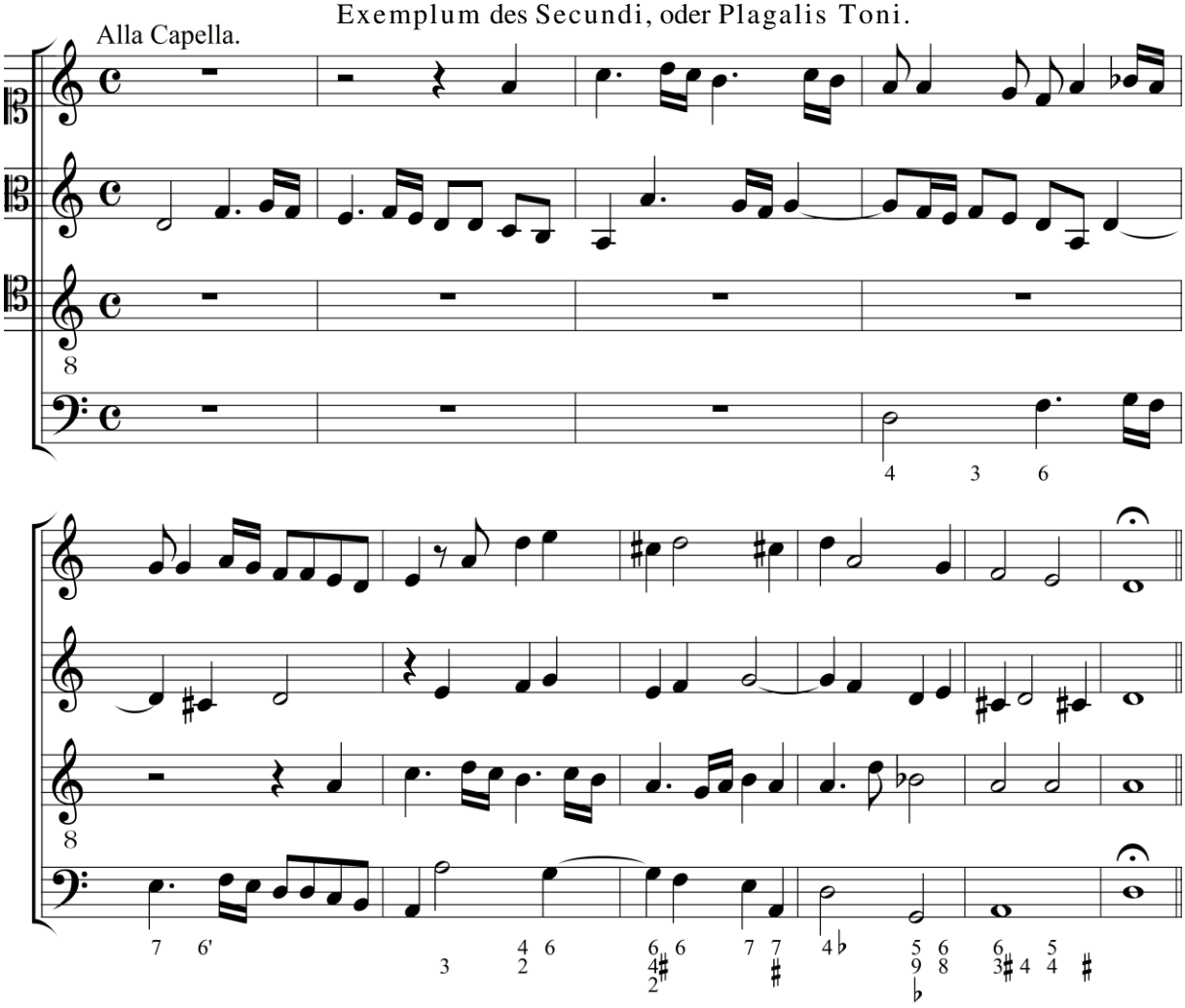
Jedem stehet frey, 6. oder 12. Tonos Musicos zu bestimmen.

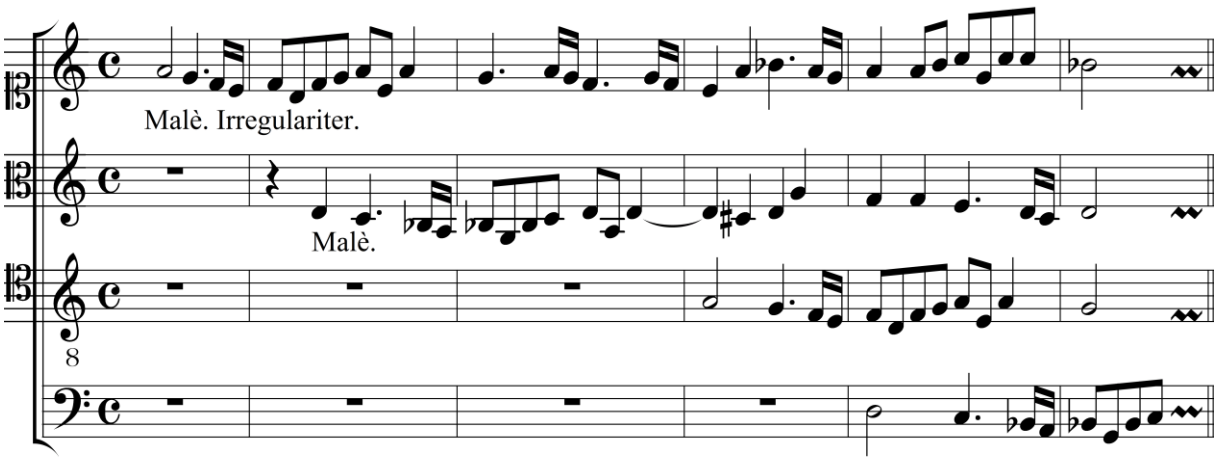
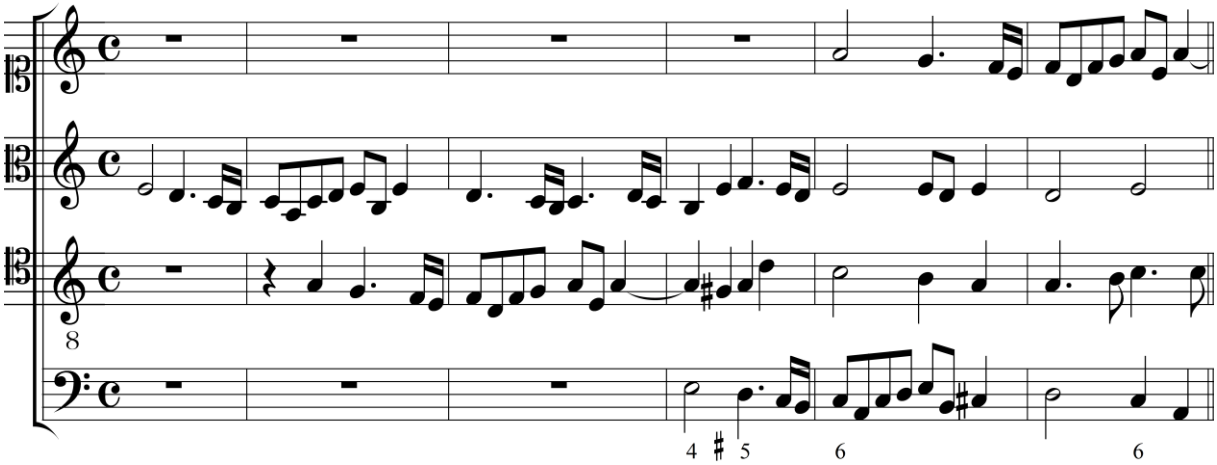
Wer aber an dieser meiner Eintheilung der 12. Tonen in 6. Modos Musicos Principales ein Mißfallen hat, und die Wörter *Tonum* und *Modum* für Synonima oder gleichlautende Wörter haltet, wie es dann auch in der Sach selbst nicht anderst ist, der mag nach seinem Belieben 6. oder 12. Modos bestimmen, ligt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

Der Aussatz in Noten, samt denen untersetzten Exemplen, wird die bißherige Lehre deutlicher machen.



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

An obigen Terminis, *Comes*, *Risposta*, *Resolutio Thematis &c.* solle sich niemand stossen. Ich habe sie mit Fleiß, und zu dem Ende hingesetzt, damit ein Scholar diese und dergleichen hin und wieder vorkommende Wörter verstehe, wisse, und in praxi sehe, was sie seynd, heissen, bedeuten und gelten. Nemlich, *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.

Exemplum des Secundi, oder Plagalis Toni.

Nicht wahr? Der Musicalische Tenor (Inhalt) dieses Exempels fallet denen Ohren gantz gelassen, demüthig, niedergeschlagen, betrübt &c. welches ein Beweiß von diesem Tono Plagali solcher Eigenschafften seyn kan.

Folgendes ist pro Modo Musico primo ein irregulares Exempel.

In diesem Ton-Muster ist das *Malè* zwey mahl darum beygesetzet worden, weil erstlich der Dux das Thema wider die Beschaffenheit dieses natürlichen Toni anfangt. Und zweytens der Comes, oder der antwortende Theil, auf gleiche Art respondirt. Lise zuruck, was erst oben in *Nota primò* erinnert worden. Diesem Fehler aber wäre allerdings abgeholffen, wann man nur das ♮ mi, in ein ♭ fa wolte verändern, das ist: wann in der Octava *D.* die Sext mit einem ♭. bezeichnet wäre, so wurde es sich klar äussern, daß dieses Thema, oder Fugen-Satz, alsdann gar recht gesetzet, aus der natürlichen Octava *A.* entnommen, und in die Octavam *D.* wäre übersetzet worden. Die Fehler, so wider dieses *Pro Memoria* geschehen, seynd unzahlbar und täglich. Hole hiehero, was Cap. 10. und 11. geschrieben worden. Es könte 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.
Vom anderten Modo Musico aus dem E.
Oder vom dritten und vierten Ton, Phrygius, und Hypo-Phrygius genannt.

Diese zwey Gespanen (Toni) erforderen auf ein gewisse Weiß gegen anderen Tonen ein gantz besonderes Tractament. Habe derowegen nicht ermanglen wollen und sollen, davon nöthige Information zu geben. Und 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.

Repercussio quid?

Es ist aber Repercussio in der Music nichts anderes, als ein Zuruckschlagung, Widerschlag, Wiederholung, und widerschallende Thönung: wann nemlich eine Stim̃ der anderen nicht in blosser Wiederholung

derselben Kläng, 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 *formi*ren.

Die ausserordentliche Repercussion dieses Toni Tertii ist, wie Buttstett pag. 143. und andere wollen, *mi*, *fa* durch die Sext, vom *E.* ins *c.* hinauf. Die Gräntzen 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.

Die ordentliche, und ausserordentliche Repercussiones.

Anbey will man nachdrucklichst erinnert 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.* deßwegen keine vollkommene Quint haben, weil die Octava *H.* ins *h.* NB. harmonicè nicht kan getheilet werden: anerwogen 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 Gäng verworffen seynd.

Warum dieser Ton keine vollkommene Cadenz habe?

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 Gäng und *Clausulas Intermedias* (die mitten im Concert vorfallende Cadentien) in die Quartam *A.* und Sextam *C.* da in all anderen Modis die Clausulæ formales sonst in die Quint gemacht werden. Und diese 2. Clausulæ werden genennet *Clausulæ assumptæ*, *adoptitiæ*, angenommene &c. und seynd doch diesen 2. Tonis *propriæ* oder eigenthumliche. Am Ende aber eines Musicalischen Stucks, d. i. wann es auf die Cadentias finales ankomt, müssen diese 2. Toni sich begnügen lassen mit denen Clausulis *minùs Perfectis*, *Imperfectis*, *Imperfectissimis*: *Dissectis*, *acquiescente*, und *desiderante*: *Ordinatis*, *ascendente* und *descendente* &c. Besiehe hievon das 19. Cap. de Clausulis. Und die Exempla gleich jetzo unten.

Hat nur assumptas.

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

Eigenschafften dieser Tonen.

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

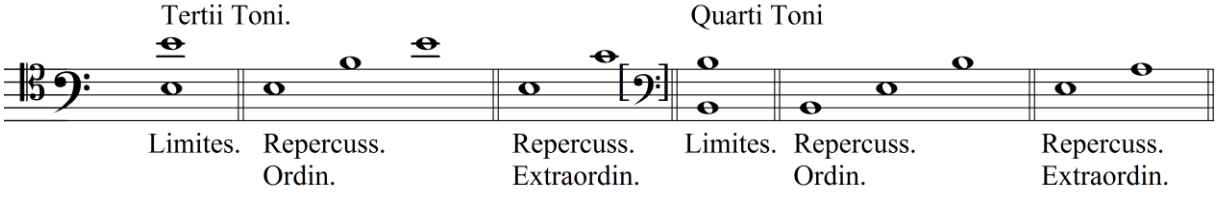
Bey solcher dieser Tonen Beschaffenheit solle ein anfangender Componist 2. Ding sonderlich bestens in Acht nehmen.

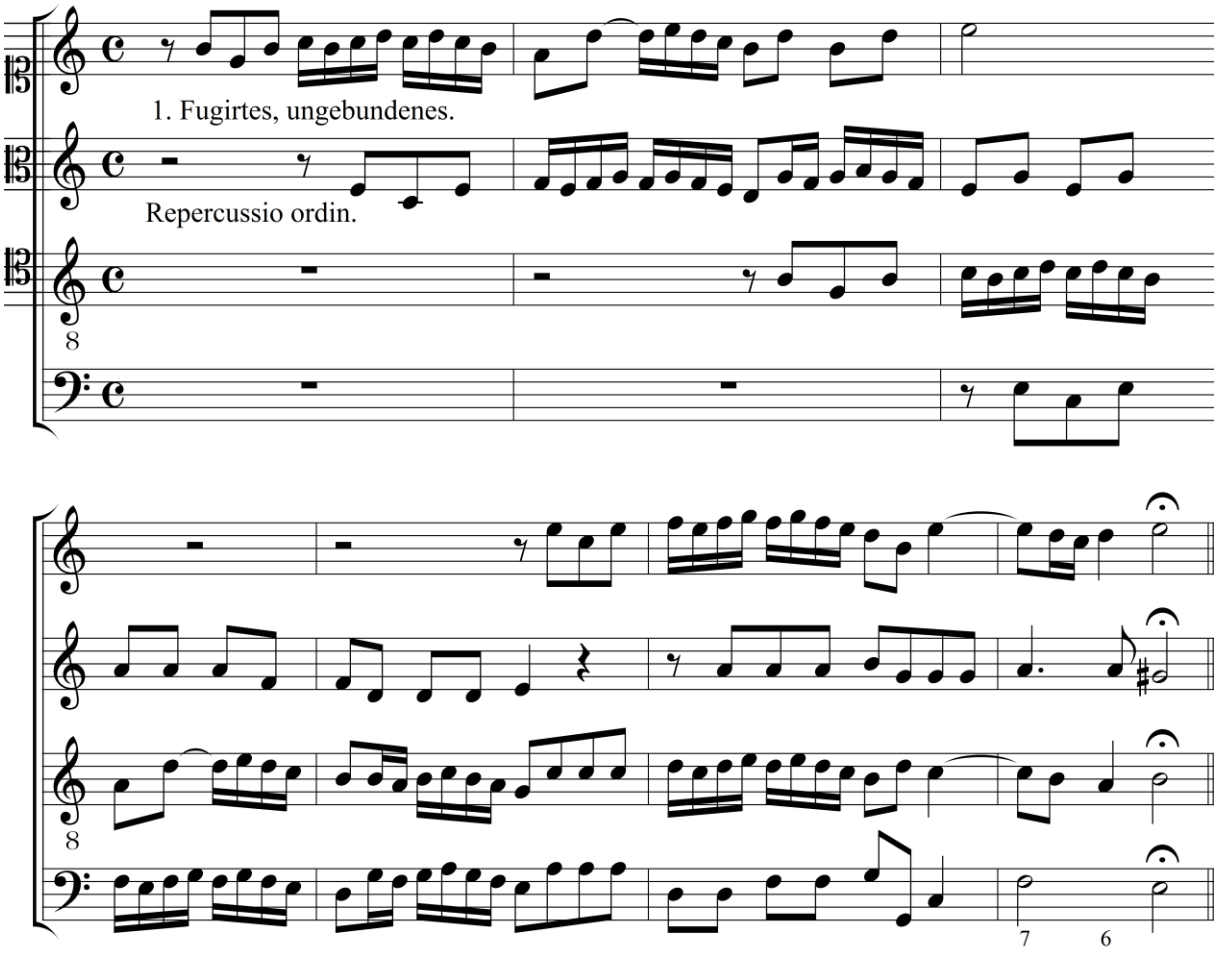
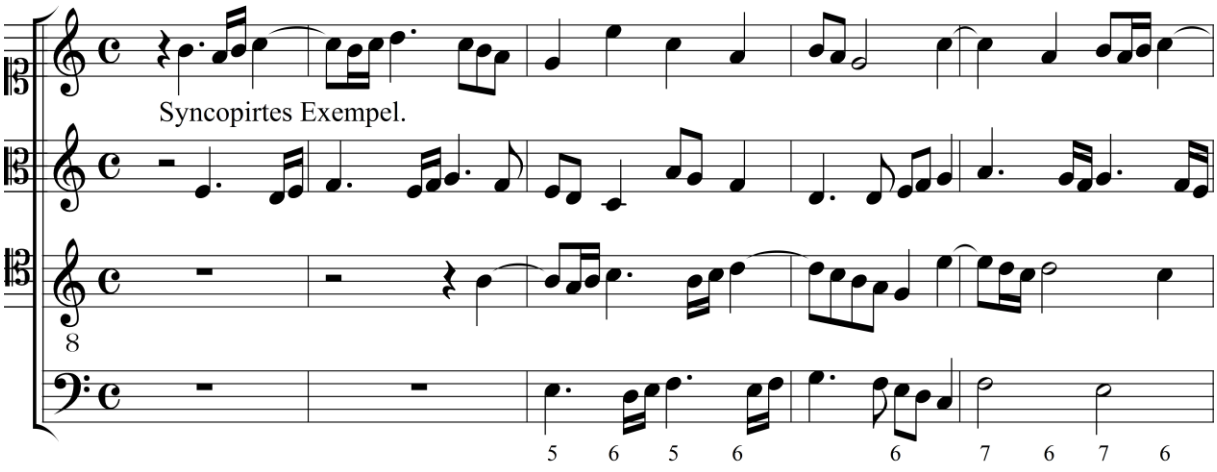
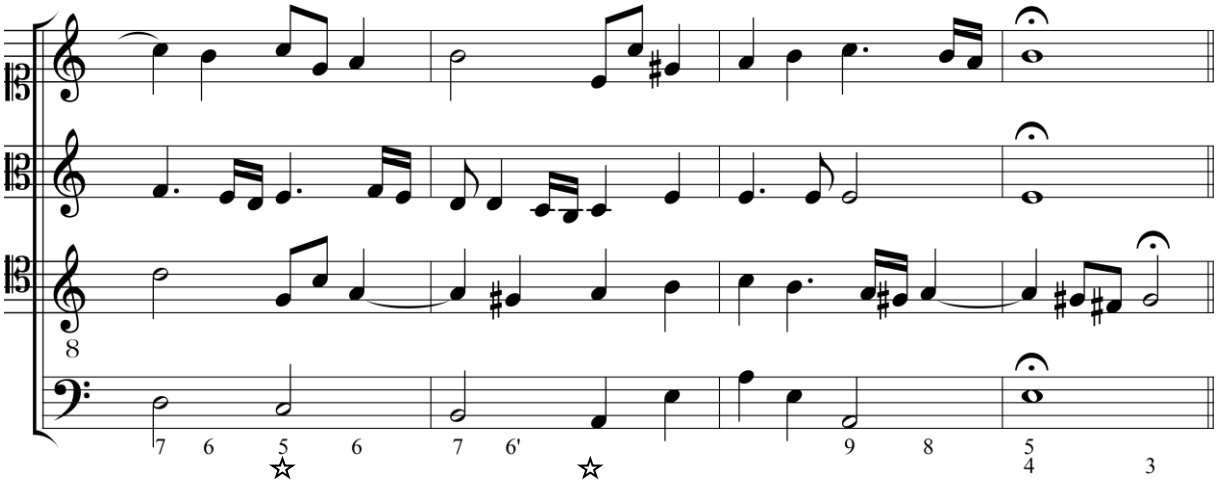
Was ein Componist dieser Tonen halben sonderheitlich zu beobachten habe?

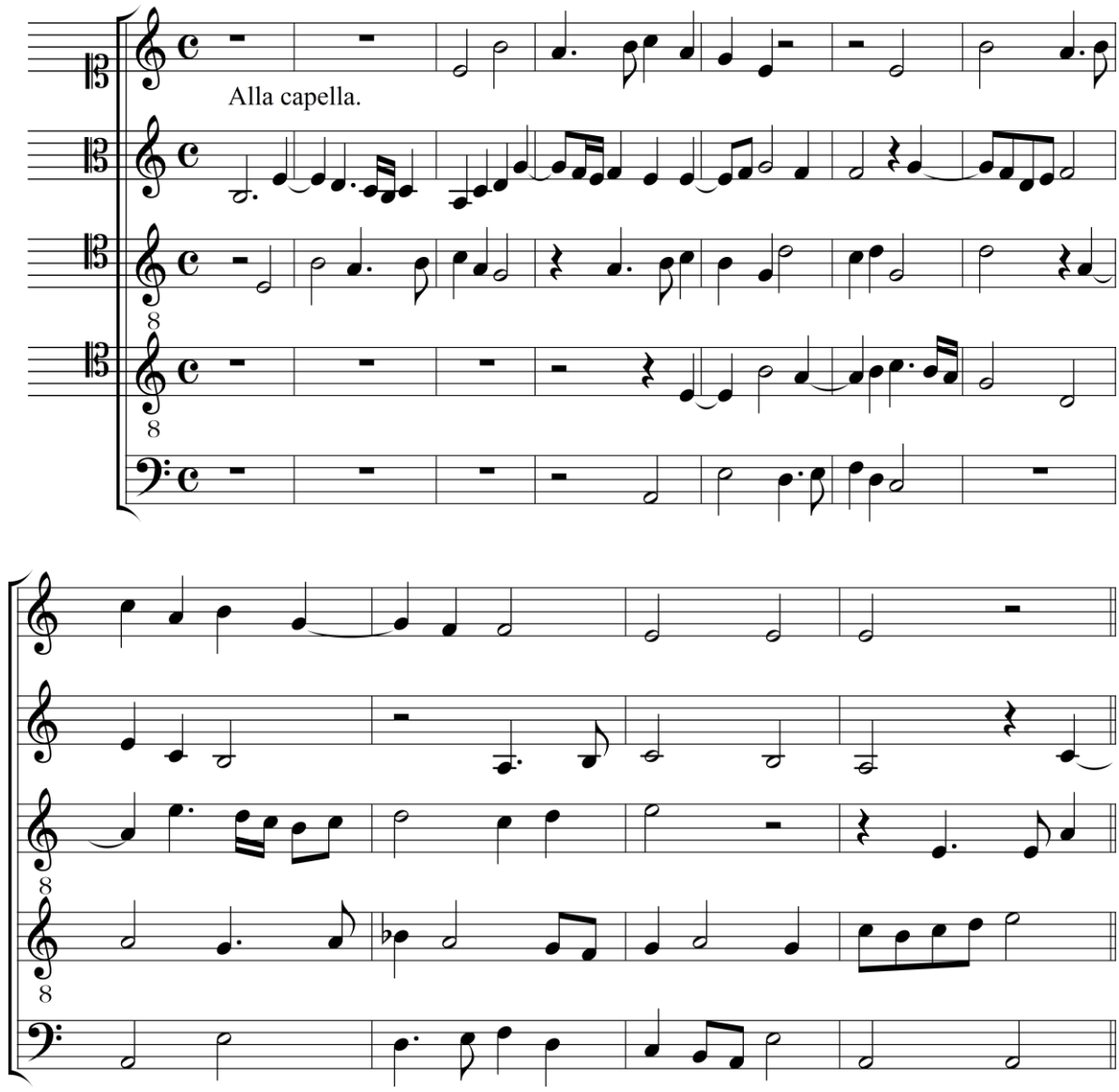
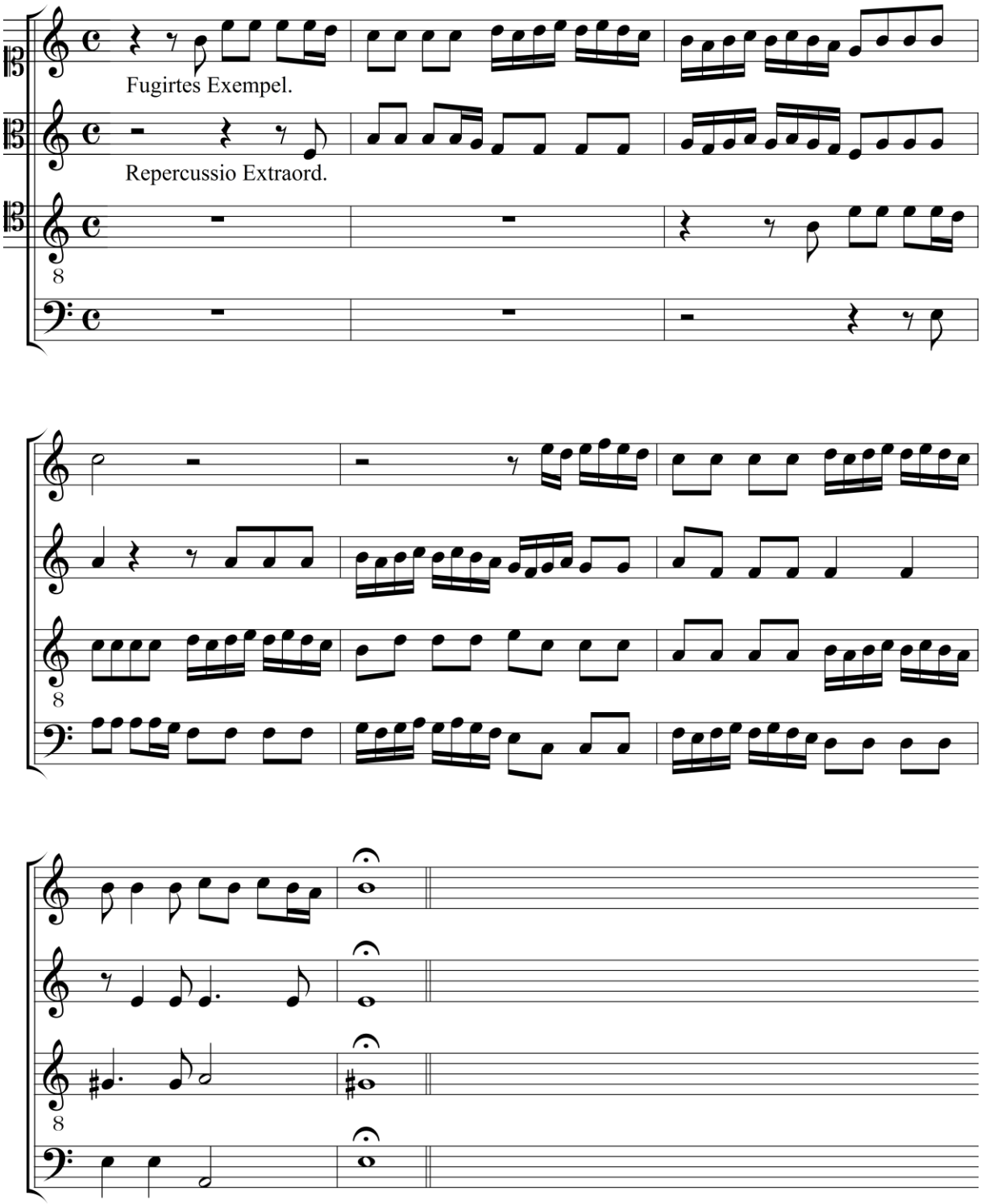
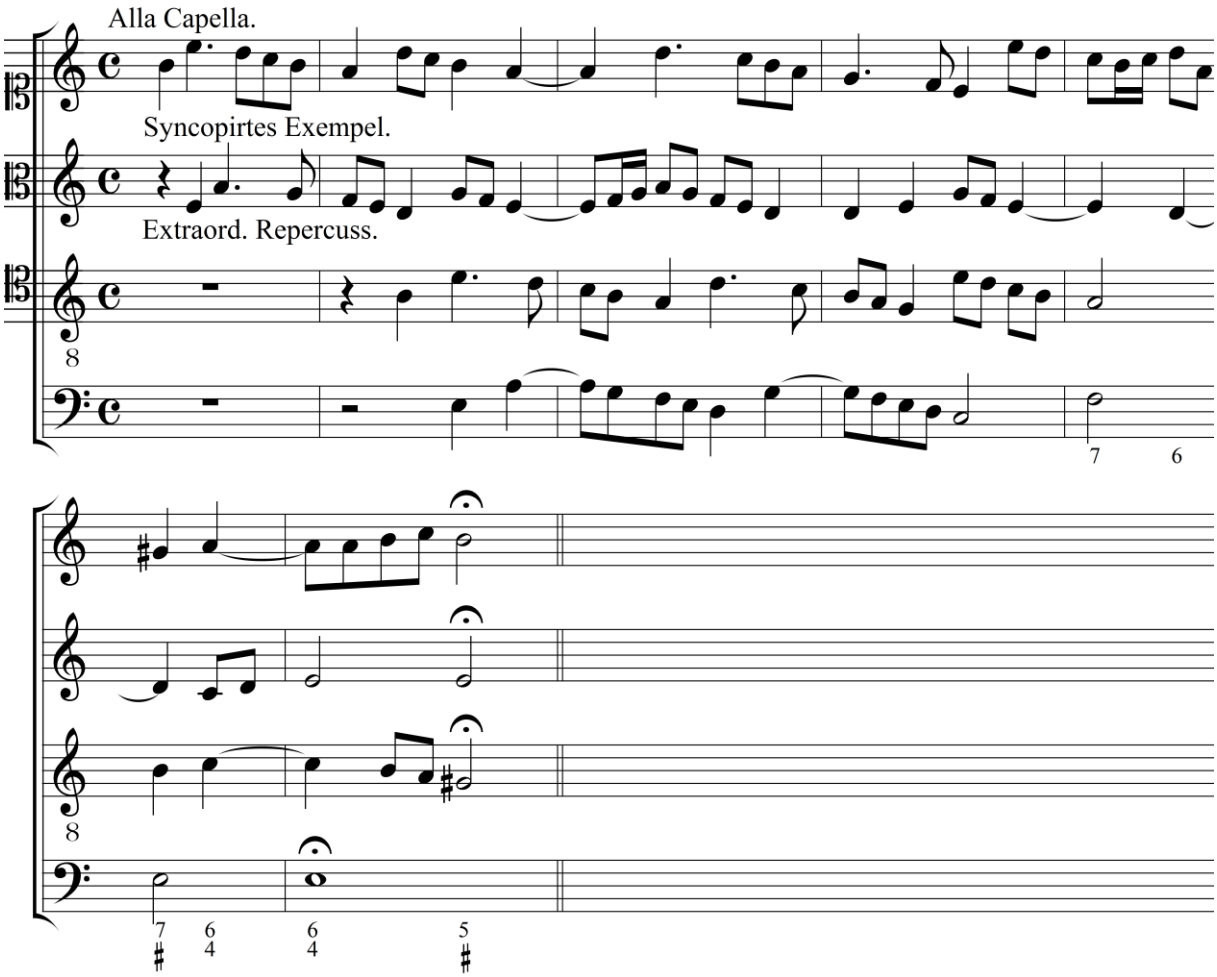
Erstlich, daß er in dieser Compositions-Art sich des *fis* und *dis* durchaus bemüßige, widrigenfalls er nimmermehr nach dem Wesen dieser Ton-Art etwas geschicktes und rechtschaffenes wird auswürcken können.

Andertens: daß er sich an denen hin und wieder zum Vorschein kommenden gedruckten Musicalischen Opusculîs nicht solle stossen, oder verführen lassen, da er darinnen *Præambula*, *Versus* &c. mit dem fis bezeichnet findet mit dem Beysatz: *Præambula*, *Versus Quarti Toni*. Item wann er auch ein gleiches findet in *Præambulis* und Versen &c. *Octavi Toni*, da sie es doch nicht seynd.

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



Exemplum 1.

Exemplum 2.

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

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

Viertes Exempel Quarti Toni à 4. Voc.

Quintum Exemplum.

Der Organist muß ebenfalls die Lehr von diesen 2. Tonen vollkommen innen haben.

Auf diese bißhero von diesen 2. Tonen gegebene Instruction, und auf die beygesetzte Exempla hat sonderbar auch zu reflectiren der jenige Organista, so dem Choral-Gesang Præambuliren muß: dann wann er nicht accuratè 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-Lydius genannt.

DIe Ton-Art und Gräntzen (Speciem und Limites) wie auch Solmisationem dieser Octavæ und Modi F. weiset 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 Clausulæ formales, propriæ formirt werden.

Wiewohlen 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 Chorali sowohl, sonderbar den Tonum Sextum betreffend, als auch in Cantu Figurali diese 2. Modi fast auf gleiche Weiß einher gehen. Es muß sich auch ein Componist die Händ nicht so sehr binden lassen, daß er nicht auch auf erheischenden Fall, und zufälliger Weiß in der Quart anstatt des *h.* ein b. setze. Die gröste Fürsichtigkeit eines Setzers, in diesem Modo muß diese seyn, daß er nemlich in der Progression des Musicalischen Stucks das *b.* nicht prædominiren, oder gar mercklich lasse fürschlagen; wiewohlen es auch keine grosse Kunst wäre, einen gantzen harmonischen Concert, Fugen, und andere Stück zu setzen, in welchen das b weder im Orgel-Bass, weder in andern Vocal- und Instrumental-Stimmen, auch nicht einmahl anzutreffen ist, da man doch gestehen muß, daß in solcher

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

Composition nicht der wenigste Zwang oder Härtigkeit verspühret, und dem Gehör einiges Torto zugefüget werde. Zum Beweiß dessen besiehe die unten gesetzte Exempla. Item meine *Missas*, und *Vesperas*, so im Druck heraus seynd. Die alten Componisten und Contrapunctisten haben aus diesem Modo viel und schöne Stuck gesetzt. Die heutige Figuralisten aber bedienen sich ordentlich des weichen Gesangs, d. i. des *b*. in der Quart.

Eigenschafft dieser 2. Tonen.

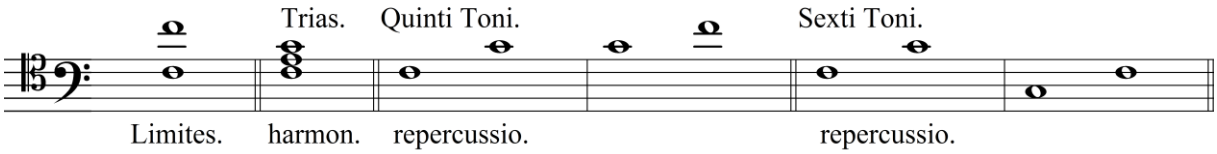
Die Eigenschafft, wie die Alten wollen, dieses 5ten Toni, solle minax, trohend, trotzig &c. seyn.

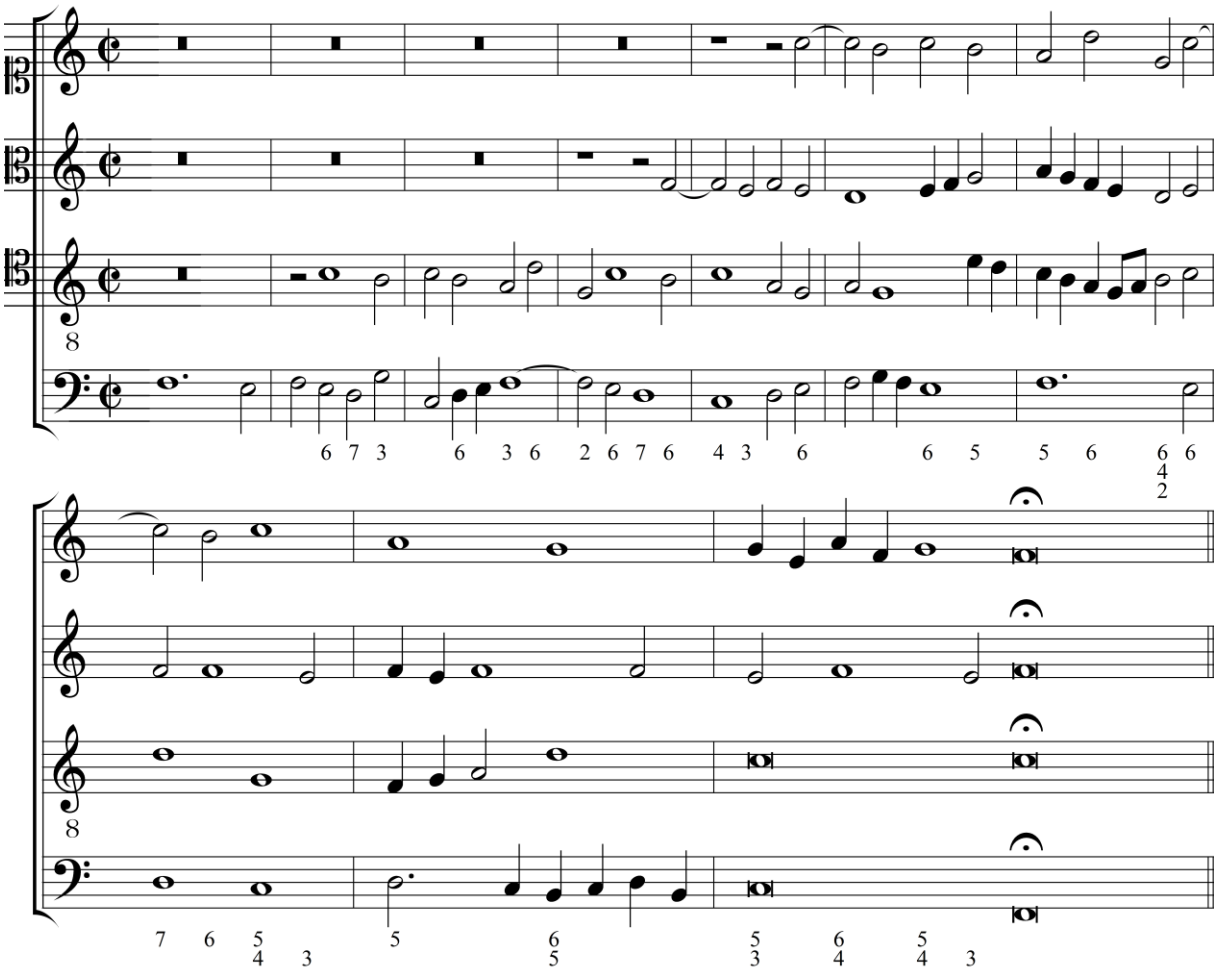
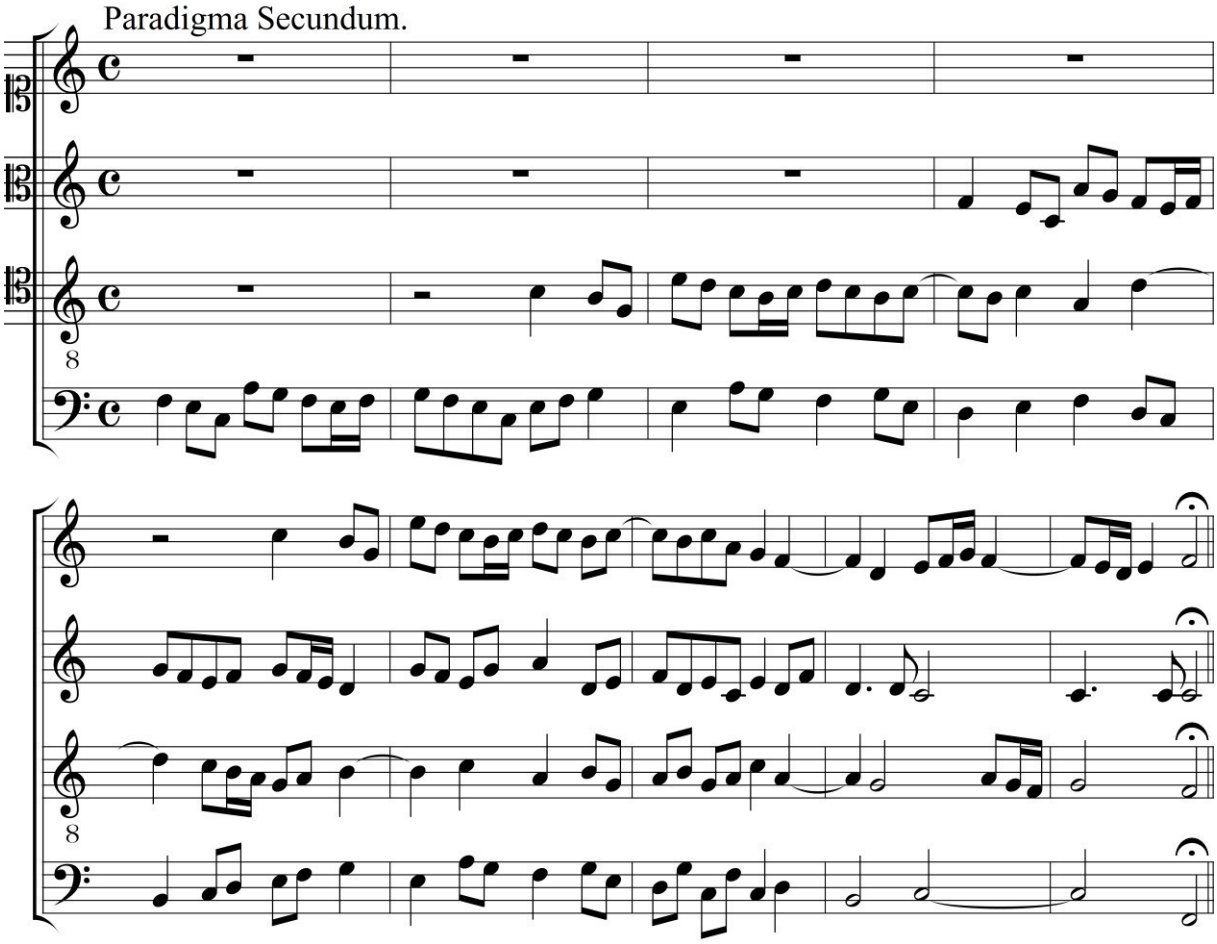
Toni Sexti Ambitus ist die Arithmeticè vermittelte Octava C. ins c. aus der Quart C. ins f. *ut*, *fa*. und aus der Quint F. c. *fa*, *fa*. welches auch dieses Toni Repercussiones seynd.

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

Speciale Notamen.

Uberhaupt aber ist zu observiren, daß, da jetziger Zeit aus dem Clavi *F*. fast durchaus mit 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 Fugen &c. genau auf die Speciem Modi *C*. Acht habe.



Exemplum Primum sine ♭. ex F.

§. IV.
Vom vierten Modo Musico.
Oder vom 7. und 8ten Ton aus dem G.
Mixo-Lydius, und Hypo-MixoLydius genannt.

Sehr viele fehlen wider diesen Modum.

UNter die grosse Unwissenheit und Irrthum, in welche die unzeitigen Componisten öffters 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 gäntzlichen ausser diesem Modo G. und in einen gantz andern Modum verfallen seynd. Erklärung: Der Clavis *G.* hat in seiner natürlichen Specie Octavæ in der Septima das F. *fa.* Will man in genere Diatonico (natürlichen Geschlecht) d. i. in dieser Octavæ natürlichen Fortschreitung oder Durchgang vom G. biß 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 dergestalten regulaire setze, und rangire, daß weder der erste, weder der andere per se, an- und für sich, statt des *f. fa*, das *fis* zu ergreiffen genöthiget seye, sondern in die Claves einher gehe, wie sie die Natur vorleget. Paucîs: man solle das *fis* in der Fundamental- oder Radical-Stimm gäntzlich meyden, und nur keck 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 præjudiciren oder nachtheilig zu seyn. Dessen hast ein Muster Num. 1.

Man solle in diesem Modo das *fis* meyden.

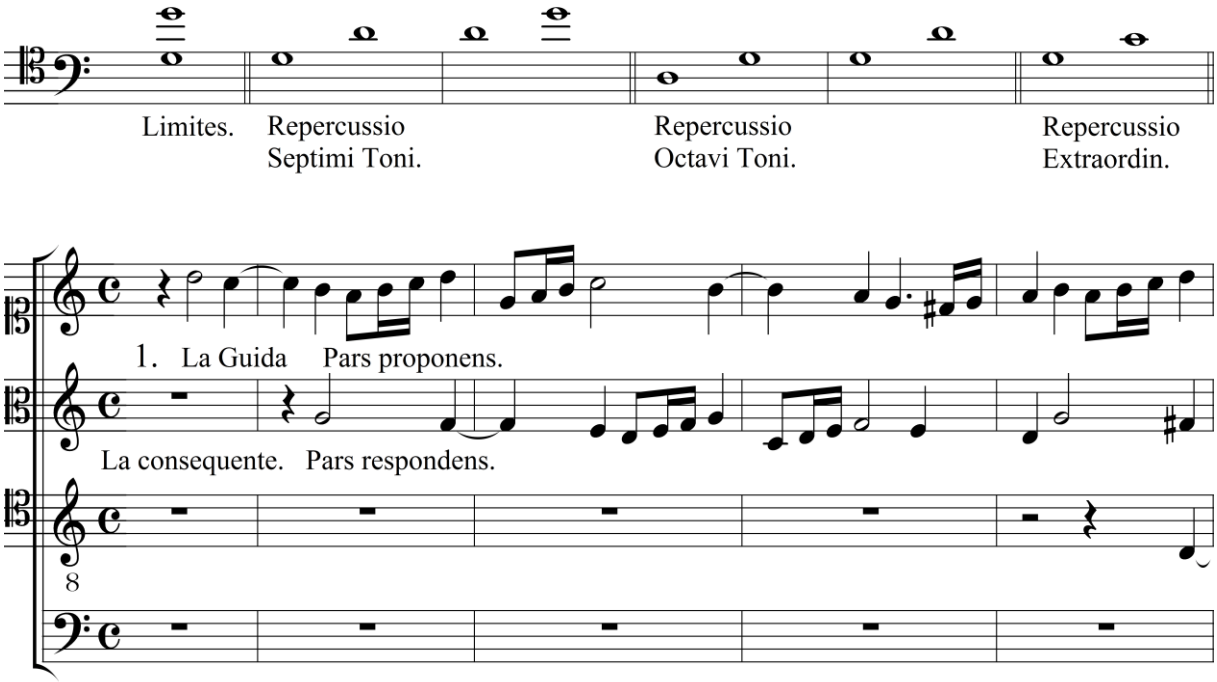
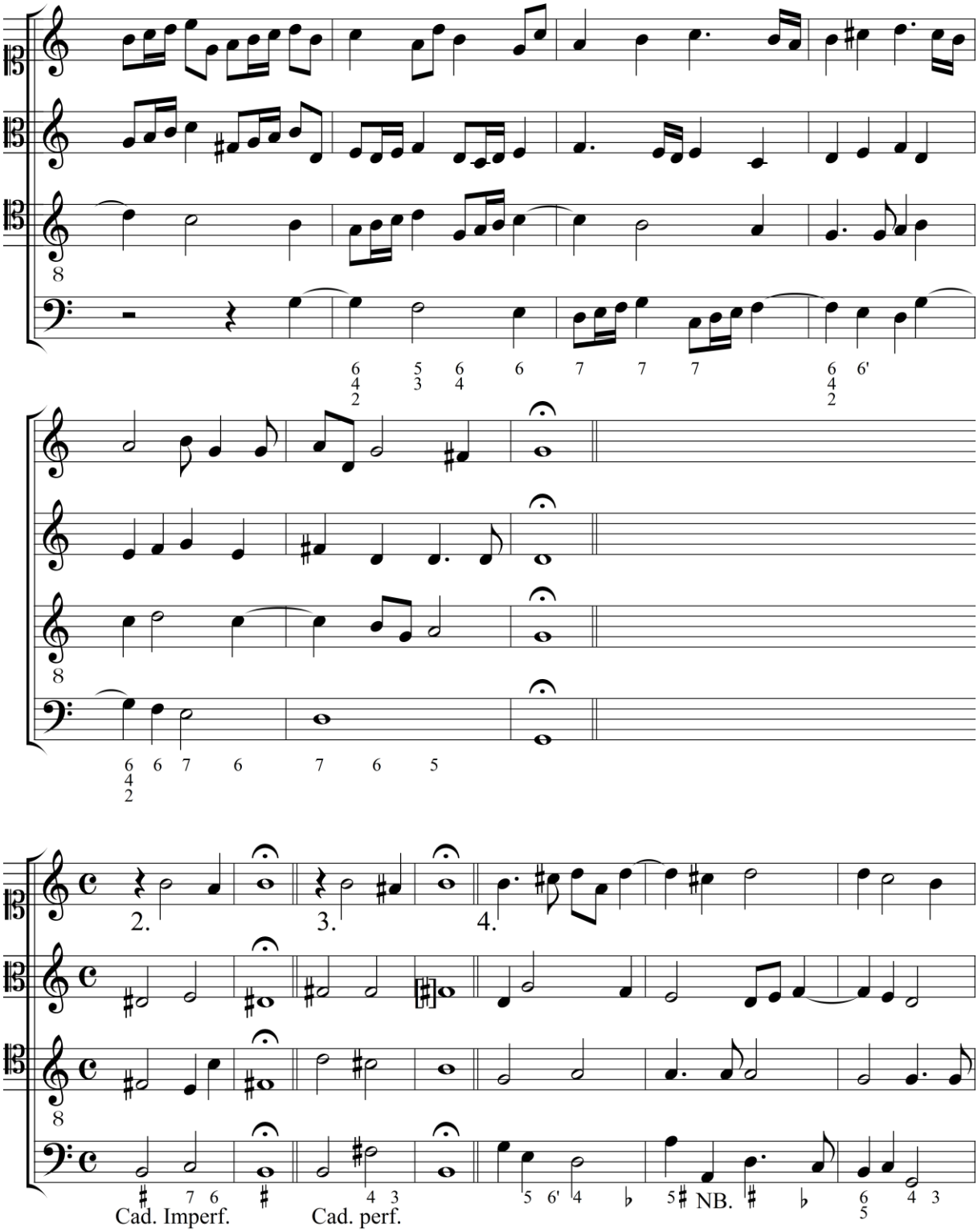
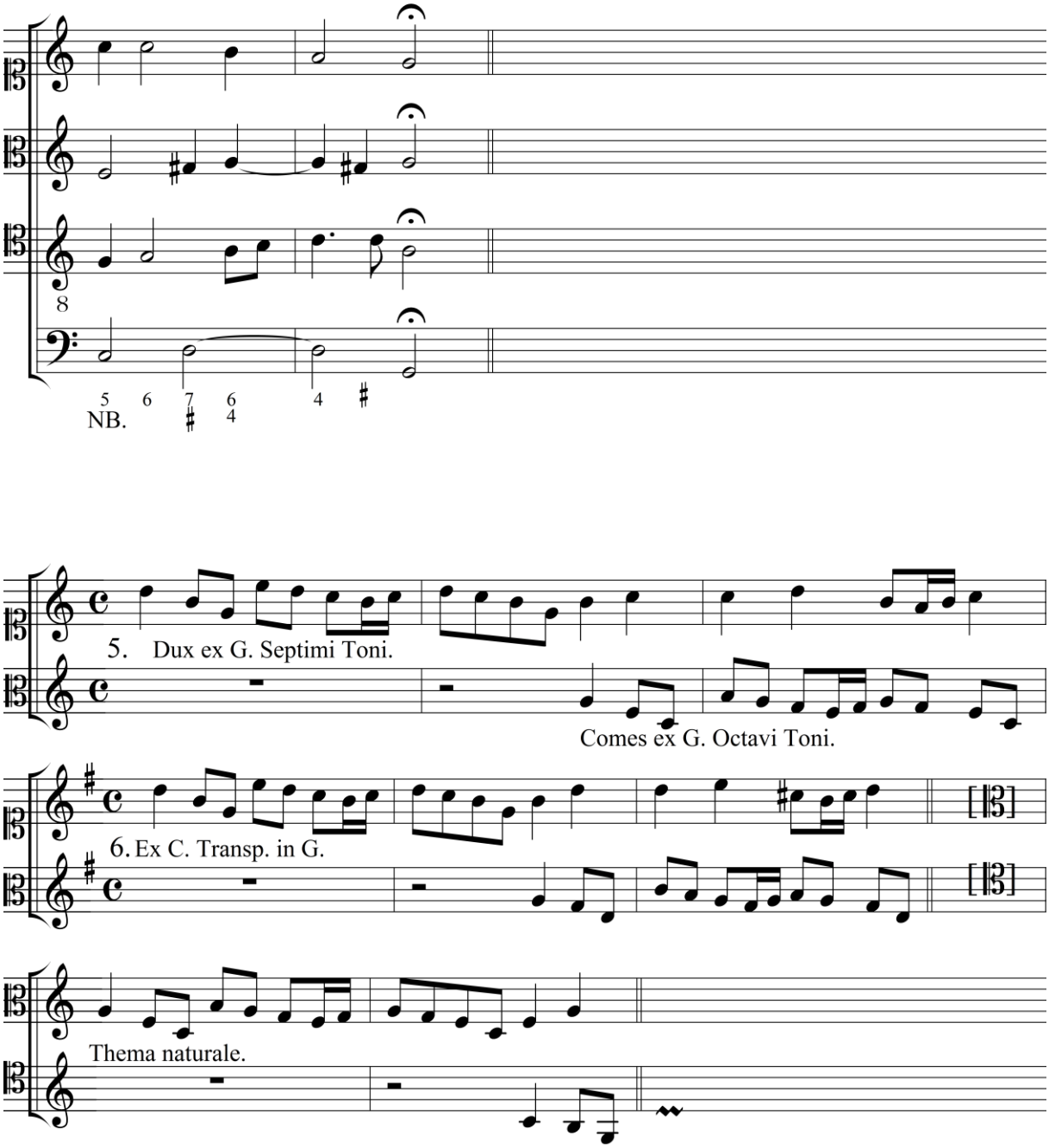
Die Constitution dieser zwey Tonen zeigt das Cap. 10.

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. Barnabæi 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 anzeiget.

Notandum Primò: Unter den Wörtern *Clausula Primaria*, *Secundaria*, und *Tertiaria* werden die 3. Claves eines jeden Dreyklangs (Triadis harmonicæ) 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 Cadentia *Secundaria*; die in die Terz, *Tertiaria*. Lise zuruck 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 Fugen &c. sonderheitlich auf die 2. Septimas regardiren, und dahin beflissen seyn, daß der Comes dem Duci nach jedes Modi Musici Eigenschafft accuratè respondire. Besiehe hievon die 2. Muster Num. 5. und 6.

Notandum Tertiò: Alles dieses ist hauptsächlich zu verstehen, da man will strictè 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 ♯ 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 unanständigen Titul: *Præambula*, *Versus &c. Octavi Toni* beschmitzen. Aus dem *G* wollen componiren mit continuirlichem Gebrauch des *fis*; und doch das *f* nicht mit dem ♯ vorhero bezeichnen, und folgsam in das ordentliche *fis* setzen, ist einer der grösten Fehlern, und ist ein solcher Componist billich ad Prædicamentum ignorantiæ zu zehlen. Betrachte nur wohl das Exempel Num. 6.

2.
3.
4.
Cad. Imperf.
Cad. perf.
NB.

Aus letzterem Exempel Num. 6. ist klar, daß die Bezeichnung des F. mit dem ♯ oder *fis*, das G. seine eigene, natürliche Speciem Octavæ gäntzlichen aus- und die Speciem Octavæ C. anziehe, und folgbar 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 deßwegen dem Gehör genugsame Zeugnuß.

Eigenschafft dieser zwey Tonen.

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

§. V.
Vom fünfften 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.

Repercussio.

Anbey ist aber zu bemercken, daß, so man purè Diatonicè in Contrapuncto, oder Alla Capella componiren will, man sich der Clausulæ *Secundariæ perfectæ*, d. i. des *Dis*, allerdings enthalte, und sich mit der Clausula *imperfecta* per *Septimam* begnügen lasse; welches sonderheitlich in Cantu Chorali zu beobachten ist. Vide Exemp. Num. 1. und 2. In andern Figural-Musiquen aber hat diese Lehr wenig Platz.

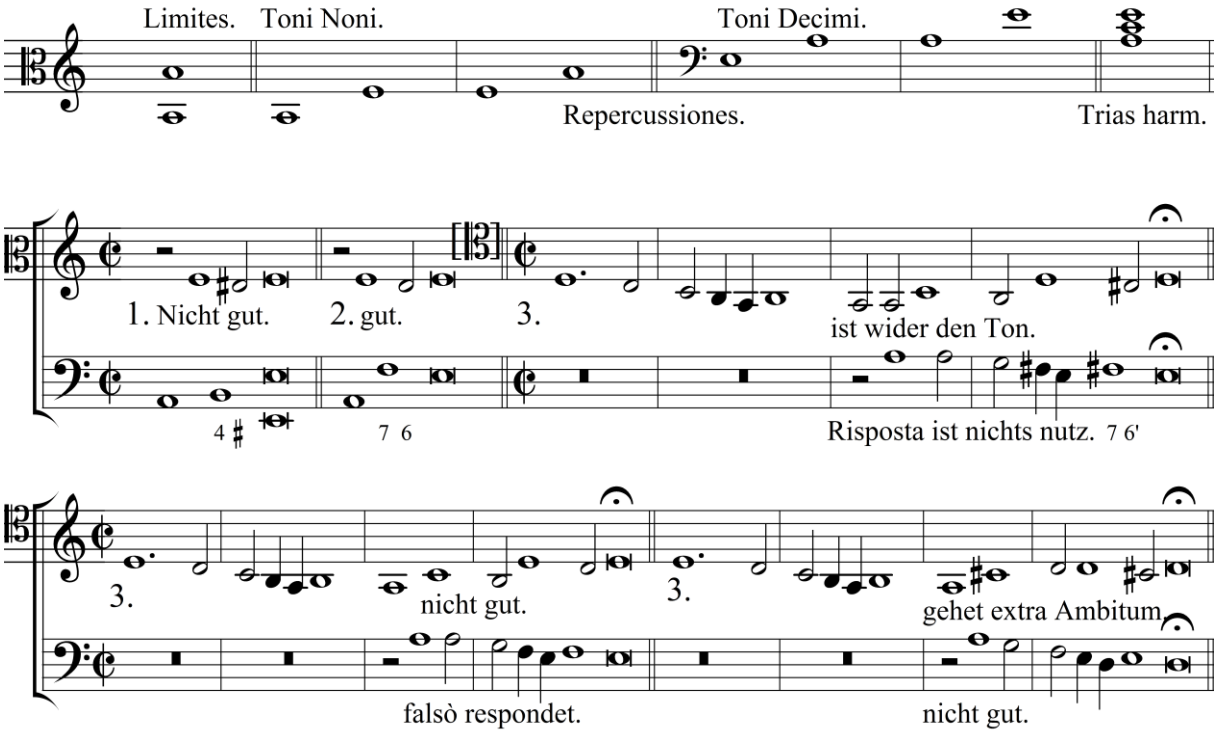
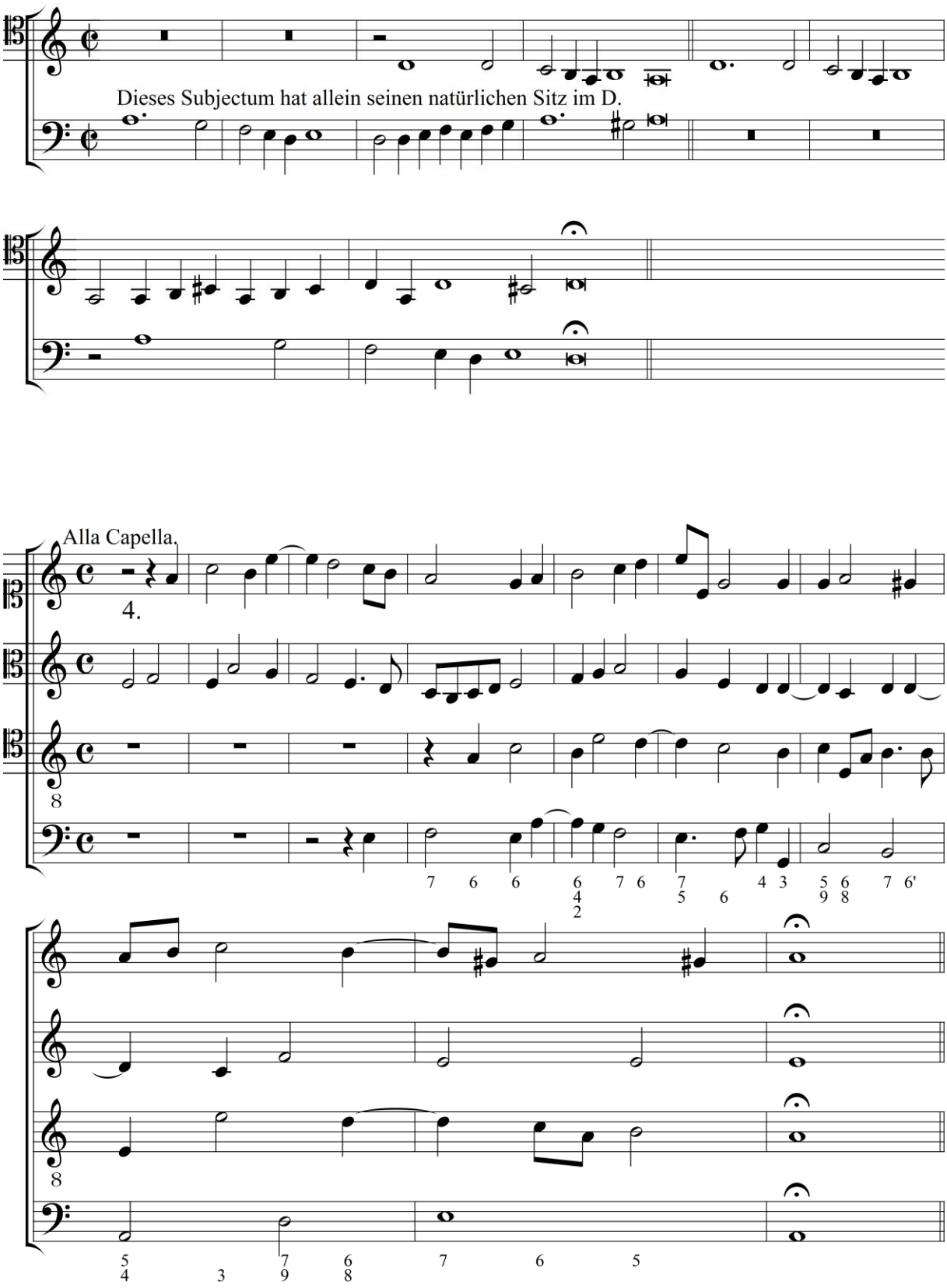
Im Contrapunct dieses Toni wird die Clausula Secundaria *perfecta* mit der imperfectâ vertauschet.

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

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

Dieser neunte Ton hat sonst das *Prædicat*: Jucundus, lieblich, aufgeraumt. Des Toni decimi Umfang ist die Octava E. e. bestehend (wie bey allen Plagalibus oder Tonis Secundariis geschiehet) 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.

Eigenschafft dieser 2. Tonen.

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

Dieses Subjectum hat allein seinen natürlichen Sitz im D.
Alla Capella.
4.

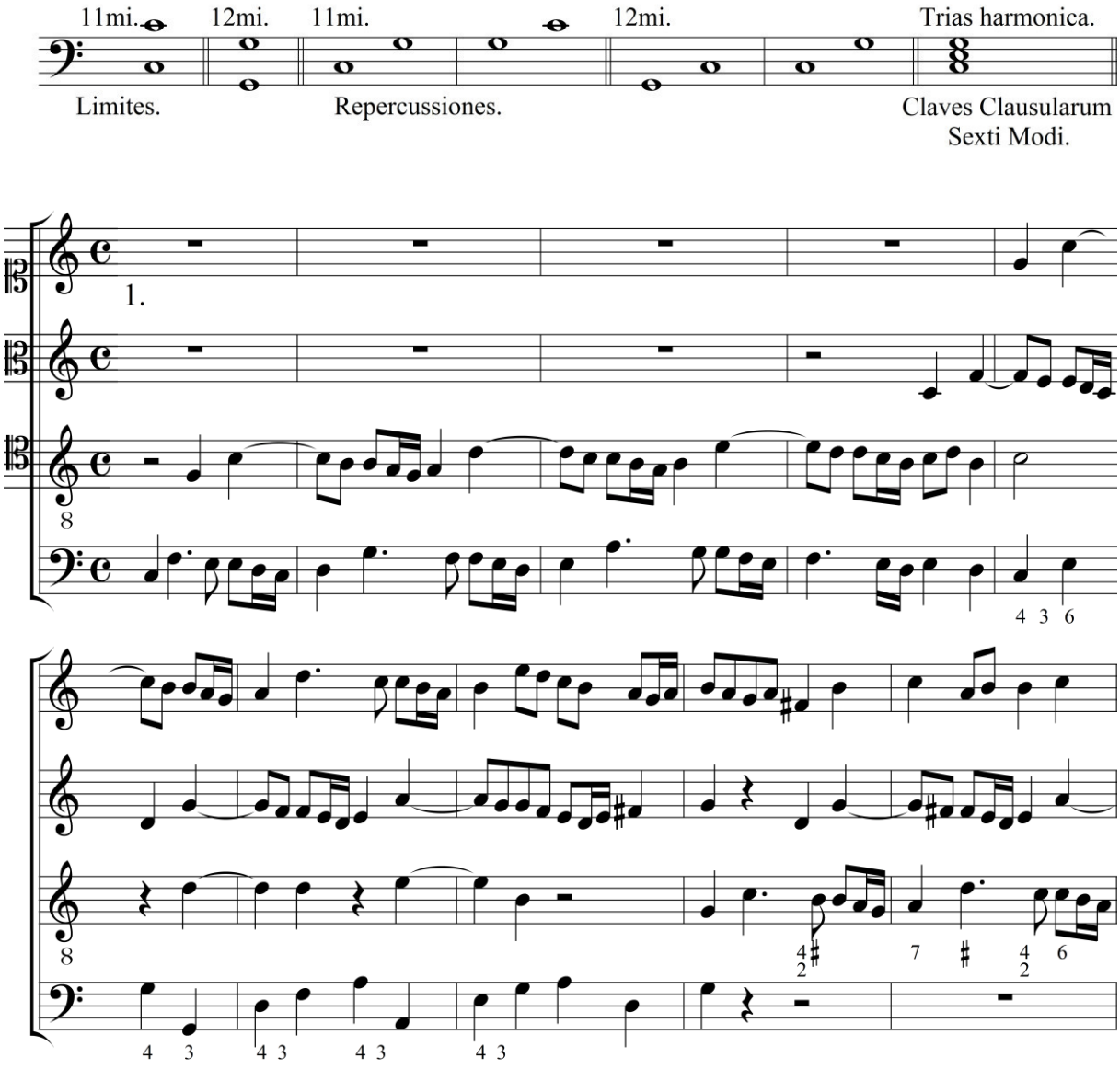
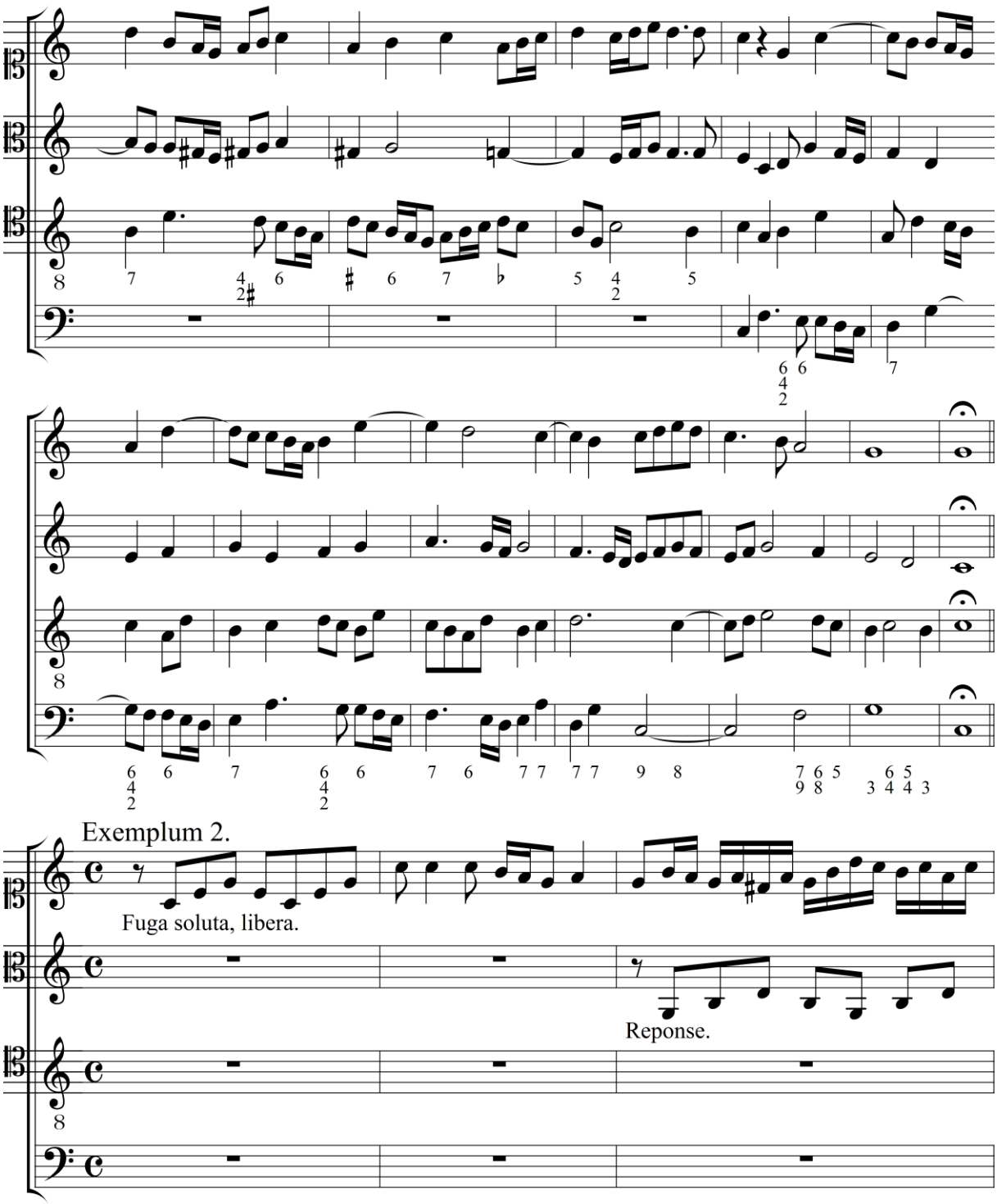
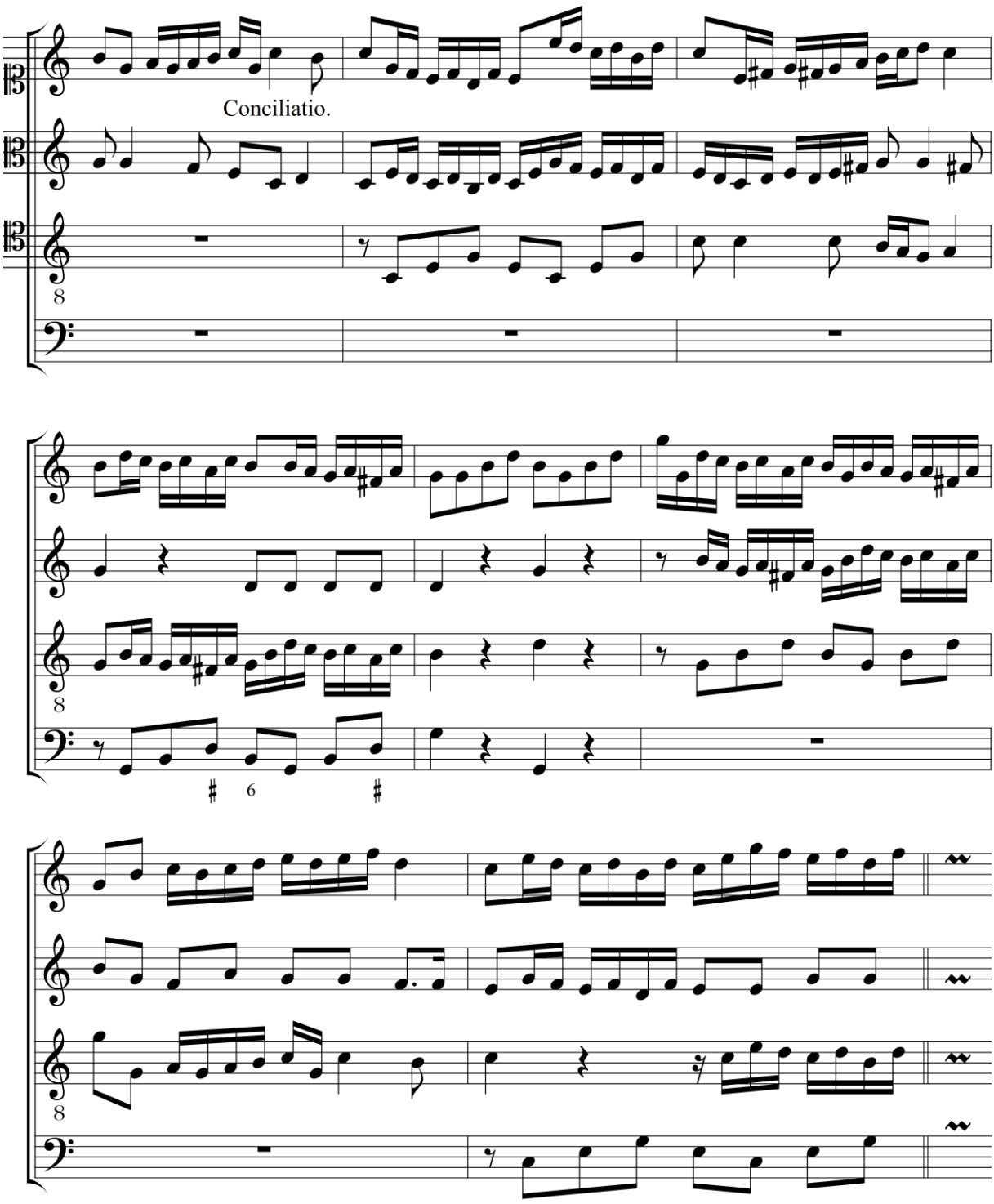
§. VI.
Vom sechsten Modo Musico Jonio, oder vom 11ten und 12ten Ton aus dem C.

Dieser Modus stehet mit dem dritten Modo M. in vieler Aehnlichkeit.

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

Wann der Clavis F. in seiner Quart statt des h. mit dem b: und der Clavis G. in seiner Septima statt des natürlichen *fa* mit dem ♯ oder fis bezeichnet wurde, so kommeten zweiffelsfrey diese 2. Octaven mit gegenwärtiger Specie Octavæ C. durchaus miteinander übereins. Widrigenfalls aber wurde ein gäntzliche Gleichheit weder mit dem einten, noch mit dem andern Modo nimmermehr können erkennet werden. Zur Prob dessen besiehe das unten gegebene Exempel sub Num. 1. welches sich aus keinem andern Clavis Diatonicè oder natürlich setzen läßt, als allein aus dem Modo Musico C.

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

Eigenschafft dieser 2. Tonen.

Exemplum 2.
Fuga soluta, libera.
Reponse.

Conciliatio.

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 einzutretten. Zweytens, wie hergegen im vierten Tact der Gefährt den Führer wiederum so gelegentlich und regulaire in seinen Tonum Authentum einleite, und anheim begleite, welches die Musici nennen, *Conciliationem*, Vergleichung, Vereinbarung, Zuruckkehrung, und Eintrettung der Stimmen in den Haupt-Ton.

Conciliatio vocum.

Eine Fugam auszuführen ist leicht.

Drittens, da wir in diesen beyden Exemplen nur die eintzige Quintam des Modi eine Ausschweiffung gemacht, siehet man auch, wie leicht es wäre, eine Fugam auf sehr viele Täct hinaus zu ziehen, so man, mittelst kleiner untermengten Passagien, 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 dergestalten klar vor Augen gelegt, und mit vielfältigen Exemplen 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 Autorum weit vorzuziehen Raison finden dörffte.

Sie geben dem Componisten mehrere Freyheit dann die 24.

Neben deme erhellet, daß ein Compositeur bey unseren 6. Modis Musicis bey weitem nicht so sehr eingeschrenckt sey in Inventir- und Formirung der Thematum, oder Fugen, wie die Sectatores der zwey eintzelen 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 auszuschweiffen, durchzustreichen, und wiederum Gelegenheit zuruck zu kehren gar wohl wissen.

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

Secundò, gleichwie wir 6. wesentlich voneinander unterschiedene Modos Musicos erwiesen haben, also ist es auch am Tag, daß je einer dieser Modorum von dem anderen gantz zerschiedene, ja gantz contraire Proprietates oder Eigenschafften habe.

Heinichen will zwar von diesem nichts wissen, schittelt 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*, *heroi*sch, kriegerisch &c. seyn solle. Es seyen nur *Proprietates Imaginariæ*. Sie seyen ungegründet, und an sich selbst falsch. u.s.f.

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

Dieses ist zwar wahr, daß man nemlich aus allen Clavibus, Tonis naturalibus, und Fictis seu Transpositis was lustiges, fröliches, kriegerisches &c. könne herfür, und ad effectum bringen; man negirt aber anbey das Suppositum, daß nemlich ein solches Musicalisches Stuck, oder Concert, Aria &c. wann es je von einer so lustigen, frölichen, kriegerischen &c. Würckung 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. Nein! Ein anderes ist: *Ex Modo*: d. i. aus diesem oder jenem Clavi componiren. Und ein anderes ist: *Ad Modum*, auf die Art und Weiß 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 purè Diatonicè 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 Hypothesi (Grund-Satz) hat er recht, manutenirt 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 gantz diversè und distinctè ins Gehör fallen; also auch sie gantz unterschiedene Eigenschafften in sich halten, und bey den Zuhörern zerschiedene Leidenschafften der Lieb, Traurigkeit, Freud, Trost &c. zu erregen, oder zu stillen *ex se*, aus- und von sich selbsten vermögend seynd.

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

Warum der erste Modus den Namen *Dorius* führe?

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 Athanæo also: Die Dorische Harmonia scheinet habe in sich etwas

mannliches, prächtiges, herrliches, majestätisches, und mehr ernsthafftes, als leichtsinniges, und ausgelassenes &c. und also waren auch die Sitten der Doriern. Gleiche Bewantnuß hat es auch mit den andern Völckern, Phrygiern, Lydiern, Joniern &c. Diese Nationes waren einander an Sitten gäntzlich 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. Ergò, so hat dann je ein Modus und Tonus an- und aus sich *ex se* selbst, gewisse, und von andern Modis und Tonis gantz andere, unterschiedene, auch widrige Eigenschafften. Und welcher Componist ist es, der, so man ihme 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, anjetzo aber, da er diese Sach besser einzusehen gelernet hat, wisse er gewiß, daß schon an- und vor sich eine Music-Leiter, diese oder jene Leidenschafft auszudrucken, geschickter seye, als eine andere. Wer von den Eigenschafften eines jeden Toni sonderheitlich mehrere Wissenschafft 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 &c. welch letztere auch viele auf unsere Modos eingerichtete Kirchen-Gesäng, so biß heut pflegen abgesungen zu werden, nahmhafft machen.

Der Musicalische Circul scheinet von geringem Nutzen zu seyn.

Was ferners weitläuffig 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 ausweichen, 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. Paucîs: Wer sich ja einen Compositeur will salutiren lassen, und nicht das gantze Clavier samt allen Intervallis und denen Verhaltnussen 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 Ausschweiffungen ex tempore gelegentlich ohne Hülff-Mittel dieses Musicalischen Circuls als einer Ariadnes wiederum zuruck zu kehren: Item, welcher den Beweiß seines Harmonischen Satzes des Wohl- oder Ubel-lauts halben 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 Gestrick. 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. Und wohl! dann die Herren Theatralisten haben bey derley Musiquen mehrere Modos nicht vonnöthen. Anderst aber verhaltet sich die Sach in unserer Diatonischen Kirchen-Music, und Stylo Ecclesiastico. Und wollen und können wir den geneigten Leser allenfalls versicheren, 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.

Bey 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

Unterscheid zwischen Musicanten.

Erstlich muß man einen grossen Unterscheid machen unter denen, so sich von der Musicalischen Kunst her schreiben. Einige deren werden *Musicant*en 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 Spielleut.

Spielleut.

schlechte Componisten.

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

Virtuosen.

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

derbar hervor thun, mit dem Prædicat eines Virtuosi billig beehret zu werden verdienen; und weil sie meistens eines muntern aufgeraumten Geists und Invention reich seynd, anbey auch Krafft ihrer ausnehmenden Capacität und Musicalischen Naturells meistens ihre Capriccien, Fantasien &c. vermögen aufs Papier zu bringen, so geschiehet nicht selten, daß sie sich dardurch, wiewohlen 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.

Musicorum.

Zur vierten Reihen 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, wiewohlen die Musicalische Wahrheiten noch lang nicht alle demonstrirt seynd, sondern denen Nachkömlingen noch sehr viele zu erfinden übrig seynd. Gute Componisten seynd auch *Virtuos*.

Kirchen- und Theatral-Componisten.

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

Unter denen, so nicht allein gut practicè componiren, sondern auch in Musicâ Theoreticâ præeminiren, gebühret dermalen ohnstreitig in unsern Teutschen Landen der erste Rang dem Herrn M. Lorentz Mizlern &c.

M. Mizlerus schreibet

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

1. wider unsere Modos Musicos.

Im ersten Band seiner Musicalischen Bibliothec, gedruckt zu Leipzig An. 1737. pag. 55. & seq. Th. 2. Nachdem er die Erklärung der regulairen und irregulairen oder versetzten Ton-Arten aus Andr. Werckmeistern gethan, schreibet er: Wer zu unserer Zeit dergleichen sagen wurde, den wurde man auslachen. Werckmeistern aber müssen wir nicht auslachen, weil es zu seiner Zeit wahr gewesen. Jetzund kan man auch die alte Kirchen-Lieder noch darnach 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-Unterschied der *Ton*-Arten ist, wann sie entweder weich, oder hart ist. Hier hat er auf einmahl dem Faß den Boden eingeschlagen, und unseren 6. Modis Musicis den Nacken abgedruckt.

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

3. 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 *Joni*sche, die weichen oder *Oeoli*sche Leitern nach der Art der Alten zu reden. In den neueren Zeiten hat man sich einer gantz neuen weichen Ton-Art bedienet, welche die Alten nicht gehabt haben, da nemlich in der Quint der halbe Ton in der andern Stuffe, in der Quart aber in der letzten Stuffe ist, als C. D. Dis. f. g. a. h. c.

Eben dieses wiederholet er im verteutschten Fux pag. 70. mit diesen Worten: Da alle harte, ingleichem alle weiche Music-Leitern einander gleich seynd, und derowegen einerley Stuffen im auf- und absteigen, und die Tone einerley Verhaltnuß unter einander haben müssen, so folget, daß wir nur 2. Ton-Arten, in jeder aber 12. Gattungen haben müssen, welche nur der Höhe nach unterschieden seynd. Die Neueren, und meines Wissens, am ersten die Frantzosen, haben eingeführt, daß sie in der weichen Ton-Art anderst herunter als hinauf steigen. Im Herabsteigen 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.

4. Ferner im 2ten Band pag. 116. sagt er: Wir haben gesehen, daß wir eigentlich nur 2. Ton-Arten dermalen haben, die weiche und die harte, und daß einige bey der weichen Ton-Art anderst hinauf, und anderst herab steigen, weßwegen wir solcher Gestalt dritthalbe, oder höchstens 3. Ton-Arten haben, wann man sich der 2. weichen Ton-Arten 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 offt versetzen, 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 Umständen bedienen. Wann man diese Versetzung durch alle 12. halbe Ton auf unseren Clavieren vornimt, und jeden besonders zum Grund legt, so kommen 144. Music-Leitern heraus.

Eben dieses bestättiget er auch im verteutschten Fux pag. 171. mit diesem Zusatz: Doch ist kein Ursach anzugeben, warum nach Beschaffenheit der Umstände die unbekanten 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 öffters 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 wider uns.

Allein zum voraus kan man allerdings Synopticè versichern, daß dieser Schrifft-steller, das Haupt-Wesen betreffend, nicht das geringste beygebracht, wodurch unsere Ton-Arten könten gekräncket, noch weniger verworffen werden; sondern nur heißt es: unsere Modi Musici seyen bey jetziger Zeit ein unnützes Zeug, seyen Kleinigkeiten, seyen nur ein Flickerey, seyen nur ein Hirn-Ge spunst der alten *Componi*sten, man könne sie wohl entrathen, man solle sich ferner nicht mehr darmit schleppen &c. &c.

Die Einwürff werden von uns abgelehnet.

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 ihme selbst schrifftliche Versicherung bey Handen habe, dieses Inhalts: man solle ihme nur fein 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 Schrifften beyzubringen, und unsere Gedancken und Scrupel gleichfalls kürtzlich zu eröffnen. Und zwar

Das erste Punctum betreffend, da es heißt: 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 Flickerey &c. aufgezogen kommen wäre, den wurde man gewiß und billig ausgelacht haben, weil diese 24. Ton-Arten keine wahre Ton-Arten seynd &c. &c. 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 vorkomt, 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, ingleichem 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 Frantzmänner 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 Umständen bedienen. Gleich darauf heisset es: Doch kan man keine Ursach geben, warum nach Beschaffenheit der Umstände die unbekanten nicht so wohl zu gebrauchen wären, als die schon bey uns eingeführten. Wie? keine Ursach? ligen sie dann nicht in der Natur? weißt man dann ihres Ubellauts keine Raison zu geben? verursachet vielleicht den Mißklang die unnatürliche Inlage der versetzten Hemitonien? So seynd sie dann folgsam nur eine Flickerey? nur ein Hirn-Gespunst der neueren *Scriben*ten?

Ja, deme ist in der That nicht anderst. 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 Octavæ-Gattung, darinn eine Melodia angefangen, fortgeführet, 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 Melodiæ, einem Subjecto, Themati 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-Leiter allein haben, nemlich, die

Erste ist 6ti Modi aus dem C.
2te ist 3tii 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 solte 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 deßwegen als illegal erkennet, 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 Comitem, den bunten Contrapunct, und alle gute Music überhaupt aus dem Musicalischen Reich verbannen.

Die übrige 5. oben angesetzte Music-Leitern aber seynd ein so armseeliger, elender Zeug, daß, so man nur 1. oder 2. Stuffen 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 mitlauffen lassen.

Was mir in disem Punct ferner zu meinem sonderbaren Contentement gereichet, 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 Stuffe ausgelassen, es muß aber ohnfehlbar der Clavis *g*. seyn) lasset sich bey Ausdruckung 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 beederseitigen Zusammentrettung eines Vergleichs einen so grossen Schritt gethan, der uns glauben macht, den gantzen Streit völlig auseinander zu setzen, und durch eine Transaction zu End bringen zu können. Nur muß man sich bewundern, daß er dise so schöne, edle Ton-Art erst aus dem Hauffen der 12. so sehr verdunckelten 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[ch] 4. ♭ ♭ ♭ ♭ ins C. übersetzte Ton-Art, oder unser Modus Secundus Phrygius. Vide p. 30. Durch die Erkenntnuß dieser Ton-Art ist der gröste Stein des Anstosses fast allerdings gehoben. Und da Herr Mizler diese Ton-Art zu Ausdruckung eines traurigen Affects für geschickter, als den Moll-Ton erkennet, so thut er eben dardurch dieser Music-Leiter eine gantz andere Eigenschafft beylegen. Dieses wird erkläret: Durch den Moll-Ton verstehet Mizler nichts anders, als die weiche Ton-Art, Scalam Mollem, und durch den Dur-Ton die harte Ton-Art, oder Scalam Duram. 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 *physicali*sche Ursachen vorhanden seyn, warum die kleine *Terz* traurig machet, d. i. die Lebens-Geister zusammen zieht, die grosse aber Frölichkeit verursachet, oder die Lebens-Geister erweiteret, und in unserem Cörper auseinander dehnet, welche Gründe in denen Verhaltnussen der Tonen stecken, wie leicht zu erachten. Ist nun die weiche Ton-Art schon an sich selbst geschickter, Traurigkeit, Demuth &c. 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 Eigenschafft beybringen müsse, als das nächst an dem Grund-Ton anligende Hemitonium, Secunda Minor, oder Cis. Vide Cap. 30.

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

Wann man dererwegen dieser Mizlerischen Music-Leiter die Eigenschafft 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 Eigenschafft 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 gantz besondere Eigenschafft zuschreibt, also kan man aus eben diesem Principio (wegen unterschiedener Lage der 2. halben Tonen) dergleichen Eigenschafften respectivè unseren übrigen Ton-Arten eben so wenig abdisputiren, es mag Heinichen mit seines gleichen Operisten darwider plauderen was er will. Der tiefsinnige Mizler erkennet alles gar wohl in seinen letzten Schrifften, so ich von ihme bey Handen habe biß ad Annum 1743. wann er T. 2. pag. 220. also schreibt: Da auch eine Leiter anderst in das Gehör fallet, wann die Lage der 2. halben Tonen verändert ist, so ist es vernünfftig, daß man derselben Art bemercket, und die *Ton*-Arten darnach unterscheidet, wann es auch die Alten nicht solten gethan haben. Genug! Mizler begreifft gar wohl das Wesen unserer verschiedenen Ton-Arten, und folgsam auch derselben gantz besondere unterschiedene Eigenschafften.

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

Project eines Vergleichs zwischen allen Music-Verwandten.

Erstlich, überlässet man denen Herren Musicanten, Liedelmachern, Nothhelffern, Boutaden-Schmiden, Bizzarrien-Kramern, Fantasten &c. Item denen Herren Vistuosen, 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 entrathen können, gantz gerne ihre 2. Haupt-Ton-Arten, und in jeder derselben 12. Gattungen, welche zwar, wie Mizler selbst öffters hin und wieder bekennet, alle einander gleich seynd, und nur der Höhe nach von einander unterschieden seynd. Hergegen

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 biß 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 Musicâ di buon gusto desideriren kan. Dieses bestättigen die vortreffliche Compositiones der allerbesten Meistern des Wienerischen Hofs, von deren Arbeit unser Reichs Gottes-Hauß einen zimlich grossen Vorrath besitzet. Alle diese Musicalische Stück beloben dieser Meistern viele Accuratesse in Führung und Ausführung der Fugen aus der einmal angenommenen Ton-Art, welches bey jetziger Zeit von den mehresten Componisten nur für eine *Subtili*tät, 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, Excursiones, oder Ausschweiffungen sie in die Phrygische Ton-Art machen, in derselben so künstlich contrapunctiren, daß es eine Freud ist, solche anzuhören.

Warum viele Componisten die natürliche Ton-Art E. so sehr verabscheuen?

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 deßwegen fliehen und verabscheuen sie diese Ton-Art wie der Teufel das †. 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 stecken, componiren endlich auch aus dem E. aber nur auf œolische Ton-Art, nemlich mit dem fis. Die rechte oder natürliche Leiter dieses Modi will ihnen sehr lang nicht einleuchten, biß sie endlich die harte Nuß aufgebissen, die Süsse dieses Kerns anfangen zu kosten, und nunmehro aus eigener Erfahrnuß bekennen müssen, daß sehr leicht sey, aus dieser Ton-Art zu componiren, nachdem man endlich die Wissenschafft, diesen Modum zu tractiren, in seine Gewalt gebracht hat.

Ein rechtschaffener Componist muß die Ton-Arten gründlich verstehen.

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 erfüllet 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 hinläßigen Raptim-Componisten distinguirt seyn, der müsse vor allen Dingen eine genaue Wissenschafft von unsern Ton-Arten, und derselben gantz besonderen Eigenschafften besitzen.

Anbey will man mehrmahlen Erinnerung gethan haben, daß obige Reglen 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 Reglen cessiren; und ist es alsdann genug, daß man die Speciem Octavæ, auch den *Ducem* und *Comitem* wohl in Acht nehme, und übrigens sich befleißige, ein Musicalisches Kirchen-Stuck (dann von diesen allein wird meistens gehandelt) zu setzen, so wohl auf den Text gerichtet, und von Invention, Tendresse, Anmuth, Brilliant, lebhafft, munter, durchstehend, von Gout, Gusto, oder Annehmlichkeit sey. Vieles, und fürsetzlich von Theatralischen Sachen zu schreiben ist unser Sinn und Vorhaben niemahls gewesen. Wer aber davon Profession machen, und sein Stuck Brod damit gewinnen, auch alle vergnügliche Information und Wissenschafft haben will, procurire sich Joh. David Heinichens *General-Bass* in der *Composition &c.* deme vieles Lob deßwegen zuzusprechen, da man in Wahrheit sagen kan, daß gleichwie es ihme bißhero an Unterweisung und Erklärung der Musicalischen Grund-Sätzen, und so artiger Resolutionen der Ligaturen des Styli Theatralis niemand hat vorgethan, also es ihme auch in Zukunfft keiner so bald werde nachthun. So hat auch die Musicalische Republic dem vortrefflichen Herrn Capellmeister Joh. Mattheson wegen vielfältigen von ihme heraus gegebenen Kunst-vollen Wercken viele Obligation und Danck abzustatten.

Heinichens und Mattheſons Lob.

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

Caput XV.

Vom Choral-Gesang, und desselben 8. Tonen.

DEr Cantus Choralis ist jedem so wohl bekant, daß es ein Uberfluß 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, langsames, ebenes, in gleichem Noten-Valore, meistens in der Tieffe 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 gantzen Versamlung 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 Choralem, firmum &c. öffters die schönste und künstlichste Compositiones, da sie ihn bald unten, als ein Fundament und *Subjectum*: bald in der obersten Stimm anzubringen pflegen.

Wortforschung. Bey-Wörter.

Die Componisten erwählen sich öffters 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 Musicis 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 Musicis 8. Toni Ecclesiastici um so weniger abzusprechen seyen, als nur gar gewiß ist, daß diese 8. Toni in Cantu Chorali sich gantz klar in denen Ohren distinguiren, und ein jeder in Arte nur mittelmäßig erfahrner 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 vermischet werden, daß auch ein subtiles Gehör nicht zu discerniren weißt, ob in fine finali eines Musicalischen Stucks der Tonus *Primus* prævaliret und das Feld erhalten? oder der *Secundarius* den Vorzug gewonnen.

Die Choralisten behalten nur 4. Claves, und in diesen bestimmen sie ihre 8. Choral-Tonos.

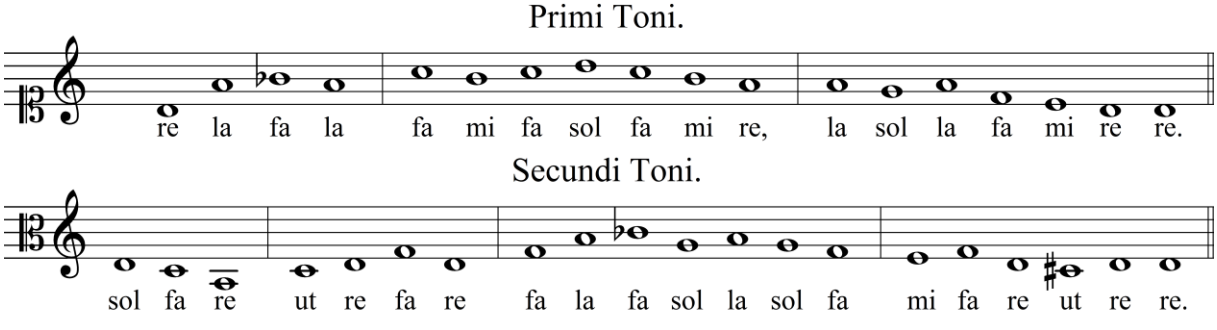
Wir wollen kürtzlich alle 8. Tonos Chorales sonderheitlich durchgehen, und bey jedem das zu wissen Nöthige anmercken.

§. 1.

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.* angezeiget, wiewohlen beyde in dem *D.* sich endigen. Der Tonus Primus sucht seinen Gesang und Gang meistens in der Höhe: der Secundus aber in der Tieffe.

Authenti sursum scandunt, servíque deorsum.

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

Erste Haupt-Regul.

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.* Deßgleichen singet man allda fa, wann der Choral vom *F.* in die Quartam hinauf steiget, wiewohl selten ein ♭. hingesetzt wird. Ratio: Der Tritonus verbietet sich selbst. Entia non sunt multiplicanda sinè necessitate. Dieses haben die alte Herren Musici und Musicanten wohl gewußt, und accuratè observiret. Bey jetziger Zeit aber findet man diese, und mehrere dergleichen abscheuliche Prog[r]essiones im Singen, Geigen, Pfeiffen, und Schlagen allenthalben in abundantia, & ad nauseam usque. Wann aber der Choral-Gesang über die Sextam steiget, 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.

Anderte Haupt-Regul.

Ausnahm.

Erkänntnus dieser 2. Tonen.

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.

Warum der Tonus Secundus meistens ins *G*-[moll] übersetzet werde?

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

Die Choral-Gesäng aus dem *A.* cujus Toni sie seyen?

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

Von denen Eigenschafften 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.

Im Choral muß man auf das Ende sehen.

SOwohl 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. Dahero der Cantor oder Intonator vorhero den Choral wohl solle übersehen. In dem *D.* ein ♯ oder *Dis.* singen, ist in allen Tonis Ecclesiasticis des Choral-Gesangs höchstens verbotten. Obwohlen zwar das *cis*, *fis*, und *gis* in andern Tonis occasione Euphoniæ in Cadentiis und anderen Gängen zugelassen wird, so kan mich doch nicht erinneren, auch nur in einem eintzigen Choral-Stuck tertii und quarti Toni einen Passum gefunden, oder gehöret 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 ♮ *mi*, oder *h.* tractiren solle.

Wer dieser Wahrheit halben einige Exempla und Experienz haben will, der durchsehe hin und wieder in Graduli Romano die Choräl 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 ♭. darzu gesetzter siehet.

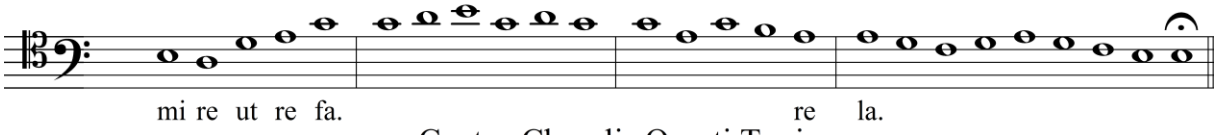
Dieser Choral macht auch seine Cadentias intermedias meistens in die 2. Cadentias assumptas *A.* und *C.* doch so, daß der Tonus Tertius dieselbe in das obere *c.* der Quartus aber in das untere *C.* machet.

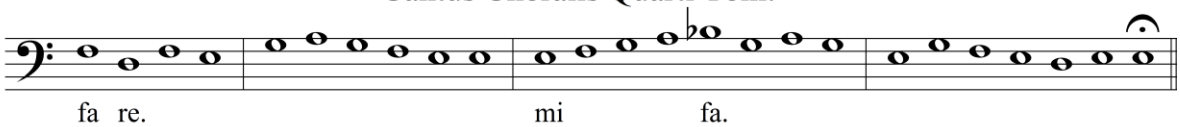
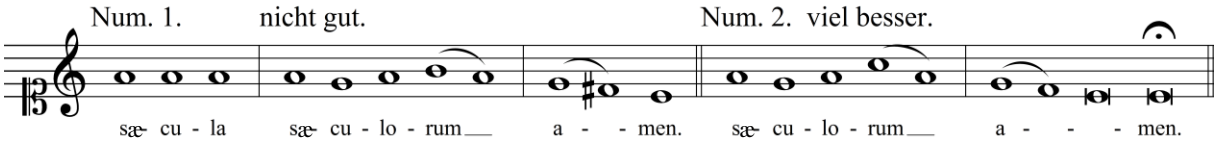
Die Organisten sollen die Beschaffenheit dieser 2. Tonen wohl innen haben.

Die kaum ein wenig blau abgesottene Organisten fehlen dahero grausamlich, da sie strictè tertii Modi solten præambuliren, und anbey immerdar das *Fis*, *Dis* ergreiffen, und mit einer perfecten Cadenz die Clausulam finalem ins *E.* machen.

Häßlicher Mißbrauch, oder Fehler, so in diesem Modo solte verbessert werden.

Es ist zwar hart, von dem *h.* oben herab in das *E.* ohne *fis* zu gehen, und ist fast allenthalben per malum usum & 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 derohalben, und dem Tono Quarto weit conformer, gefallet mir in hoc passu der Gebrauch und Manier des Cisterciensischen Antiphonarii, so sich verhalt, wie Num. 2. stehet. Wie man aber zu diesem, und all anderen Chor-Gesang die Orgel als ein Hülff-Mittel könne und solle gebrauchen, ein solches weiset Mauritius Vogt fol. 86. & seqq. und Murschhauser Academiâ Musico-Poeticâ fol. 110. & seqq. welcher aus diesen 2. dir besser gefallet, denselben behalte, und imitire. Ubrigens besiehe die 2. Introitus *Feriâ quartâ Hebdom. Majoris*, und Dominica Resurrectionis D. N. J. C. so wirst aus meiner schon öffters gegebenen Lehr ohne Anstand judiciren können, welcher Introitus, aus diesen zweyen, tertii, und welcher quarti Toni seye. Dieser 2. Tonen Gäng seynd fast auf diese Art:

Cantus Choralis Tertii Toni.

Cantus Choralis Quarti Toni.



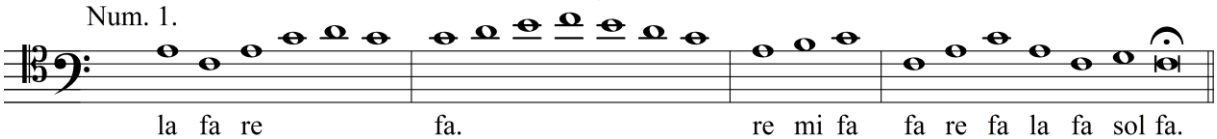
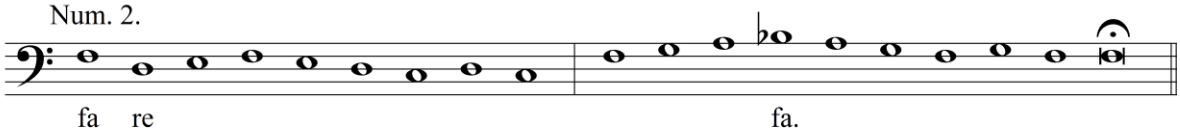
§. III.
De Tono Chorali V. & VI. ex F.

DEr fünffte Choral-Ton aus dem *F.* gibt zwar in seiner Quart seines Ambitus naturalis den Tritonum an, den er aber trefflich weißt eintweders gar zu decliniren, oder solcher Gestalten mit Eintrettung in andere Affinales Tonos, und Cadentias zu verdecken, daß er seine sonsten ihme zugehende Annehmlichkeit gar nicht verliehret. Weil dieser Ton, wie auch alle andere Authenti, seine Gäng und Sprüng meistens in die Höhe, und folgsam biß ins obere *f.* oder auch *g.* machet, ein solche Alt-Stimm aber von einer Manns-Person oder Bassisten naturaliter, oder wenigstens ordinariè nicht kan prætendiret werden; als pflegt man diesen Tonum Quintum gemeiniglich etwas tieffers, und zwar in die Secundam, Tertiam, ja biß in die Quartam *C.* herunter zu transportiren. Und dahero komt es auch, daß alle Musicalische Stuck aus dem *C.* von der Musicanten Pursch durchaus müssen Quinti Toni gescholten werden. Sein Dominium oder Territorium pflegt er durchzustreichen, wie unten Num. 1. zu sehen.

Der Tonus 5tus wird gemeiniglich ins D.dur, und C. transportirt.

Der Tonus Sextus als Plagalis hergegen macht seine Gäng mehrentheils unter sich in die Quartam *C.* Er wird selten transportirt. Und eben darum behaltet der Clavis *F.* universaliter den Namen *Sexti Toni*. Weder der 5te, weder der 6te Tonus wird (ordinariè) in seiner Quarta mit einem ♭. bezeichnet. Es haben auch diese 2. Toni kein ♭. per se, anund 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 Movement dieses sexti Toni geschiehet fast, wie Num. 2.

Der Tonus 6tus behaltet seinen Sitz im F.

Choral Quinti Toni.



§. IV.
De Tono VII. & VIII. ex G.

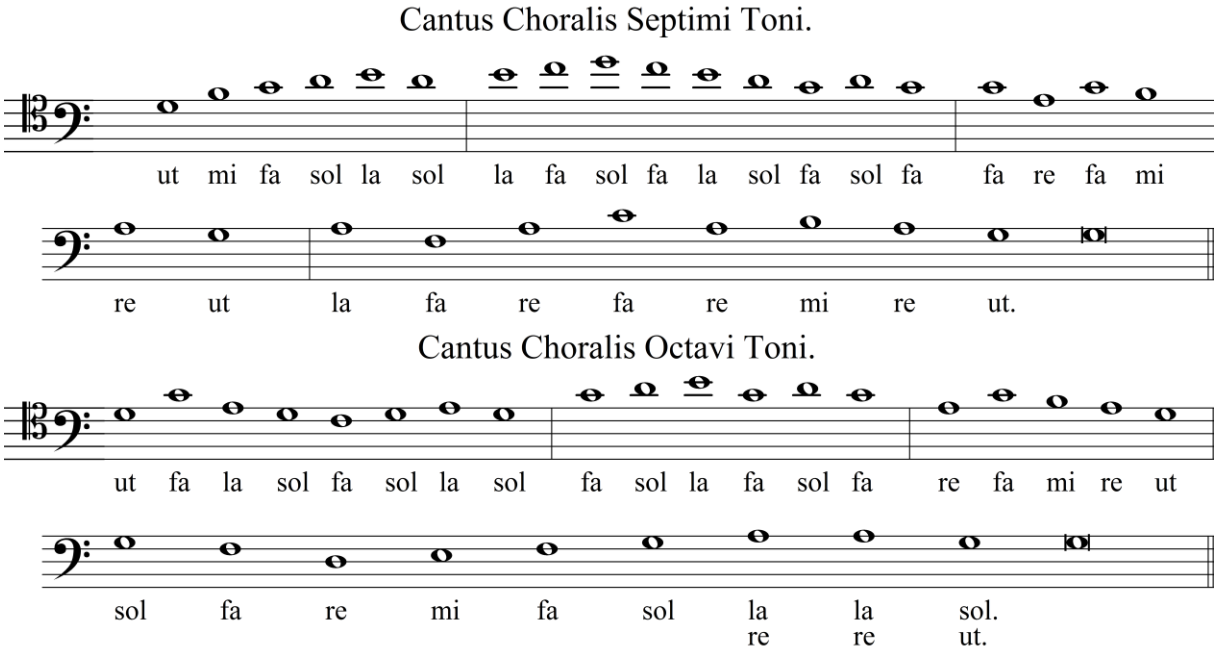
AUsser deme, was schon von diesen 2. Tonis geschrieben worden, ist sonderheitlich nichts zu erinnern, als daß man dasselbe, in so weit es hier in den Choral-Gesang einschlagt, auch genau observire, als da ist: daß man sich des *fis.* in so lang bemüßige, biß die Euphonia ein anderes suadirt.

Weil der *Septimus Tonus* aus allen andern der höchste ist, so wird er tieffer, und zwar gemeiniglich um ein gantze Quart herunter gesetzt ins *D. dur*. Wegen allzu hoch und grellen 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. Wobey dann ein Organist specialissimè acht haben muß, daß er im Præambuliren in dem *F.*

Lehr-Punct für einen Organisten.

eben die Speciem Octavæ beybehalte, wie sie der natürliche Ambitus *G.* als von welchem die Transpositio hergeführet wird, Diatonicè fürleget.

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



Hiemit hat der günstige Leser, so die erste Rudimenta und Fundamenta, wie ich supponire, auch Solmisationem und anderes zu wissen nöthiges schon vorhero verstehen wird, zwar einen kurtzen, jedoch gründlichen Unterricht

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

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

Lob- und Fürtrefflichkeit des Choral-Gesangs.

Anbey kan auch nicht umhin, hiehero beyzufügen, was A. R. D. P. Mauritius Vogt Ord. Cisterc. zum grösten Lob des Choral-Gesangs schreibet. Seine Wort lauten also: Hæ Melodiæ firmæ, Planæ, graves, suaves, humiles, excelsæ, 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. Hôc resonant Cathedrales Basilicæ, & Oratoria Cleri, & Claustricolarum. Hôc Sanctæ Noctes lætificantur, ubi Auditores sunt sacri cætus, choraulæ cœlestes, Angeli, & ipse Deus. Hunc summè execrantur dœmones, & choraicus ignorat mundus. Hunc promovit Roma. Hunc solum novit in Cathedrali suâ Lugdunum. Hôc unicè & Magnopere delectatur Mediolanensis Ecclesia. Solum hunc cantant Pontifices, Cardinales, Patriarchæ, Episcopi & Prælati Ecclesiæ, reliquusq'ue Clerus. Hic solus suapte natura firmus est, ut cum Musicâ figuratâ in tot fragmenta, errores, Dissonantias, & insolentias leviter abire nunquam potuerit. Hunc S. Gregorius promovit. Quido Aretinus faciliorem reddidit. Hunc Concilia approbarunt, Universitates Monachorum hucusque practicarunt, & ad finem mundi practicabunt. Huic, si appropiat Musica figuralis, famulatur, & se totam cum omnibus suis Instrumentis accommodat. Nunquam tamen Cantus hic præcelsus 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 solium in Templis Altissimi erexerit, ut tacente Ecclesiaste de Suggestu sibi soli clarè loqui liceat. Si tamen Soror ejus Comptula 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 Fürtrefflichkeit 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-

Raisonament vom Choral.

Geschrey des *Chorals* nennet, vielleicht da er diesen selbst gesungen. Ioan. Walther, einer der ersten Disciplen Lutheri, Werckmeister, Buttstett &c. schreiben vom Choral-Gesang weit honetter, als ihr Lehr-Meister. Und zwar der erste bekräfftiget, 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 & Cameræ, 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 Schöpffers 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 siehet es genugsam aus denen in der Christlichen Kirchen eingeführten schönen Hymnis, Psalmen und andern Gesängen, was für Krafft ihre *Componi*sten 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 &c.

Nur geistreiche, und erleuchtete Männer, haben von oben herab die Gab, Gnad, und Krafft erhalten, die Choral, Hymnos, Psalmos&c. zu setzen.

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 nostræ.*

Ein langsamer Choral-Gesang ist erbaulich.

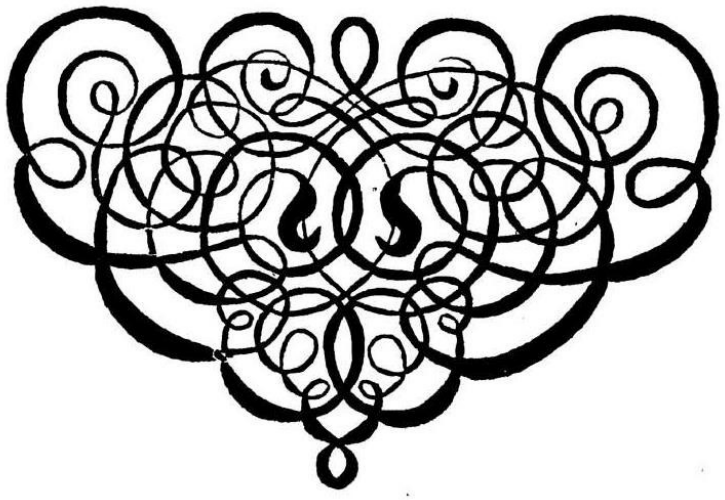
So schön, anmuthig, und erbaulich dieser Cantus Planus immer ist und seyn kan, wann er langsam, gravitätisch, und majestätisch abgesungen wird; so ärgerlich, abscheulich, und häßlich dringet er zu Ohren und Hertz, wann er schluderisch, übereilter, postkläpperisch daher gehudelt wird. Es haben dannenhero die Kirchen-Regenten, Ertz- und Bischöffe, Prälaten und Pröbst, 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 gesaget. Seynd Worte Andr. Werckmeisters, eines Lutheraners selbsten in Paradoxal-Discus. fol. 83. welches auch längstens vorhero erkennet die alte Griechen, so zu sagen pflegten: *Non posse mutari Rempublicam, nisi priùs mutatâ Musicâ*. Xenoph. l. 1. Cyripæd. Wo immer in einem Closter oder Collegio ein andächtiger, gravitätischer 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.

Ein übereilter ärgerlich.

Denen Kirchen-Regenten liget es ob, solchen zu besorgen.

Die Music überhaupt hat grossen Einfluß in das gemeine Wesen.

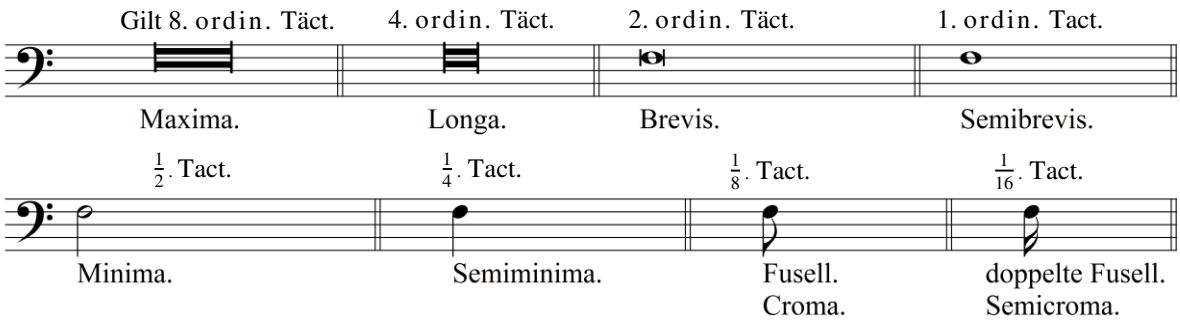
Demnach bißhero meistens de Sonîs, Tonîs, Speciebûs Octavarum, Cantu Plano oder Choralî, als lauter langsamen, gleichgültigen Noten tractiret worden; als erfordert es die Ordnung, daß wir auch von geschwinden Noten, und zerschiedenen Täcten handlen, und also Schritt für Schritt ad ipsam Artem Compositionis Musicæ näher hinzu tretten. Sic igitur.



Caput XVI.
Von verwechselten, Cambiatis, und Transeuntibus, durchgehenden Noten.

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

Figuræ oder Notæ Musicæ.



Damit man ferner die Lehr von folgender 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-Maaß, oder Spatium, wodurch der innerliche Valor der Noten durch unterschiedliche Signa Musica, und Ziffern angedeutet wird. Es wird aber die Zeit-Maaß gemeiniglich verkürtzet, oder verlängert entweder durch den geschwind- oder langsam gegebenen Tact des Chori-Regenten: oder auch durch bloß darzu gesetzte Wörter: Adagio, Allegro, Prestò, &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 gantze Noten genannt) einen Tact ausmachet.

Alte, und neue Verhaltung im Tactgeben.

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 Pausæ dazumahl nur im halben Valeur gehalten. Bey unsern Zeiten aber wird fast aller Contrapunct auf Art des *Tempo Semi-Alla Breve* abgesungen, wobey der Tact nur aus einem kurtzen nieder- und gleichem Aufschlag bestehet samt denen gantz giltigen Pausen, unter vorgesetztem Zeichen 𝐂. welches communiter *Tempus Binarium* genannt wird. Die Italiäner nennen unseren ordinairè mit dem 𝐂. bezeichneten Contrapunct *Tempo Maggiore*: die ordinari Mensur unter dem Zeichen 𝐂. *Tempo Minore*.

Die Musicalische Zeit wird in 2. gleiche: oder in 3. gleiche Theil eingetheilet.

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. Achtlen oder Fusellen, die erste, 3te, 5te, und 7de Fusell oder Achtel. u.s.w. Weil erwehnte 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. Viertlen das 2te und 4te Viertel; unter 8. Achtlen 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.

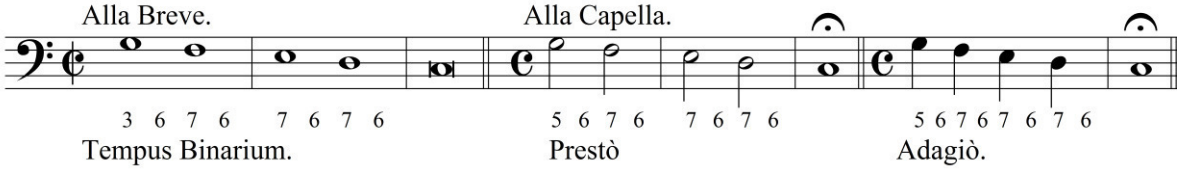
Mit weitern Divisionibûs, Signis, und Punctis des Tempo, als mit Sachen, so heut nicht mehr üblich seynd, wollen wir diesen Tractat nicht unnöthig vergrössern.

Thesis quid?

Thesis, im Musicalischen Verstand, ist nichts anderes, als der erste Theil eines aus zwey Theilen bestehenden Tacts oder der Niderschlag.

Arhsis quid?

Arhsis hergegen ist der anderte Theil, oder Aufschlag des Tacts.

6. Wiewohlen der innerliche Valor (Geltung) deren Noten von unterschiedlichen Figuren nach der ordinari Mensur des Tacts nicht gleich ist, so können doch diese unterschiedliche Noten, der Geltung nach, gleich gemacht werden durch den Unterscheid des vorgezeichneten Tacts: oder auch durch bloß darbey gesetzte Wort *Alla Breve*, *Prestò*, *Adagio &c.* folgendes Exempel weiset, daß quoad mensuram Temporis alle 3. Stuck gleich seynd.

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

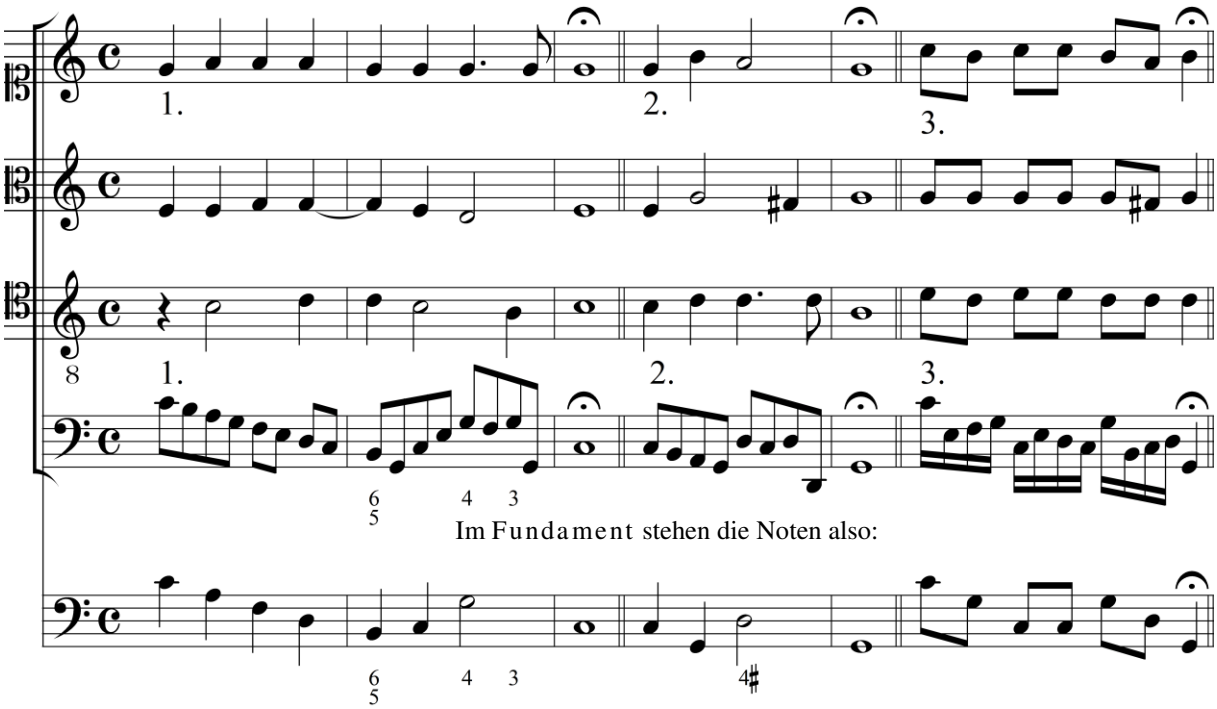
7. Bey allen Noten von gleicher Geltung seynd die erste, 3te, 5te &c. virtualiter (ihrem innerlichen Werth nach) longæ oder lange Noten: da hingegen die 2te, 4te, 6te &c. Notæ virtualiter breves, oder kurtze Noten heissen. Will fast gleiches sagen, was erst oben Num. 4. & 5. gemeldet worden de Divisione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

Durchgang quid?

Transitus oder

8. Transitus in der Composition heisset in proprio sensu oder eigentlichem Verstand: ein freyer Durchzug in die Terz, Secund, Quart, Quint, Sext, Sept, und Octavam auf- und niederwärts; da nemlich die mittlere Nota keine eigene Harmoniam hat, sondern frey durchpassirt. Es ist aber

Ist zweyerley.

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 kurtze Nota aber consonirt, oder mit dem vorgeschlagenen Accord eintrifft. Betrachte folgende Muster!

Das erste Modell zeiget, 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 Bass als *transeuntes*, und *naturâ breves* anzusehen seyen.

In der anderten und dritten Vorschrifft, oder Num. 2. und 3. propter Transitum irregularem schlagen die obere Stimmen in der 3ten Noten im Bass dissonirend und falsch ein, wiewohlen sie durch die nachfolgende 4te Nota von Natur kurtz, annoch corrigirt, und zur guten Harmonie und Accord gebracht werden.

Nota. Diesen falschen Einschlag verursachet 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 sollen zu stehen kommen.

Die Wechsel- und durchgehende Noten müssen untersuchet werden.

Wann nun aber dergleichen Noten-Verwechslung öffters, ja alle Augenblick, sowohl im General-Bass, als auch in andern oberen Stimmen geschehen: auch die durchgehende Noten jedesmahl den freyen ohngehinderten Durchzug prætendiren, bey sothaner Verwechslung, und Durch-Marche aber offt viele Hindernussen und Anstöß sich herfür zu thun pflegen; als hat man nicht ermanglen sollen und wollen, um hiervon die nöthige præcaution zu nehmen, denen angehenden Herren Compositeurs kürtzlich davon genugsame Instruction und gute Verhaltungs-Regeln mitzutheilen; und zwar in §. I. die verwechslende: in §. II. aber die durchgehende Noten: oder, welches eines ist, den Transitum *irregularem*, und *regularem* etwas genauers durchzusehen.

§. I.
De Notis Cambiatis, oder von denen Wechsel-Noten.

Der Wechsel-Noten Wort-Forschung.

DAs Lateinische Wort *Cambio*, *Cambire*, oder al' Italiano *Cambio*, *Cambiare*, heisset in unserer Teutschen Sprach verwechslen, 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 niemahl in grossen *Figu*ren, und langsamen Tact setze, ratio: weil das Gehör durch dieses ungebundene allzulang anhaltende *Dissonum* offendirt wurde, und sie, Notæ Cambiatæ, aus ihrer Natur und Eigenschafft nicht zum Stillstehen, sondern zum Fortpassiren dispost und geneigt seynd.

seynd hiebey wohl zu beobachten.

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

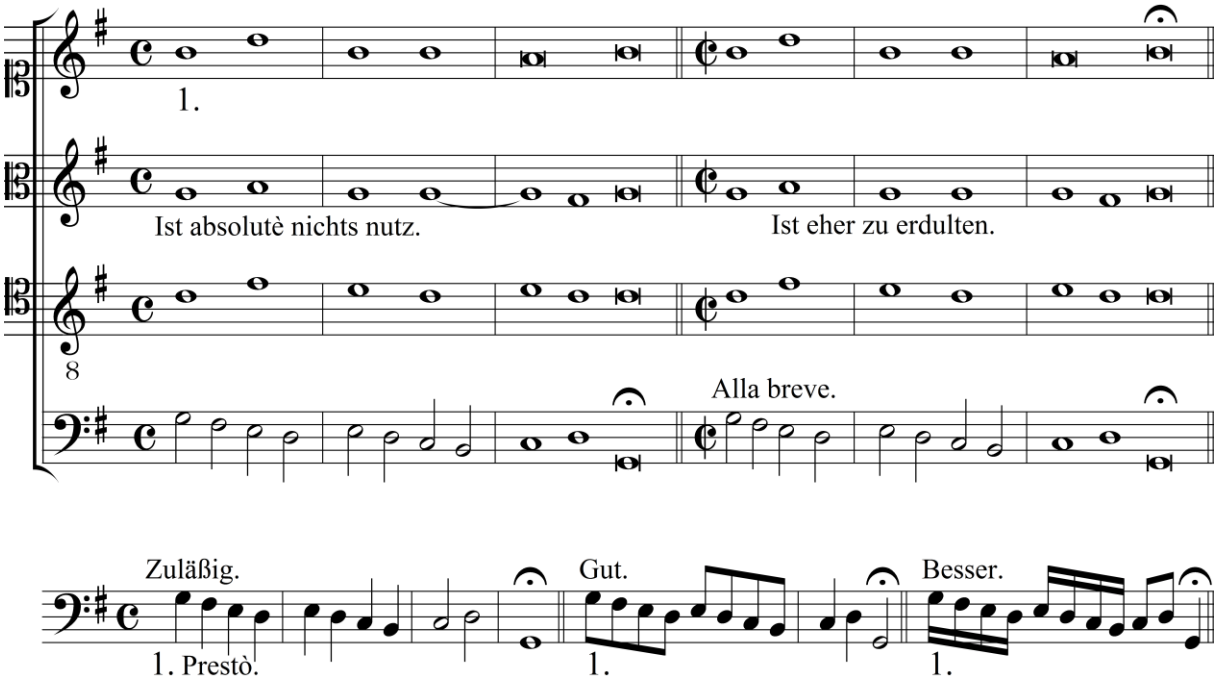
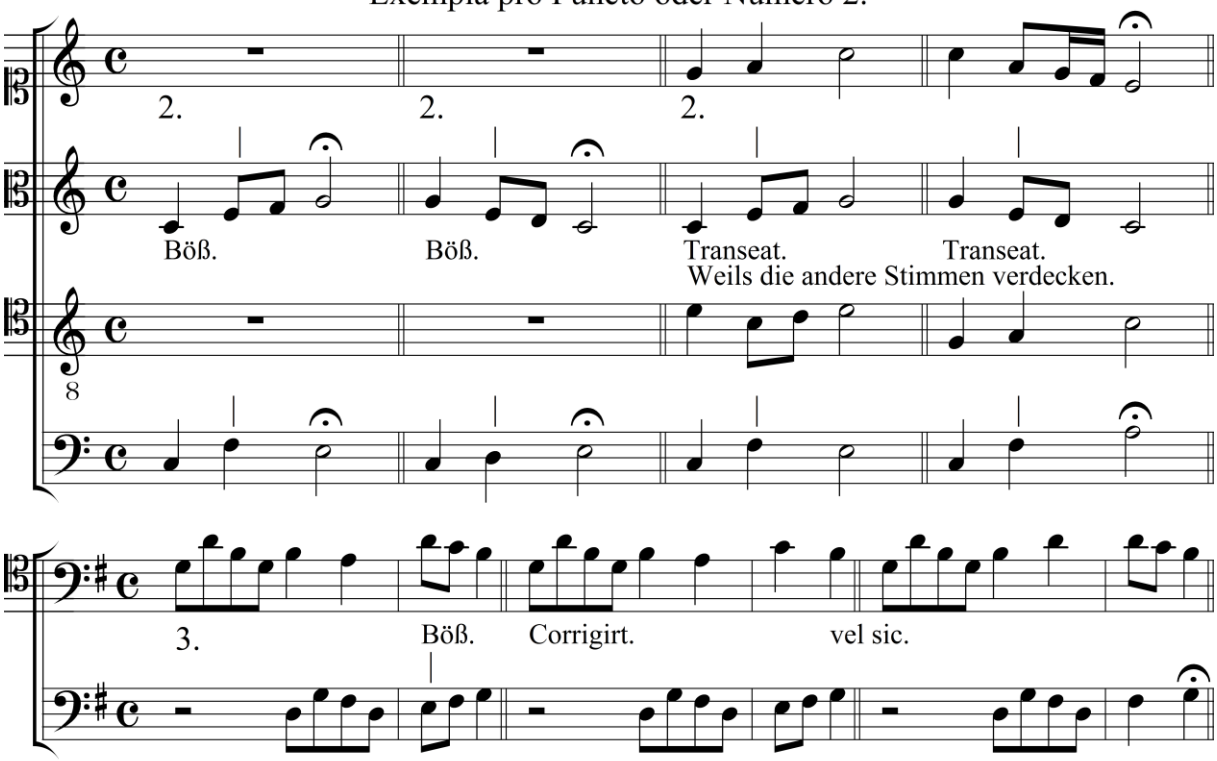
2. Daß die cambirende Noten *gradatim*, und nicht *saltatim* eingeführet werden. Und, daß sie auch sowohl unter, als ober sich mit Consonanten bedeckt und eingeschlossen seyen. Num. 2.

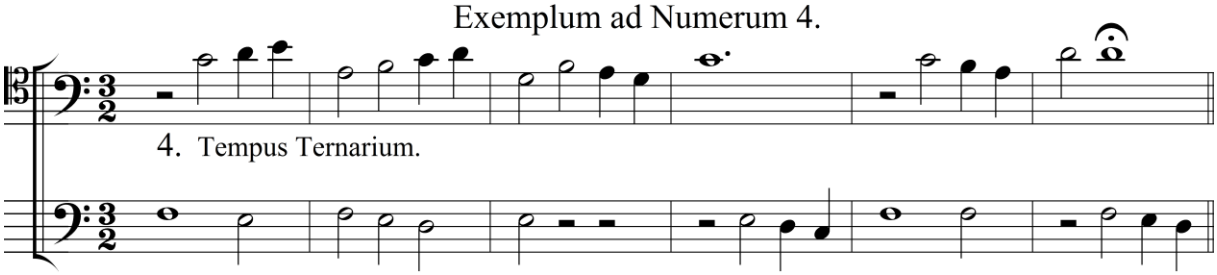
3. Daß die Notæ Cambiatæ in *Thesi* auf das erste Viertel niemahl: auch in *Arsi* niemahl auf das dritte Viertel des ordinari Tacts fallen; sondern zum besten werden sie eingeführt in dem anderten und vierten Viertel. Num. 3.

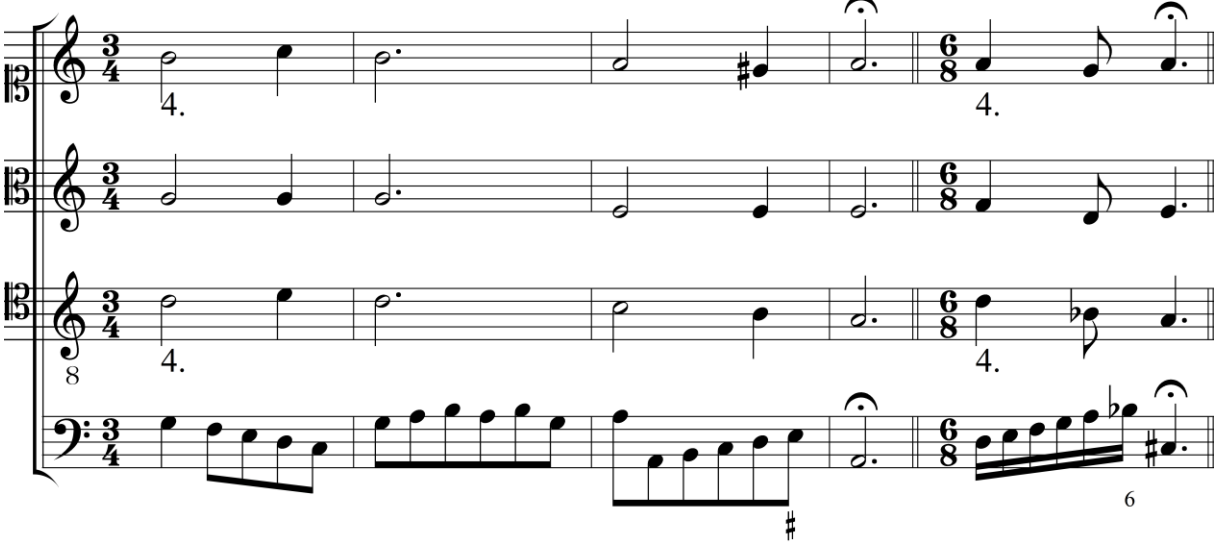
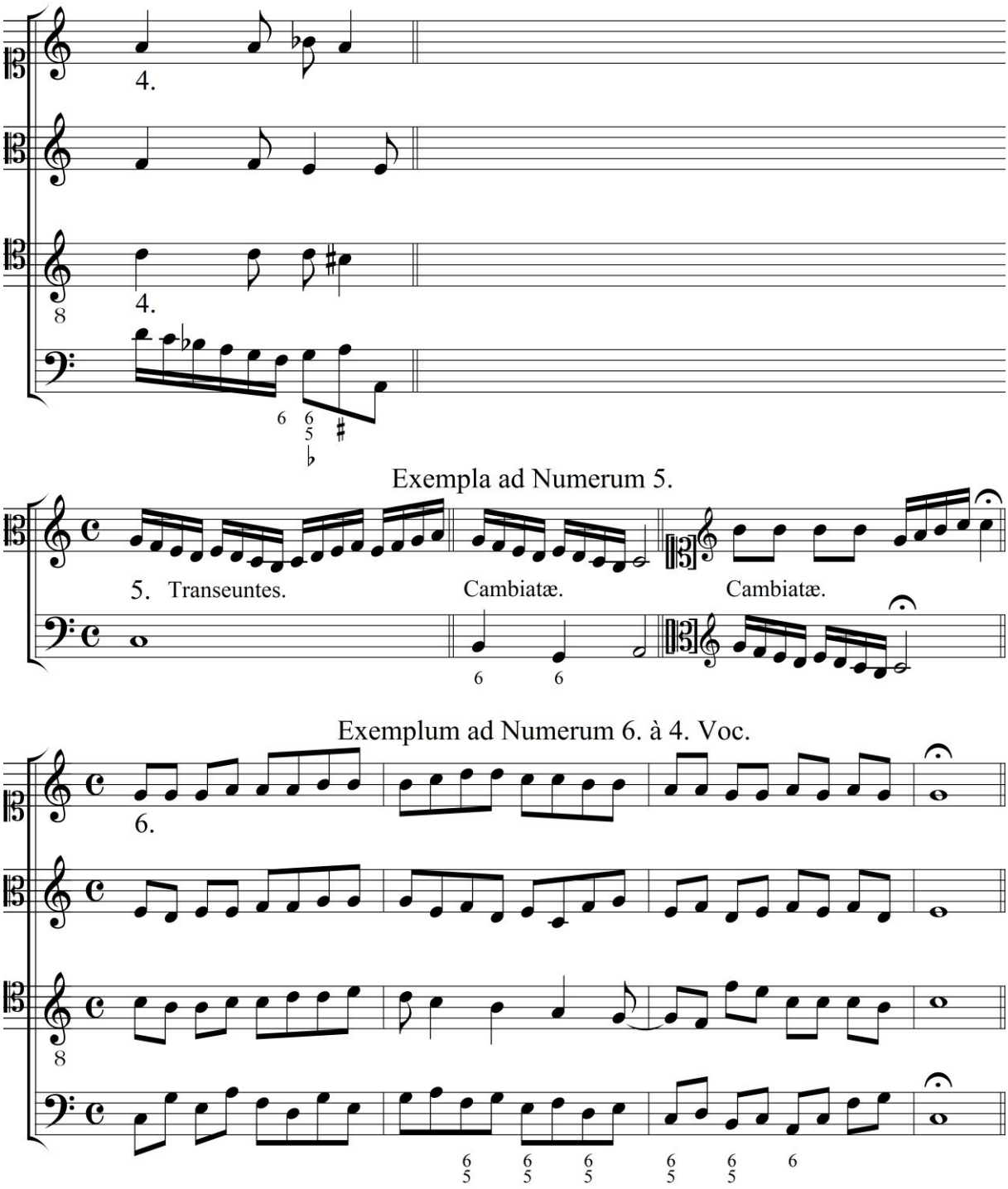
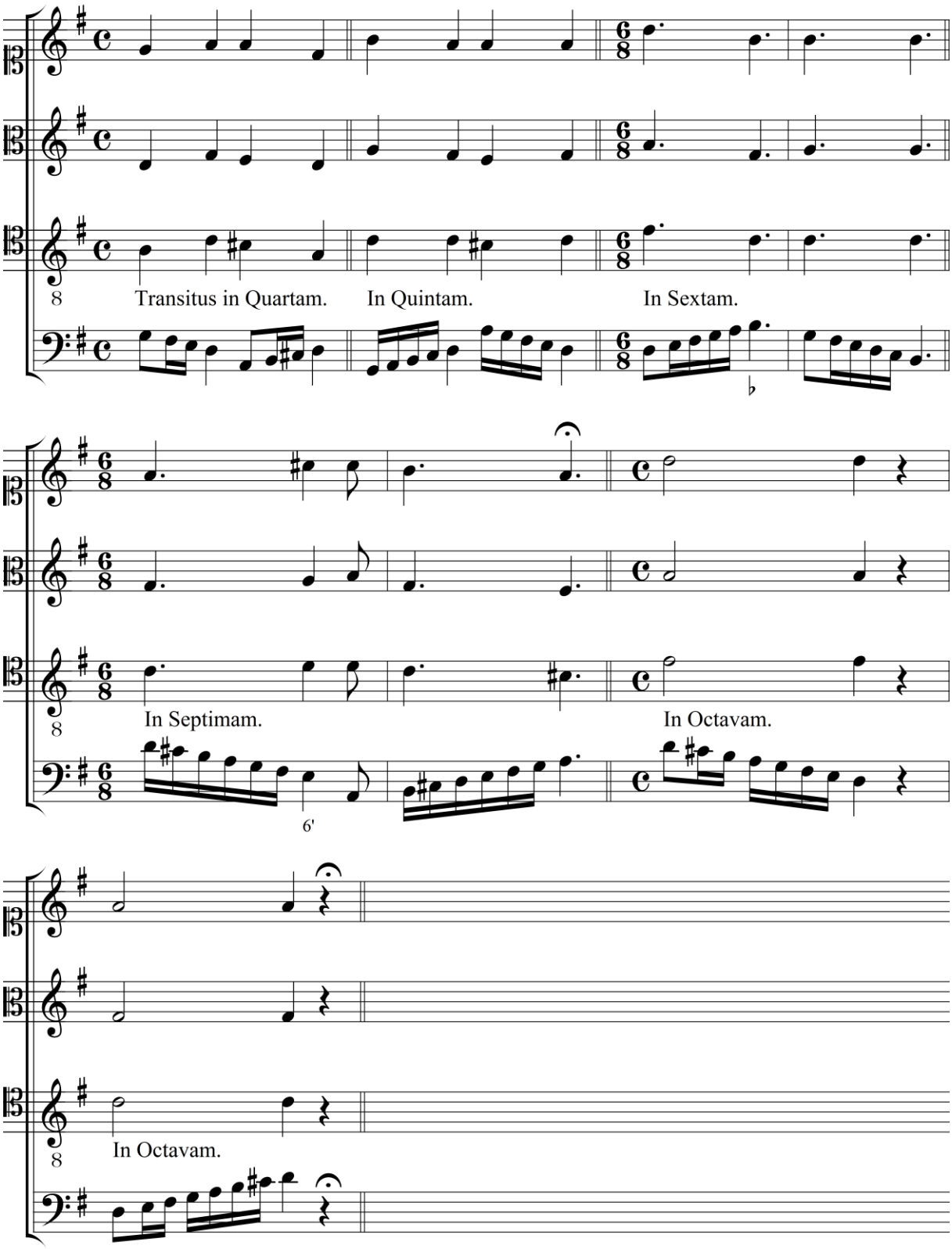
4. In denen Temporibus Ternarii (Triplen) können gleichfalls die Cambiatæ auf den Anschlag des letzten Drittels oder Aufstreichs anfallen, wann es ohne Hinderung der Modulation geschehen kan. Num. 4. Vide etiam supra Num. 3. fol. 73.

5. Ob? und in so weit die virtualiter kurtze Noten als Cambiatæ, oder als Transeuntes 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 gäntzlichen dessen Begriff.

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

Exempla pro Puncto 1.

Exempla pro Puncto oder Numero 2.

Exemplum ad Numerum 4.



Similia Exempla à 4. Voc.

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

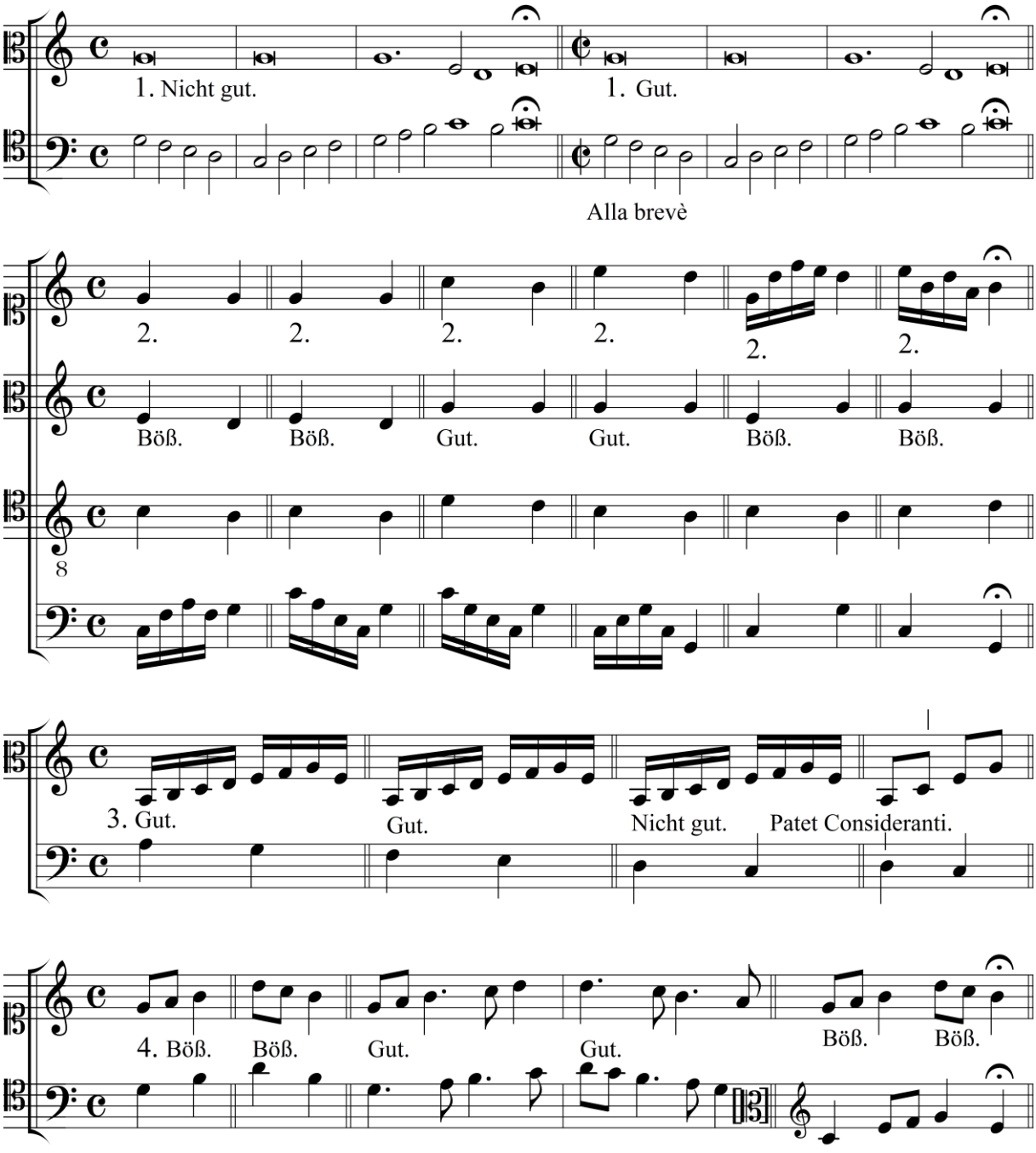
WAs ein Durchgang der Noten, und in specie, was ein regulirter Durchgang eigentlich sey, weiset obiger Numerus 8. & 9. fol. 73.

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

1. Daß die durchgehende Noten von keinem groß- oder langen Valor seyen ob paritatem 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 fünffte 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 Kühe-Octaven zu verdecken, oder zu bemäntlen. Num 4.

Und dieses wenige seye gesagt von den durchgehenden Noten in Tempore *Binariô*, in dem gleichen, ordinairen, oder Tactu æquali. Die, so ein wenig in die Frantzösische Grammaire hinein gesehen, um ihr Pritschel wohl anzubringen, nennen das Tempus Binarium den *Egal*en: das Ternarium den Inegalen Tact. Das Tempus Ternarium, wie oben gemeldet worden, ist nichts anderes, als *Tripl*.

Nöthige Lehr von den Triplen.

Nachdem aber eben von denen Triplen öffters viel Wesens, Schreyens und Schreibens entstanden; als hat man davon kürtzlich das nöthige, und zu unserem propos dienliche auch hiehero setzen wollen.

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 jewedem Tripl-Tact nennet: jener aber sie zehlet, wie viel auf den Tact gehen sollen.

Numerator.

Denominator.

Die gebräuchlichste Tripel dieser Art seynd $\frac{3.\,3.\,3.}{2.\,4.\,8.}$ und diese werden genennet *Triplæ simplices*.

Triplæ simplices. und Compositæ.

Duplirt, Triplirt, und Quadruplirt man aber die Zahl der 3. so entstehen daraus die gewöhnliche *Triplæ Compositæ* $\frac{6.\,6.\,9.\,12.}{4.\,8.\,8.\,8.}$ &c. welche alle wahrhaffte Tripel seynd und bleiben, weil sich ihre Harmonia, ihr Cæsur, ihr Numerus Sectionalis (oder wie man es tauffen will) jederzeit mit der dritten Zahl endet: da hingegen in allen Temporibus Binariis $\mathbf{C}$. $\mathbf{\Cent}$. 2. $\frac{2.\,2.\,4.}{4.\,8.\,8.}$ &c. sich die Cæsur jederzeit mit den gezweyten Zahl endet, so daß bey diesen egalen Täcten der Numerus Radicalis oder Wurtzel-Zahl jederzeit die 2. bey denen sämtlichen Triplis aber der Numerus Radicalis 3. verbleibet. So lang nun die Triplæ Simplices in Compositas, und die Compositæ wieder in Simplices 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, seynd zu unserem Vorhaben specialiter drey Haupt-Reglen wohl zu observiren. Als

3. Haupt-Reglen von Triplen.

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

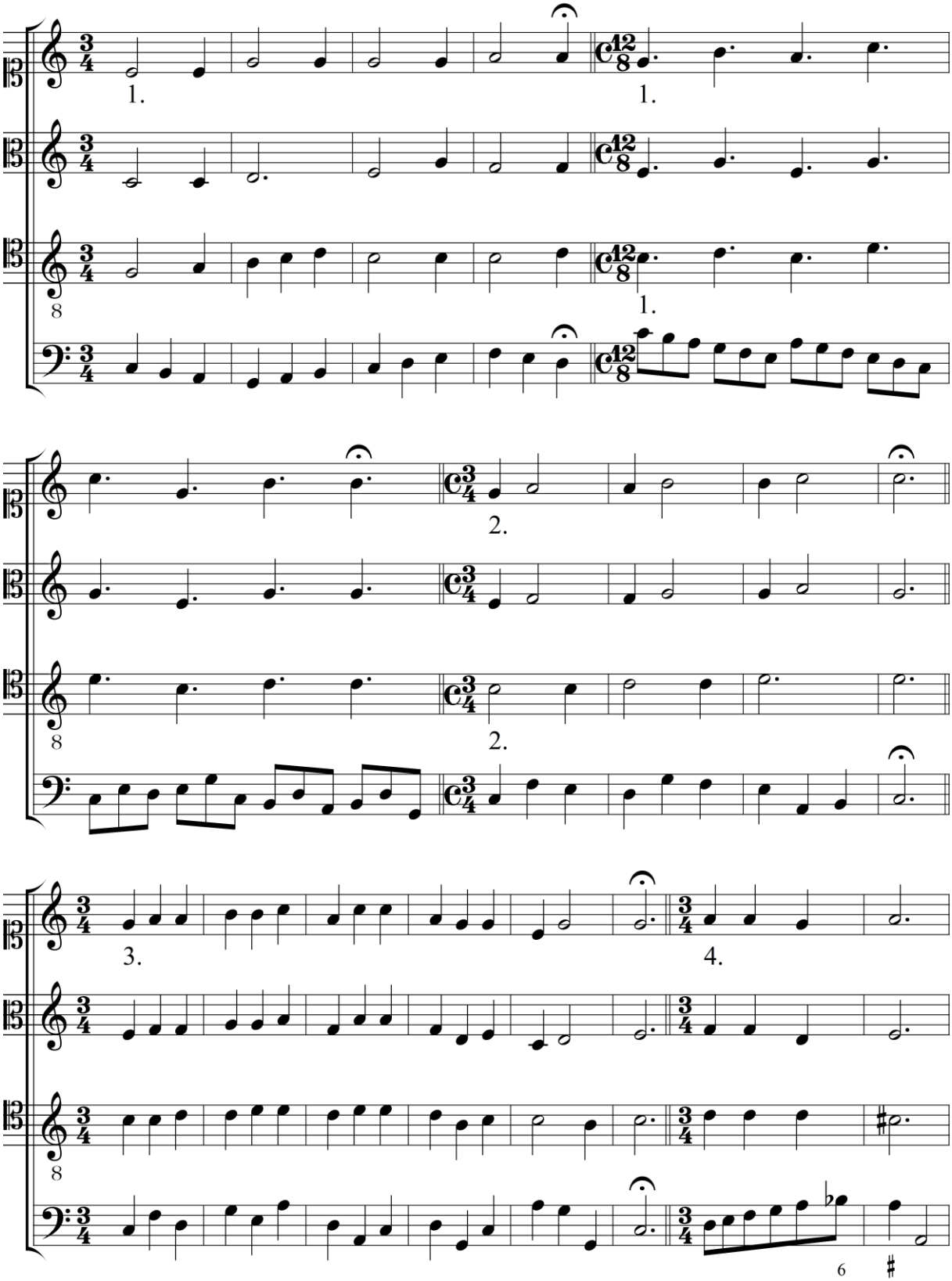
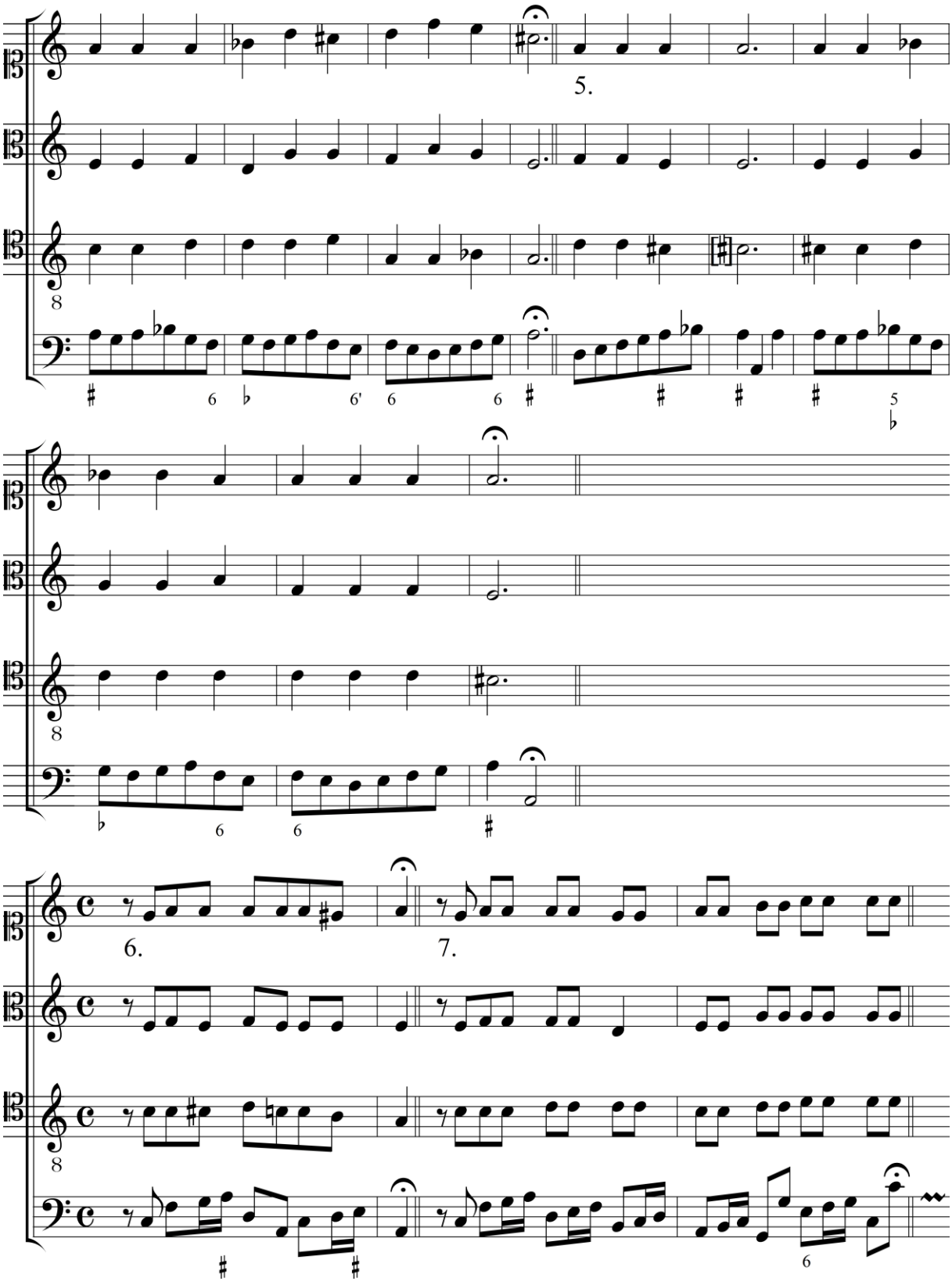
2. Wann die sonst virtualiter kurtze Nota einen Sprung aus dem Accord thut, so bekomt die anderte springende Nota einen besondern und eigenen Accord, und gehet sodann die dritte Note frey durch. Num. 2.

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-Bass, ist nöthig, daß der Componist seine Intention ratione der Cambiren, oder durchgehen sollenden Noten, durch vorgesetzte Signaturen, Ziffern, und andere Signa Musica ♯, ♭. &c. 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 Arsi würcklich in der 5ten Nota müsse ergreiffen. Folglich zeigen diese 6ten jedesmahl an, daß sich allda *Cambi*rende, und nicht durchgehende Noten einstellen.

Was in Dubio der Organist zu thun habe?

Das Gegenspiel weiset der gleich darauf folgende Numerus 5. Im Fall und Zweiffel aber, sc. wann gar keine Signatur einer Ziffer, ♯ oder ♭ . über die Noten stehet, ob man in dergleichen gradatim lauffendem Bass sothane Noten solle als *Cambi*rende, oder als *Transeuntes* tractiren? Resp. Daß der Organista (cæterîs paribûs) den Transitum als *Regularem* solle erwählen.

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

1.
1.
1.
2.
2.
3.
4.
6

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 ordinairen, oder egalen Tact mit Unrecht 4. Viertel zueigne. Es hat nemlich dieser Tact nur 2. Theil, Thesin, und Arhsin; und in diesen 2. Haupt-Theilen, so zu sagen, 4. Glieder. Derowegen sollen die Schlüß oder Absätz einer Melodiæ nicht im anderten oder viertem Glied, sondern im ersten oder anderten Theil des Tacts; oder, welches eins ist, in der ersten, oder dritten Viertels-Noten gemacht werden.

Der ordinari Tact hat 2. Theil, sc. Thesin und Arhsin, und jeder Theil hat 2. Viertel.

Notamen speciale.

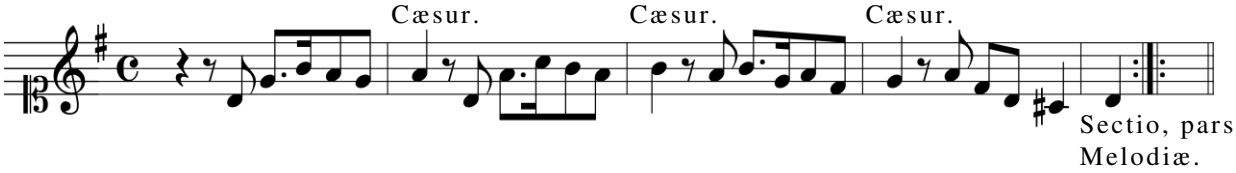
Sectio quid?

Sectio, ein Musicalischer Abschnitt, ist ein Theil der Melodey, 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 Melodey in gewisse proportionirte Theil abzutheilen.

Cæsura quid?

Cæsura 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 Cæsura ein Unterscheid, vermittelst der Progressus oder Fortgang der Noten gleichsam ein wenig gehemmet wird. Es geschiehet entweder mit einer längern Noten, oder einer kleinen Pausa, welche der Clausulæ formali in etwas nachahmen.

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

Vide rem in speculo.

Sectio, pars Melodiæ.

Caput XVII.
Von der Syncopation.

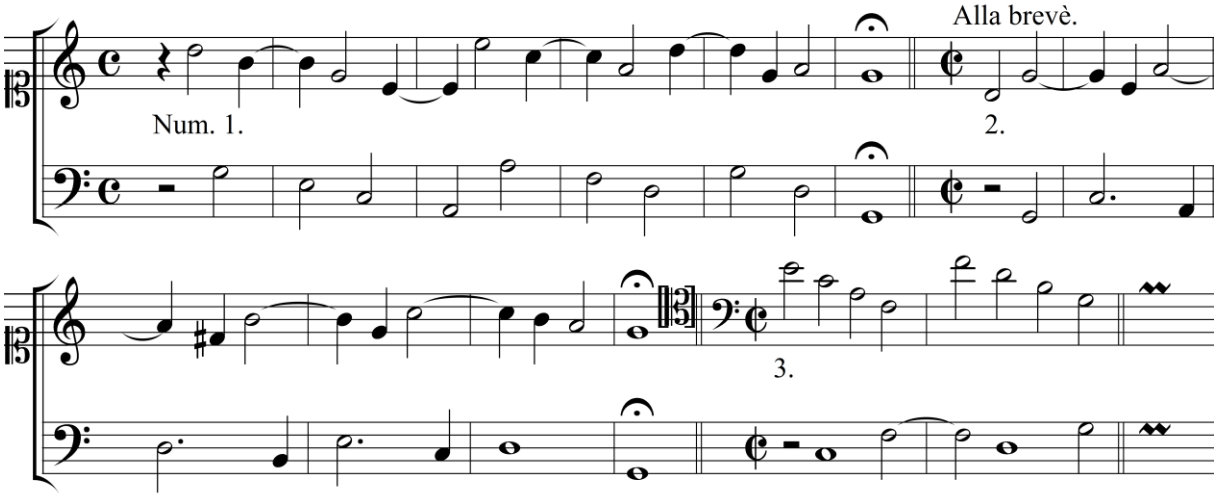
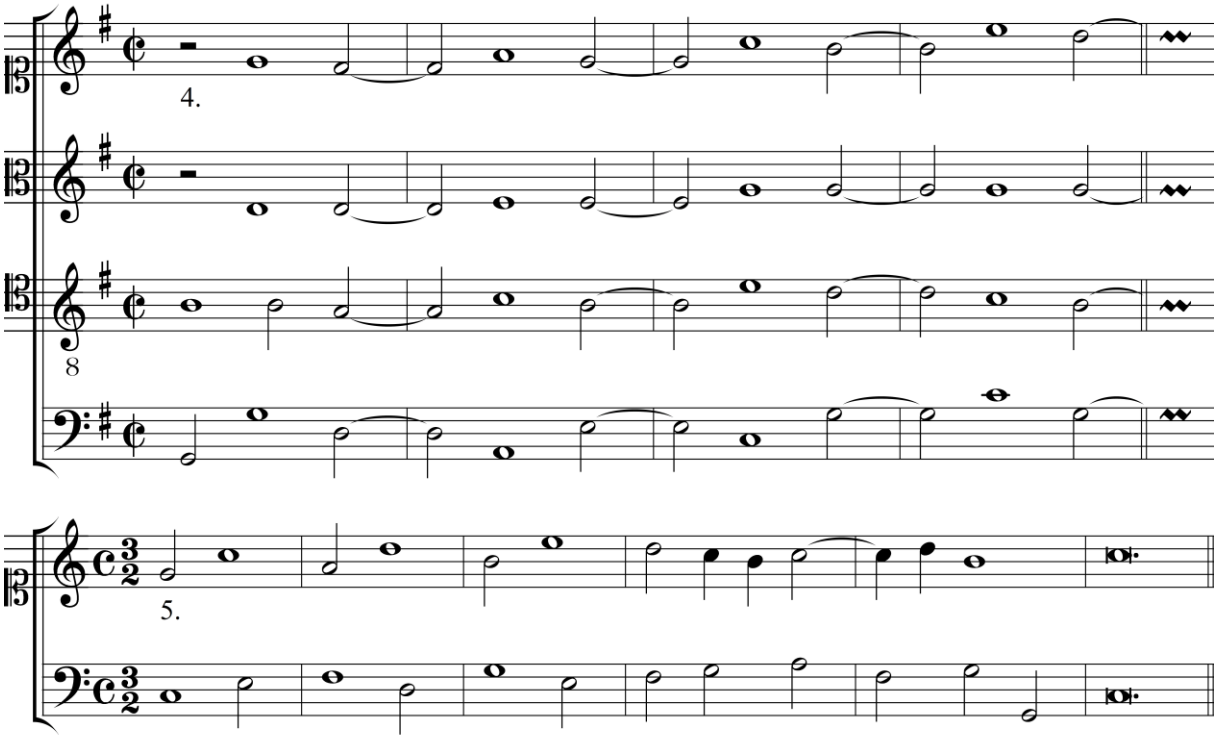
ES wird zwar Syncope, Syncopa, *Syncopatio* und *Ligatura* von vielen vortrefflichen Autoribus für eins gehalten; aber in der Sach selbsten ist Syncopa von Ligatura gäntzlich zu distinguiren: sintemalen ein jede vollkommene Ligatura eine Syncopation kan genennet werden; aber nicht vicissim kan ein Syncope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

Syncope quid?

Syncope, im Musicalischen Verstand, ist eine Zertheilung einer Noten, so wider den *Tact* gehet. Es können aber viele Noten zertheilter wider den Tact 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 verursachet. Letztlichen lassen sich die Syncopationes im inegalen Tact 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 offt ein Differenz sich ereigne, indem viele Syncopæ vorkommen, so in puren Consonanten bestehen, folgends weder per Modum Ligaturæ gebunden, noch aufgelöset werden, sondern nachgehends freyen Paß haben, Sprung- oder Stuffen-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 latiùs 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 weilen die Ligatura in Musica Poeticâ oder Arte Componendi eine der wichtigsten Materien mit ist; als wird man dißfalls auch nicht ermanglen, alles dasjenige, so immer einem angehenden Componisten zur gäntzlichen, 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 würckenden; den gebundenen *Patientem*, den leidenden. Es geschiehet 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 Gefangenschafft, sich vorhero aufhaltet, zu vertreiben sucht.

Ligatura.

Die Ligatura ist demnach eine Zertheilung einer wider den Tact gehenden Note, so mit einer andern Nota in Bündnuß 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 $\begin{matrix}4.\ 5.\ 6.\\3.\ 4.\ 5.\end{matrix}$

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

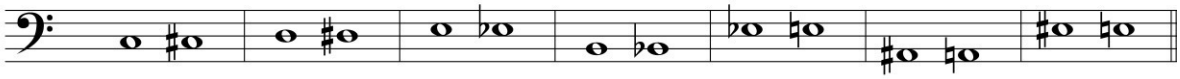
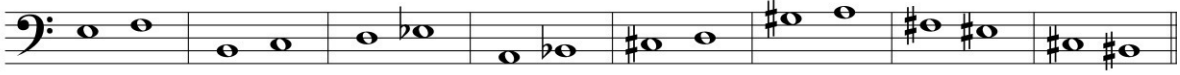
§. I.

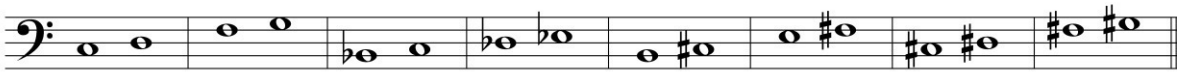
Von der Secunda.

DIe erste Secund ist, und wird genennet *Minima*, die Mindeste.

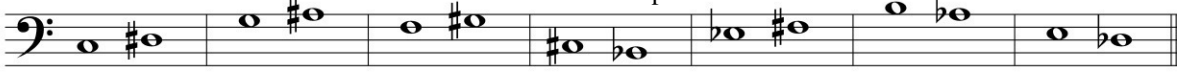
Die anderte *Minor*, die kleine Secund.
Die dritte Major, die grosse Secunda.
Die vierte Superflua, die vergrösserte.
Die Secundæ *Minimæ* werden auch genennet *Semitonia Minora*.

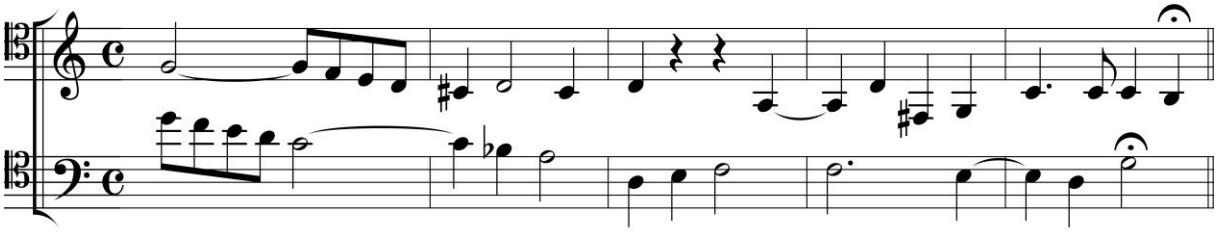
Alle Secundæ præsentiren sich auf diese Art, Form und Gestalt.

Semitonia Minora, oder Secundæ Minimæ.

Semitonia Majora, oder Secundæ Minores.

Secundæ Majores seynd.

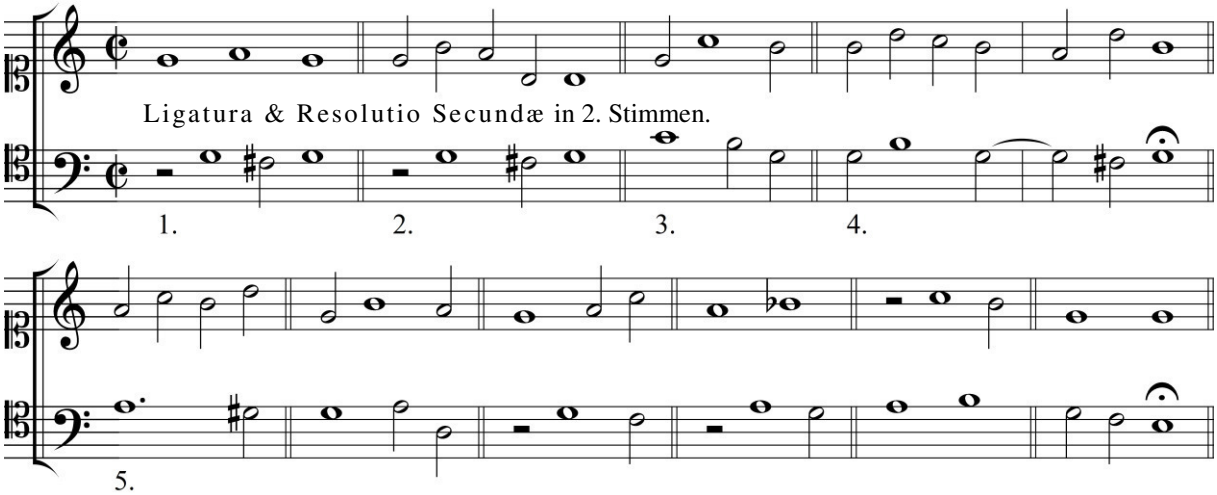


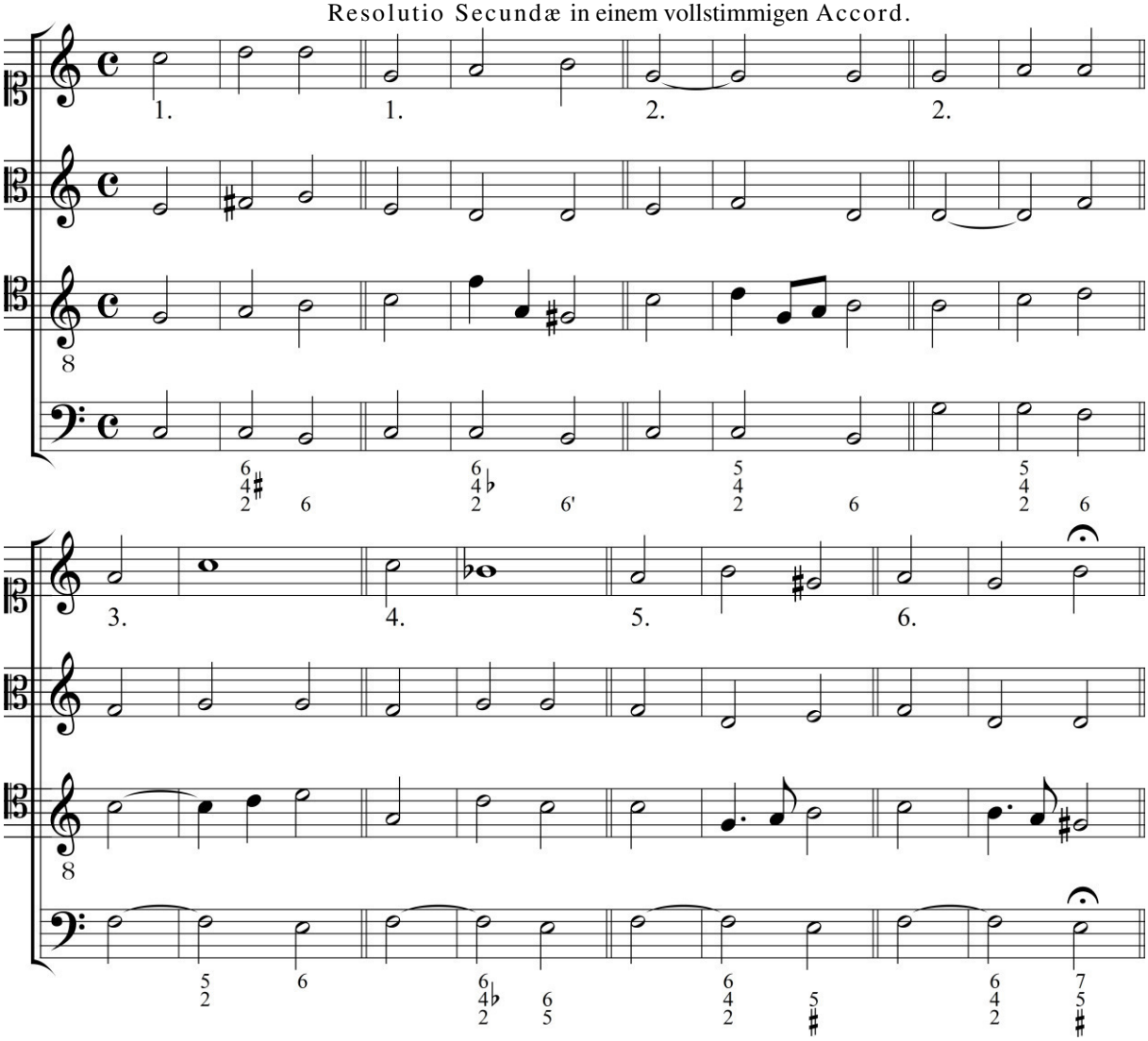
Secundæ Superfluæ.



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 allerkleinste Secunda ihre Würckung thun soll: dann ordentlicher Weiß solten sonst C. und *cis*, F. und *fis* nicht zusammen stehen.

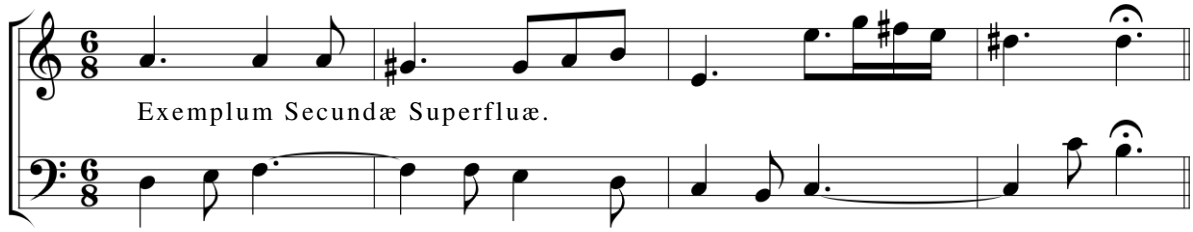
Die Resolutio Secundæ Majoris & Minoris geschehen auf diese Art.

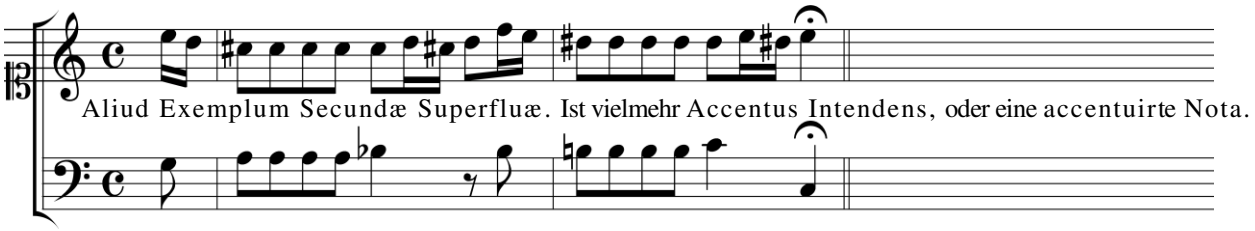


Resolutio Secundæ in einem vollstimmigen Accord.

In diesen gegebenen Exemplis kommet die gebundene Secunda auf dreyerley Weiß zum Vorschein. Erstlich wird sie begleitet mit der Quart und Sext $\frac{6}{4}{}^{\#}_{2}$. Zweytens mit der Quart und Quint $\frac{5}{4}_{2}$. Und drittens mit der Quint allein. $\frac{5}{2}$

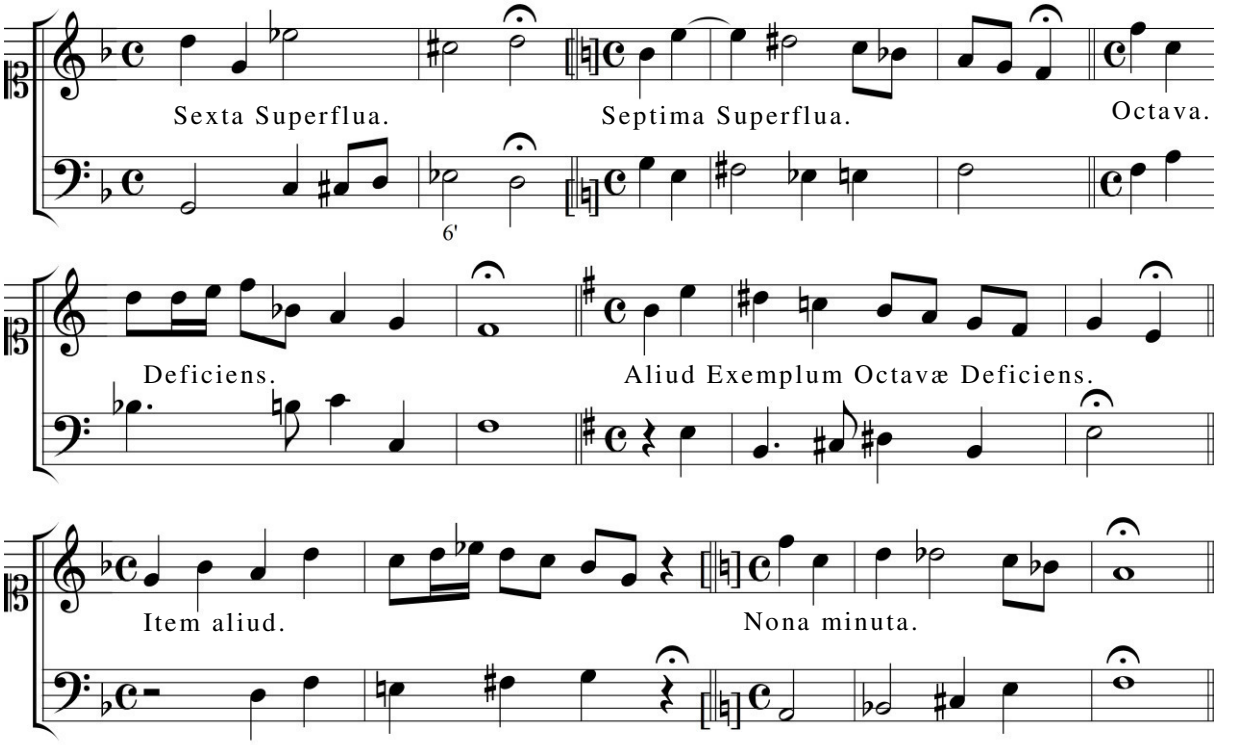
Die darauf folgende oder resolvirende Bass-Nota aber hat regulariter eintweder die Sextam allein, wie Num. 1. 2. und 3. zu ersehen. Oder die Sextam und Quintam zugleich $\frac{6}{5}$ wie Num. 4. Oder auch die Quintam mit der Tertia Majore. Ja auch samt der Terz, Quint, und Septima. Num. 5. & 6.

Den Gebrauch der Secundæ Superfluæ machet uns Mattheson also vorstellig:



Exemplum Secundæ Superfluæ.

Es scheinet 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 verursachet 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 &c. noch mehrere auf die Bahn, benantlich die übermäßige Quint, Sext, und Septimam. Item die verkleinerte, und vergrösserte Octavam, die verkleinerte Nonam &c. Auf dem Papier stellen sie sich in folgender Deformitè.

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

Mi contra fa est Diabolus in Musica.

so könte man mit besserem Recht sagen:

Octava Deficiens, & Superflua
Sunt duo Diaboli in Musica.

Und es ist re ip[s]a die Octava Superflua nichts anderes, als die *Secunda Minima primò Composita*. Die *Nona Minuta* ein wahre *Octava* auf dem Clavier.

Nun muß man zwar um diesen oder jenen Affectum v.g. tristitiæ, admirationis, iræ, desperationis, amoris &c. wohl zu exprimiren, vieles Dissimuliren; allein dergleichen exotischen Noten-Künsteleyen gantze Tagwerck machen ist um so weniger zu loben, als dardurch die edle, reine Musicalische Harmonia allerdings in einen grausamen Barbarismum

und höllisches Chaos zu degeneriren in Gefahr stehet. Und wahrhafftig es solte nicht schwehr seyn, bey manch-heutigem Theatralisten in einer eintzigen Opera so viel dergleichen infame Zigeuner-Pursch auszufinden, daß man gantze Regimenter darmit könte aufrichten, und ins Feld stellen &c. 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.

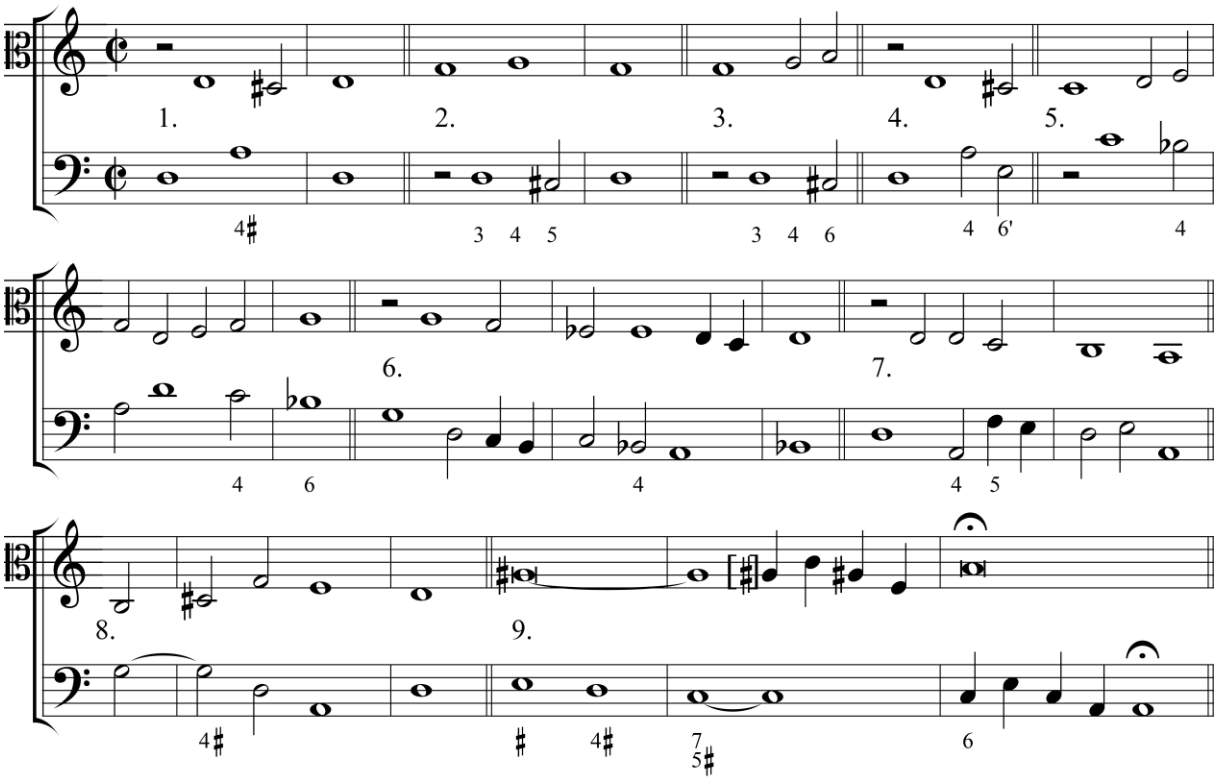
Wer jedoch sein Stuck Brod und sein Glück durch obige Erbarmnus-würdige Ohren-Kitzeleyen besser zu finden vermeynt, der handthiere nach seinem Belieben. Jetziger Zeit ist alles erlaubt, je höllischer es klinget, je seltsamer, angenehmer und künstlicher die Music angerühmet wird. Mundus vult decipi. Decipiatur ergo!

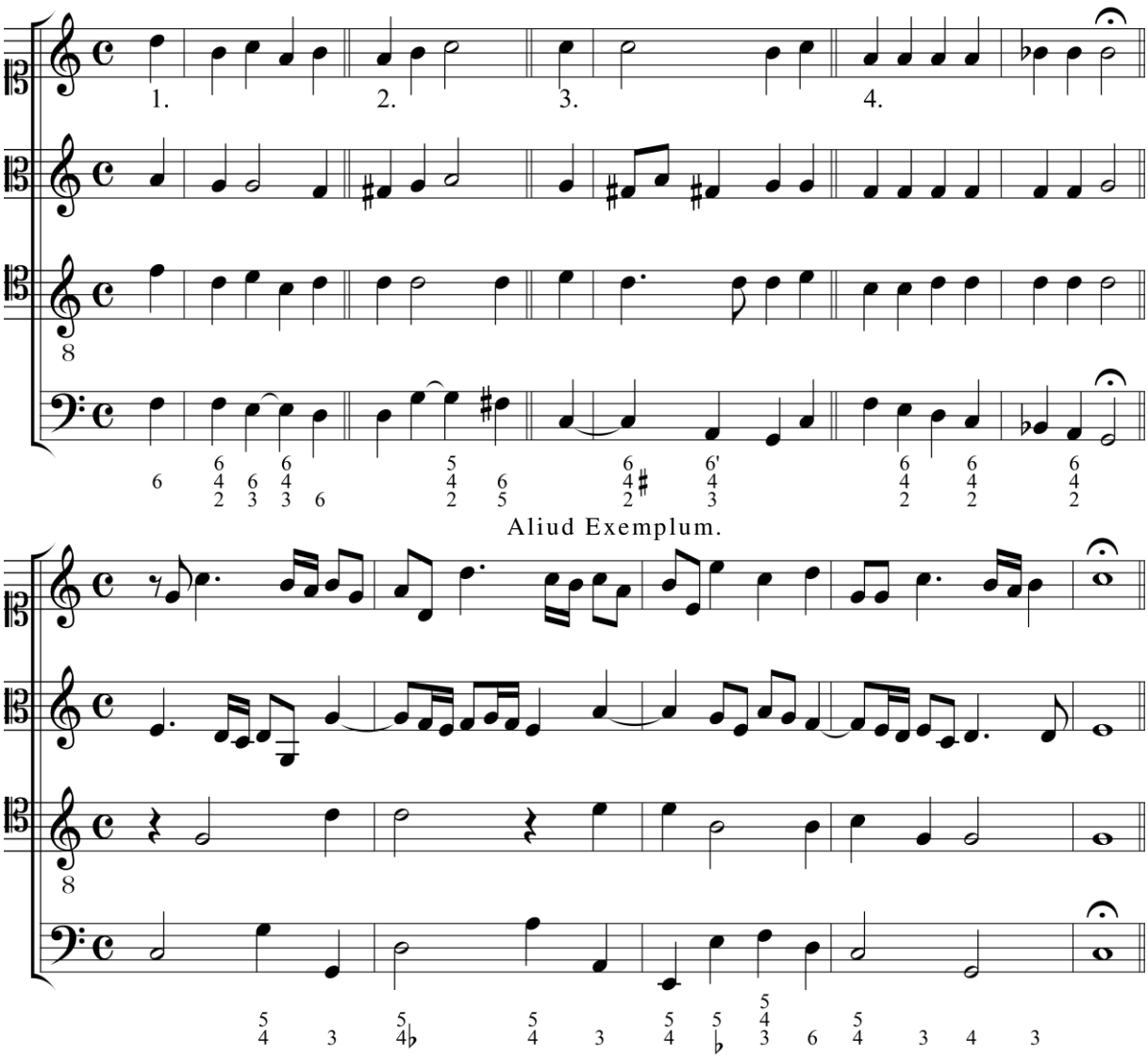
§. II.

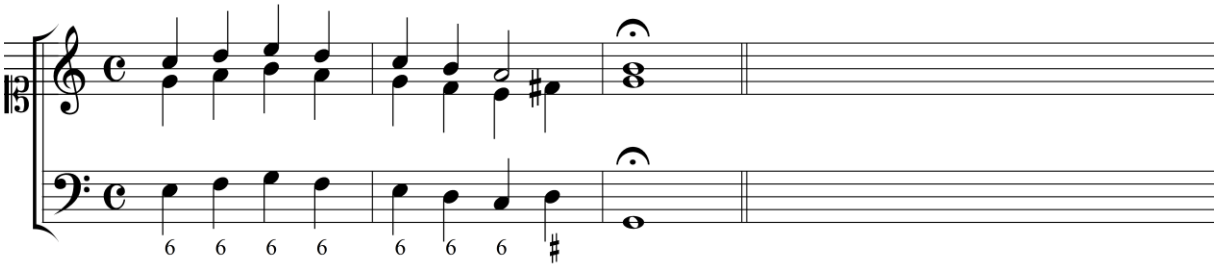
Von der Quart.

HIer ist die Rede von derjenigen Quart, so aus der Arithmeticè getheilten Octava entstehet; in welcher Mediation sie ein Dissonanz ist, und folgsam muß entbunden werden. Vide Cap. 13. fol. 40. Die Quart haltet sich sonst gerne auf bey der Secund. Aber alsdann ist sie nur eine Hülffs-Stimm. Anjetzo aber betrachten wir sie sonderheitlich, und als einen Haupt-Dissonanten. Sie wird auf unterschiedliche Weiß, Theils in 2. Stimmen, Theils im vollstimmigem Accompagnament aufgelößt, wie zu sehen.

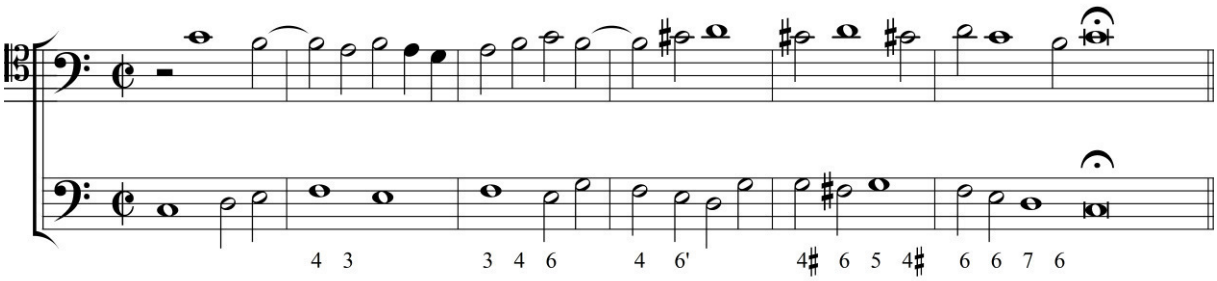
à 2. Voc.



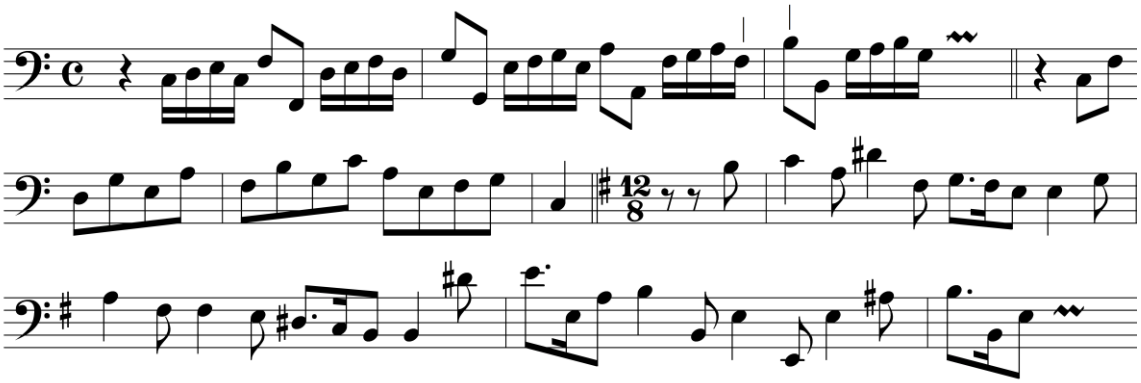
Quarta vollstimmig.

Bordoni Falsi, auch Pleonasmi genannt.

Hiehero gehören auch die Licentieuse Progressiones der Quarten, so von den Italiänern *Falsi Bordoni* genennet werden, *Falso Bordone*, *rudis Concentus*, eine elende falsche Zusammenstimmung, hat dreyerley Bedeutnussen. Erstlich, wann auf ein Maximam sc. Notam, viele Syllaben und Wörter in Unisono, oder auch in ihrem ordentlichen Accord gesungen werden; dergleichen in den Psa[l]men, und Magnificat geschiehet. Zweytens, wan die Melodia eines *Cantus Firmi* nicht in den äussersten, sondern in den Mittel-Stimmen, so gemeiniglich im Tenor geschiehet, angebracht und geführt wird, wozu die übrige Stimmen figuriren. Und drittens, wann diejenige Sätz einer Composition, worinnen die Ober-Stimm gegen die untere lauter *Sext*en, die mittlere Stimm aber gegen die obere lauter *Quart*en machen. Ursach: weil solcher Gestalt jedem Satz das rechte und ordentliche Fundament, die wahre Stütze, und das eigentliche End der Harmoniæ, und des Accords mangelt. E. g.

§. III.
Vom Tritono.

DEr Tritonus ist ein Intervallum Musicum von 3. gantzen Tonis. Wird auch die grosse *Quart* genennet. In der natürlichen Octav befindet er sich von dem *F.* ins *h.* hinauf. Er ist in der That nichts anderes, als eine Quarta superflua, v. g. vom *c.* ins *fis.* vom *D.* ins *gis.* vom *b.* ins *e.* u.s.w. Daß er ein Dissonant, und consequenter müsse resolvirt werden, ist wol kein Zweiffel. Seine Auflösung geschiehet am besten, erstlich in die Terz, zweytens in die Sextam Majorem und Minorem, folgender Gestalt. Dessen Verhaltnuß besiehe pag. 11.

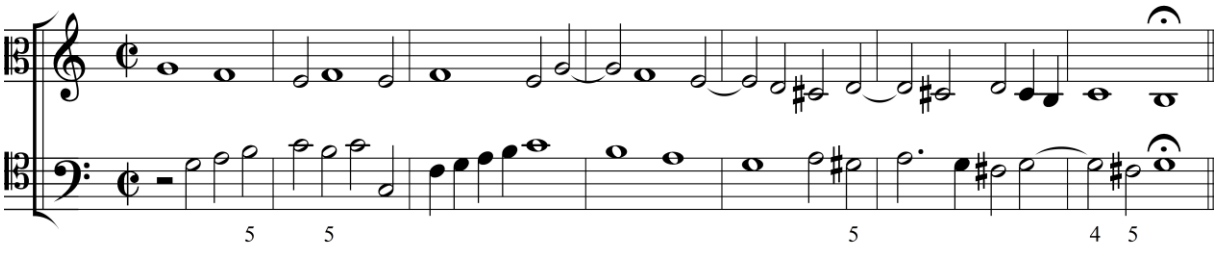


In so weit nun der Tritonus solcher Gestalt in 2. Stimmen in Bindung stehet, und zur Resolution komt, macht er in Musica guten Effect, und hat es mit ihme auch seine Richtigkeit.

Weit grössern Anstand aber findet er billich in *Progressione*, Fortgang, und *Saltu* als ein eintzele Stimm. Dann weilen er ceu Intervallum Musicum generi Diatonico ineptum, wie Kircherus sagt, seines Ubel-Lauts halber den Ohren sehr beschwehrlich, und widerwärtig fallet, ist er allzeit aus reinen Compositionibus ausgemustert worden. Und obwohlen dieser Kerl vor Jahren bey ehrlichen Musiquen sehr wenig, oder gar nicht hat sich dörffen blicken lassen, so hat er doch anjetzo 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 Hindansetzung aller Schamhafftigkeit fast allen Musicalischen Productionibus gehöret zu werden sich vermessentlich unterfanget. Dieses Tritoni Gebrauch, oder vielmehr Mißbrauch, kommet auf zerschiedene Weiß zum Vorschein, dessen nur 3. Muster ex Autoribus aliàs melioris Notæ, hiehero setze.

Wer siehet hier nicht, daß durch diese so harte Sprüng das gute Gehör müsse Torto leiden? Allein heißt es auch da: Transeat cum cæterîs, sc. absurditatibus!

§. IV.
Von der falschen Quint.

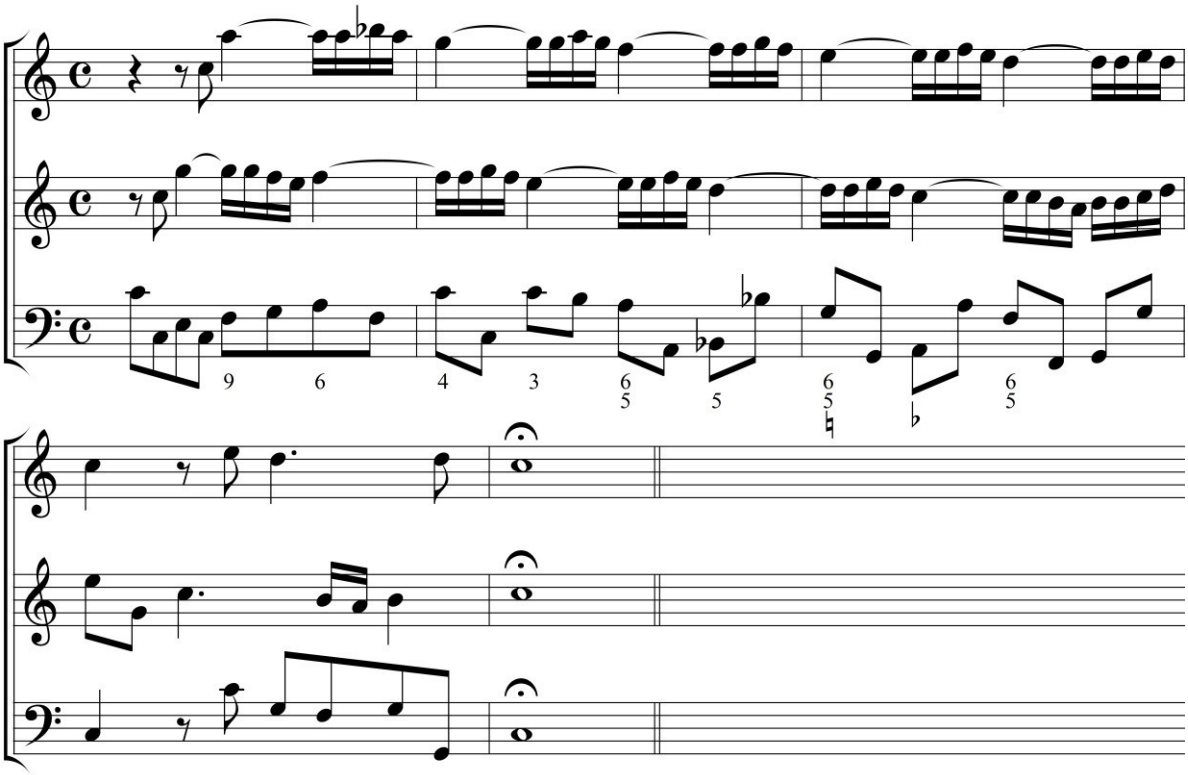
DIe unvollkommene, oder falsche Quint, auch Hemidiapente, Hemiolium, und Pentachordon genannt, wird mit der Sexta Minore zum besten gebunden, und sodann resolvirt in Tertiam Majorem.



§. V.

Von der Quint, und Sext.

WIe die Quint und Sext, so sie auf einander stehen $\frac{6}{5}$. legaliter gebunden und resolvirt sollen werden, wissen alle Organisten.

Diese Ligatura und Resolutio geschiehet sehr vortrefflich auf diese und dergleichen Art:

§. VI.

Von der Sept.

GLeichwie die Septima unter allen Dissonantien die gebräuchlichste ist, und aus ihrer Gefangenschafft (Ligatura) auf zerschiedene Weiß und Manier sich heraus zu wicklen Gelegenheit sucht und findet; also hat man auch derselben gewöhnlichere Auflösungen hier beyzubringen um so weniger Anstand nehmen sollen, als ohne dieser gründlichen Erkänntnuß ein Anfänger in der Ton-Kunst ohnmöglich einen sichern Schritt, ohne beständige Anstossens-Forcht, machen, und sich hierinnfalls ferm stellen kan. Anbey aber ist erstlich mehrmalen zu erinneren, daß, gleichwie alle Syncopationes und Bindungen ordinairè herabwärts sollen geschehen, also auch sonderbar solches mit der Septima zu observiren seye. Und gibt es wenige, ja kaum ein eintzelen Casum, in welchem die Septima hinauf sc. in Octavam kan resolvirt werden. Andertens solle die Septima vor ihrer Bindung als ein Consonanz, *præparirt*er da ligen.

Alle Auflösungen sollen herabwärts geschehen.

Die Septima solle allzeit vorhero præparirt werden.

Die Resolution oder auflösung der Septimæ kan geschehen

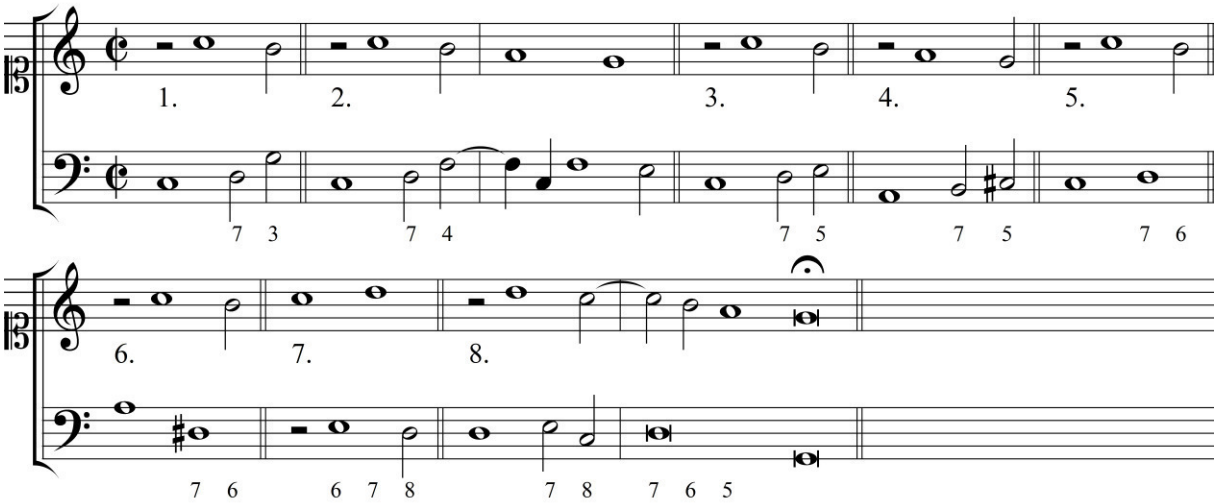
1. In Tertiam Majorem, & Minorem. Num. 1. & 9.
2. In Quartam. Num. 2. & 10.
3. In Quintam ordinariam. Num. 3. & 11.
4. In Quintam Falsam & Deficientem. Num. 4. & 12.
5. In Sextam majorem. Num. 5. & 13.
6. In Sextam Minorem. Num. 6. & 14.
   NB. Mit der Sexta Superflua, so aber in Contrapuncto nicht passirlich, hätte es sonsten gleiche Bewandtnuß.
7. In Octavam per Motum Contrarium. Num. 7. & 15.
8. In Octavam per Motum rectum. Num. 8. & 16.

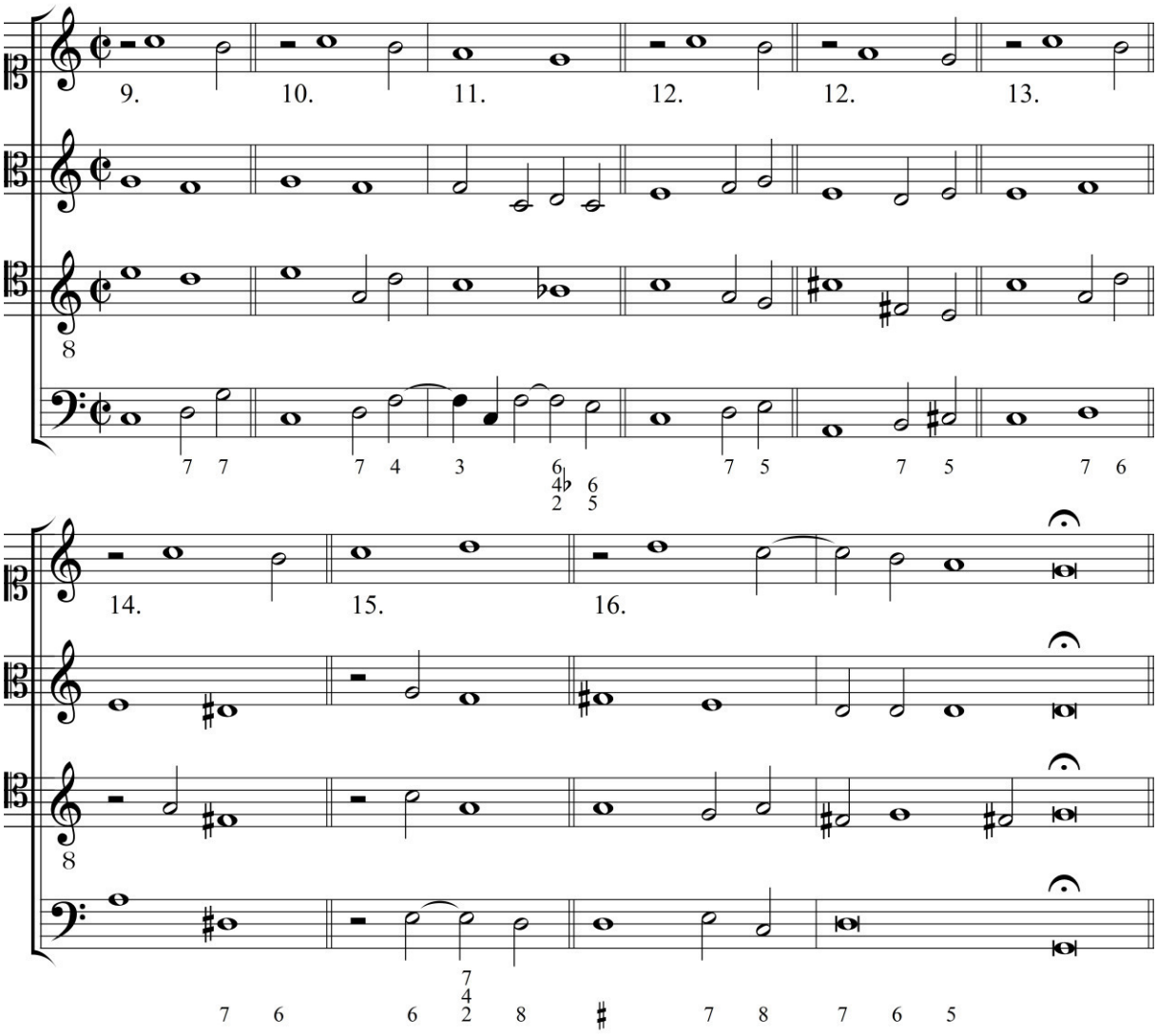
Nota. Die letzte Auflösung der Sept in Octavam per Motum rectum ist in 2. Stimmen gar nichts: und in 4. Stimmen nicht viel nutz; massen erstenfalls dieser suspecte Gang gar zu glatt und bloß da ligt. Im vollständigen Accompagnament aber gleichwohl die obere und untere Stimm oder Bass (auch unter Vermäntlung der anderen mittleren 2. Neben-Stimmen) nicht so wohl können zu Ohren kommen, daß sie sich nicht zweyer Octaven verdächtig machen.

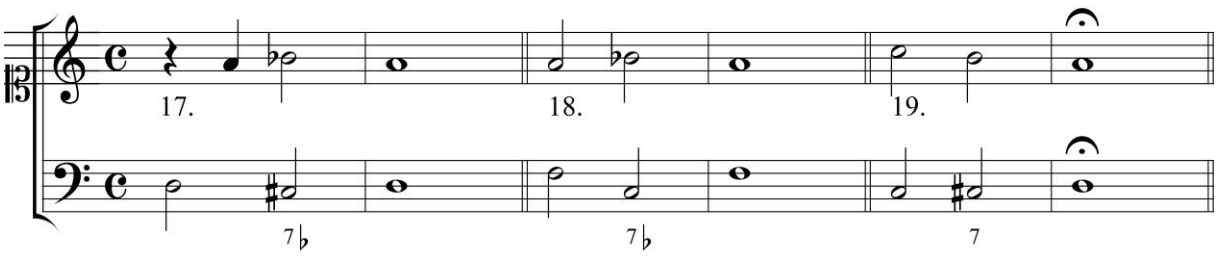
In folgenden 2. und 4. stimmigen Exemplis wird meistens gezeiget, wie man mit der Septima zu verfahren habe in dem Contrapunct. In andern Compositionibus kom-

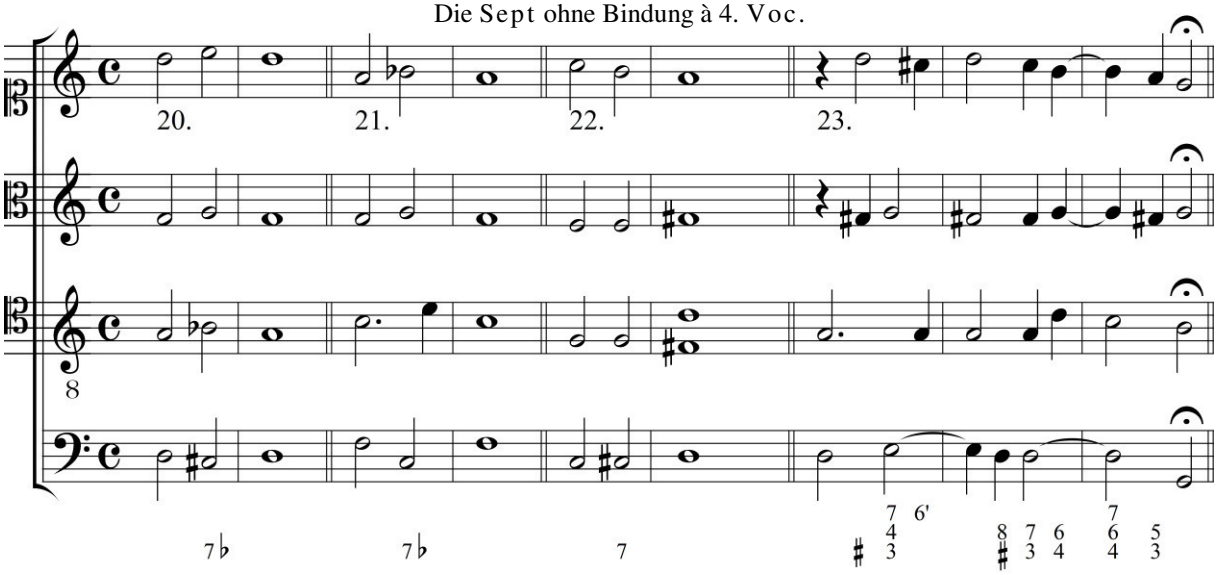
men die Septimæ öffters auch ungebunden zum Vorschein, wie Numeris 17. 18. 19. 20. 21. & 22. zu sehen. Was übrigens die *Sept* für Hülffs- oder Neben-Stimmen um- und bey sich habe, weisen zwar alle diese Exempla, sonderbar aber das letzte, mit allem Fleiß zu Ende hingesetzte Muster sub Num. 23.

Resolutio Septimæ à 2. Voc.



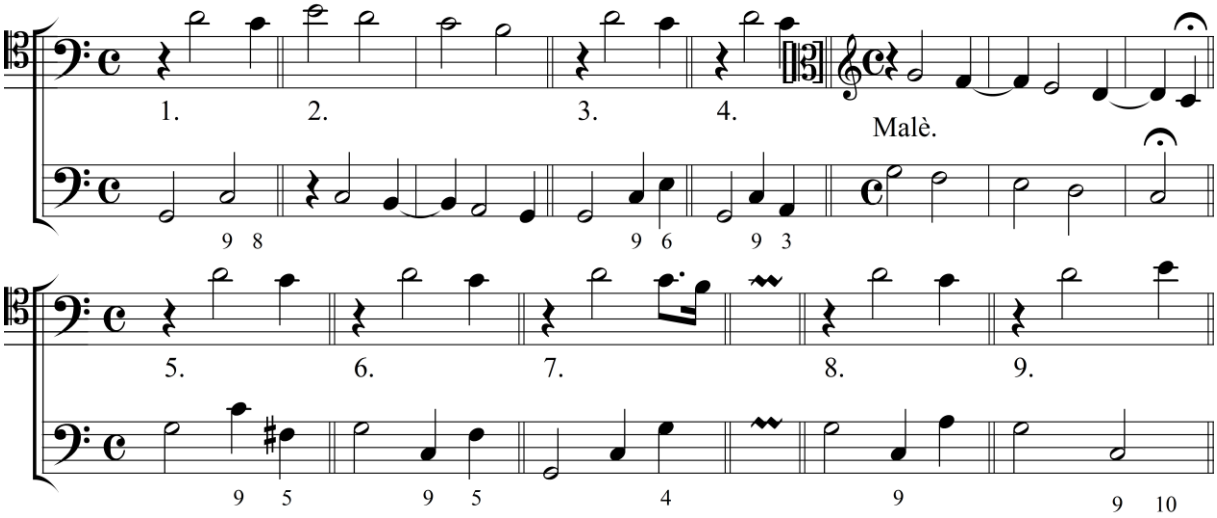
Resolutio Septimæ in 4. Stimmen.

Septima sine Ligatura.



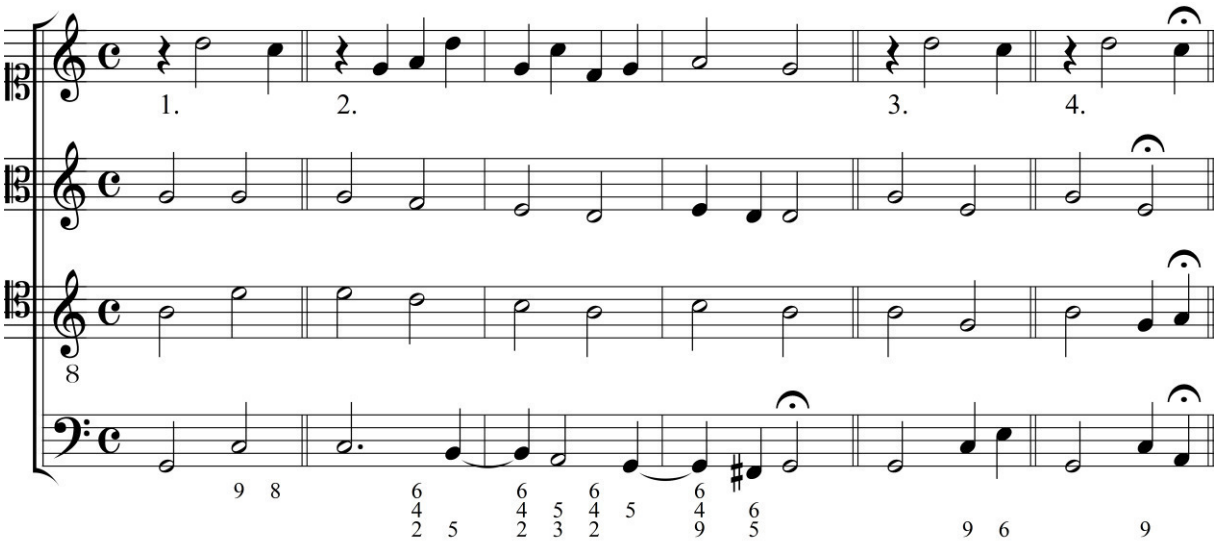
Die Sept ohne Bindung à 4. Voc.

§. VII.
Von der Nona.

In der Ausübung leidet die Nona mit der Secunda nicht allemahl gleichen Umgang.

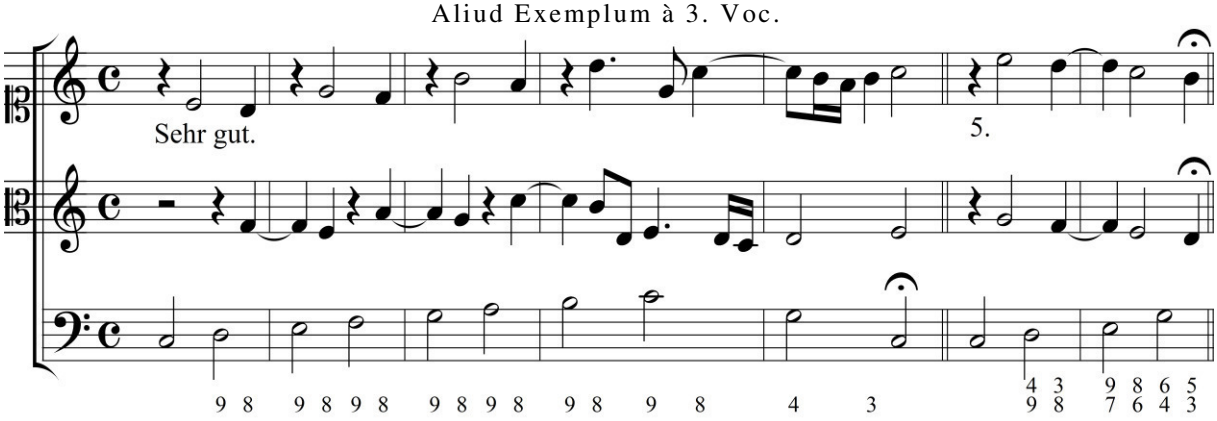
ENdlich kommet auch die Non als letztere Dissonanz zu untersuchen vor. Und wiewohlen sie nach Meynung einiger Autorum nichts anderes ist, als eine erhöhete in die Octav transportirte *Secunda*, so erfordert doch ihr Umgang in Praxi nicht allemahl ein gleiches Tractament. Die Nona, so sie legaliter gebunden und gelöset wird, machet in einer Musicalischen Composition das Beste mit aus. All' ordinair resolvirt sie in Octavam, Decimam, Tertiam und Sextam, wie Num. 1. 2. 3. und 4. zu sehen. Ihr Accompagnament bestehet gemeiniglich in der Terz und Quint, wie auch in der Quart, Sext und Sept. Num. 5. & 6. Weilen übrigen die Nona nach ihrer vierfachen Gestalt, wie fol. 7. erwiesen, mit der Secund in nächster Verwantschafft 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.

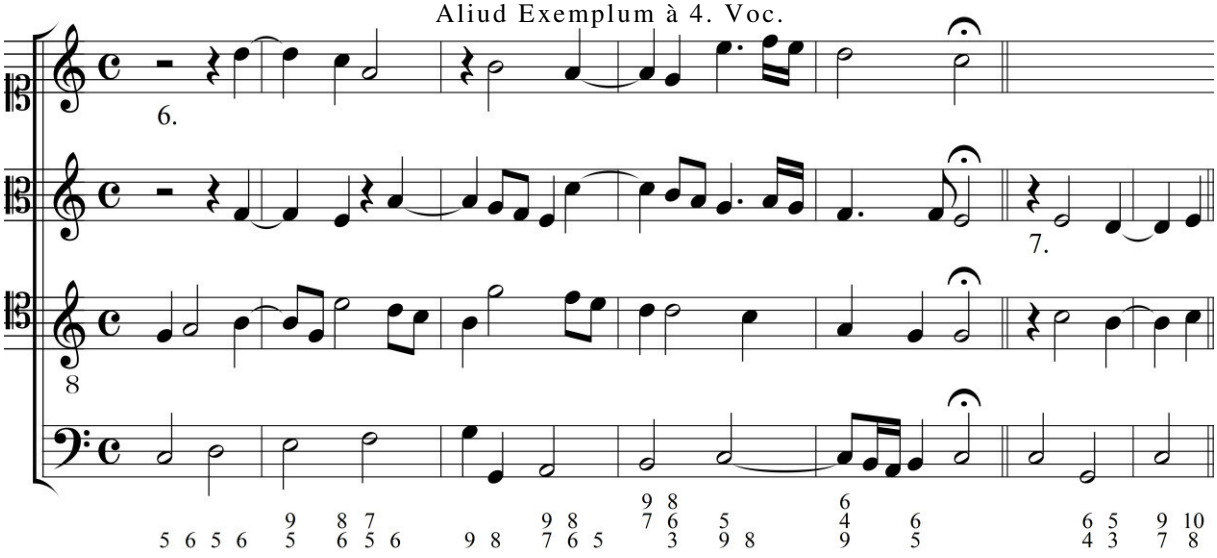
Nona mit 4. Stimmen.



Aliud Exemplum à 3. Voc.



Aliud Exemplum à 4. Voc.



Letzteres wird nur für ein blosse Verzögerung des Einfalls gehalten.

Alle bißhero gegebene Ligaturen und Resolutionen Exempla dienen denen Anfängern als ein Spiegel &c.

Nota. Alle andere, nur erdenckliche Ligaturen und Resolutiones der Nonæ werden in diesen Exemplis entweder schon begriffen seyn, oder müssen dahin fundamentaliter reducirt werden. Mithin wollen wir dieses Caput de Ligaturis, & earum Resolutionibus im Namen des HErrn beschliessen, und schreiten ad

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 heißt ein Stimm-Fall, Gesang- oder Harmoni-Schluß, dienend, ein Musicalisches Stuck entweder gäntzlich, oder nur zum Theil zu endigen. *Clausula* ein Schluß, oder vielmehr ein Absatz, wobey die Stimmen entweder gantz und gar aufhören, oder nur einiger Massen zur Ruhe kommen Es ist in Praxi Musica *Cadenzi*ren und *Clausuli*ren ein Ding, und sagen beyde nichts anders, als einen *Harmoni*schen Schluß machen. Mithin haben wir schon das eigentliche Wesen der Cadentien und Clausulen.

Beschreibung.

Gleichwie aber ein harmonischer Schluß auf viele, und unterschiedliche Arten kan gemacht werden; also wird auch Cadentia oder Clausula zerschiedentlich getheilet. Und zwar

Eintheilung. Perfectissima.

1. In Cadentiam *Perfectissimam*, in eine gantz vollkommene Cadenz, welche geschiehet, 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. Intermedia. 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 steiget. Und seynd alle diese Cadentiæ in der Sach selbst nichts anderes, als förmliche, vollkommene Cadentiæ, 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*, geschiehet ordentlich, und ausserordentlich, ordentlich geschiehet sie auf einer von der Noten derjenigen Triadis Harmonicæ, woraus das vorhabende Stuck 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) geschiehet in die Quintam *G.* und wird genennet Clausulæ formalis Secundaria, Perfecta, Propria, *Dominans*, die Herrschende. Ratione Repercussionis, ùt supra. Die dritte Cadenz wird gemacht in Tertiam Majorem *E.* und wird genennet: Clausula *Tertiaria*, *Medians*, die Mittlende &c.

Ausserordentlich aber geschiehet auch ein Cadentia formalis in andern Clavibus, so nicht in dieser Triade enthalten seynd. v.g. im *F.* und *A.* Und diese Clausulæ heissen *Affinales*, benachbarte &c.

Die andere 2. Cadentien aber, so in das *D. H.* oder *B.* gemacht werden, solten von etwelchen Autoribus schon als Clausulæ *Peregrinæ* 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 (cæterîs paribus) von anderen Modis Musicis. Diese erst beschriebene Clausulas besiehe sub Num. 2. 3. 4. 5. und 6.

Die Clausula oder Cadentia wird getheilet

Cantizans. Altizans. Tenorizans. Bassizans.

3. In Cantizantem, in ein Discantirende.
Altizantem, in ein Altisirende.
Tenorizantem, in ein Tenorisirende.
Bassizantem, in ein Bassirende.

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 Clausulæ werden gar schön, sehr offt, 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 *Cadentiæ*. Die Bassirende Clausulen können wohl oben, oder in der Mitte gesetzt werden; sie haben ihren besten Sitz in der tieffesten Stimm. Die Altisirende Cadentien haben auch eine Verwandtschafft mit denen Bassirenden Clausulen, wie Num. 13. ausweiset. Alle diese Clausulæ können unzählich versetzt werden. Nota. Unter diesen Clausulen hat die Discantisirende die meiste Krafft: weil die Quarta in Tertiam Majorem resolvirt wird, woraus man die Form und Gestalt eines Musicalischen Stucks eigentlich vernehmen kan. Einige Schul-Meistere theilen die Cadentias weiter aus

Major. Minor. Minima.

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 hergegen aus unterschiedlichen Figuren und Ligaturen. Gio. Maria Bononcini in seinem Musico Prattico pag. 78. theilet die Cadentias weiter

Ficta. Decipiens. 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. Komt mit der *Altisi*renden Cadenz fast übereins. Num. 15. NB. Zu dieser Cadenzen-Art können auch gerechnet werden diejenigen Cadenzen, welche hier in den Exemplis zu letzt anzusetzen beliebet worden. Vide Num. ultimum.

Die andere ist, wann anstatt der Schluß-Note, welche das Gehör natürlich erwartet, ein gantze, 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 ausgeschmücket wird. Num. 17.

Caspar Prinz Part. 1. seines Satyrischen Componisten: und mit ihme Mauritius Vogt Ord. Cisterc. bringet wiederum andere auf die Bahn, und theilen die Cadentien ferner

Dissecta acquiesc. Dissecta desider. Ordinata ascend. Ordinata descend.

6. In Cadentiam *Dissectam acquiescentem*,
   In *Dissectam Desiderantem*.
   In *Ordinatam Ascendentem*, und
   In *Ordinatam Descendentem*.

Die erste, sc. Dissecta acquiescens, ein zertheilte, abgeschnittene, jedoch das Gehör annoch vergnügende Clausula oder Cadentia ist, dessen grosse und vielgeltige Nota verursachet, 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 Kürtze der Noten die abgeschnittene annoch 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.

Specialissimè ist hier mehrmahlen zu erinneren, 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. eintzige Clausulæ Authenticæ, so ins *E.* können gemacht werden, müssen geschehen auf die einte dieser 3. Arten, wie Num. 22. 23. und 24. zu sehen.

Es konten zwar noch zerschiedene 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 gantz simple Cadenzen-Muster hiehero zu setzen, aus welchen sie zu ersehen haben, daß auf viele, ja unzehliche Arten eine Cadenz könne versetzet, oder veränderet 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.

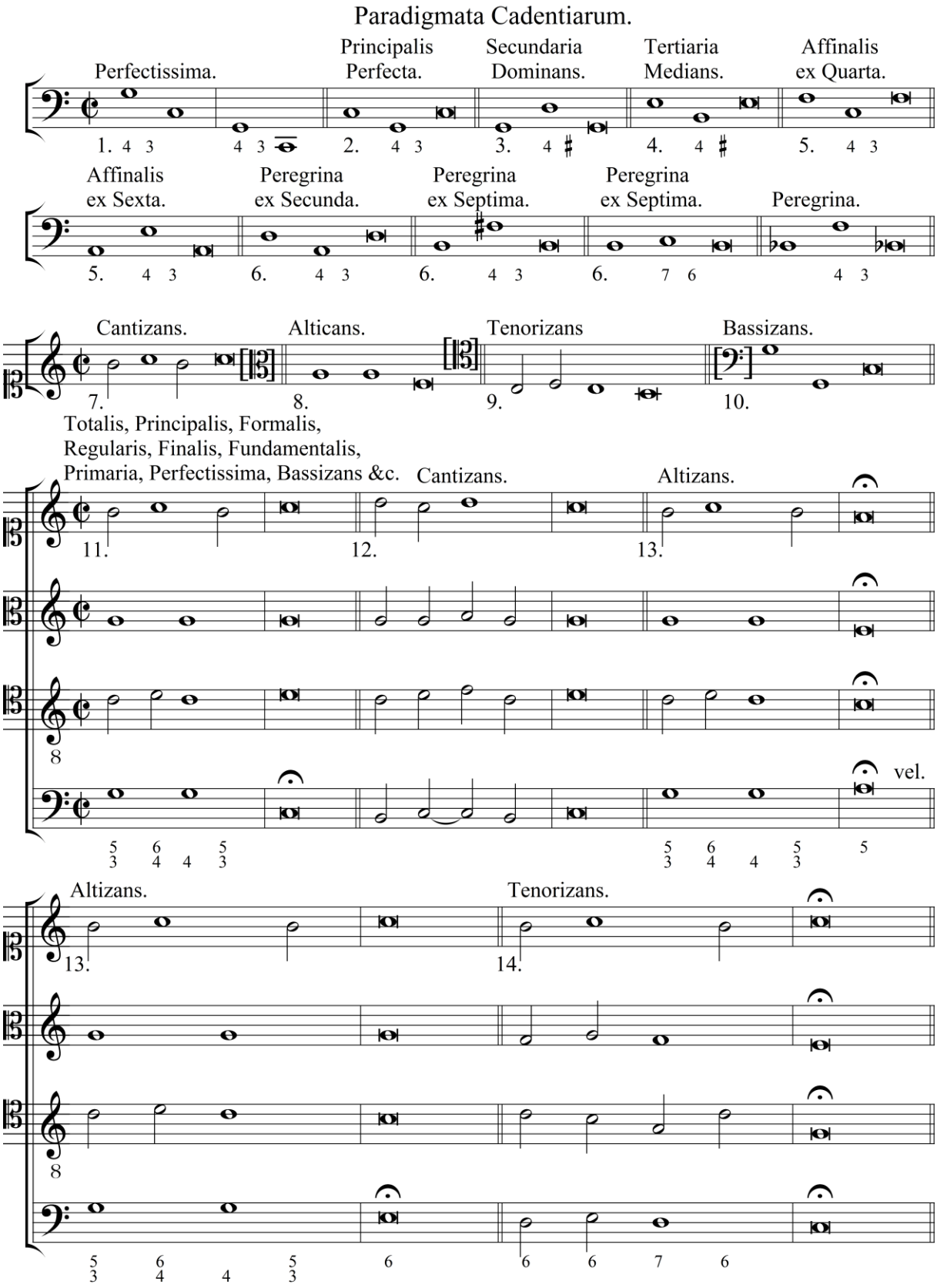
Uberhaupt ist zu mercken, daß, wann etwa ein junger Componist bey zerschiedenen Autoribus Musicis ungleiche Gattungen und Benennungen der Clausulen oder Cadentien findet, er sich sodann nicht irren wolle in dieser unserer erst gegebenen Information; massen es keine andere Cadentien seynd, als unsere obige, ob sie schon bißweilen von anderen anderst genennet werden. Ist nur lis de nomine. Man mag das Kind tauffen, wie man will, und ihme Nämen geben, so viel man will, so ist und bleibet es in sich selbst nichts anderes, als ein eintziges Kind, und mehr nicht, als was es in sich selbsten ist.

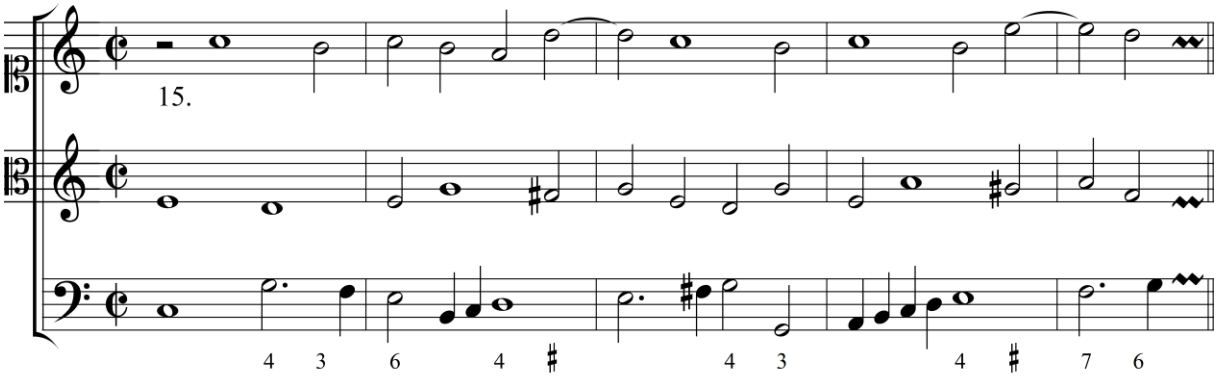
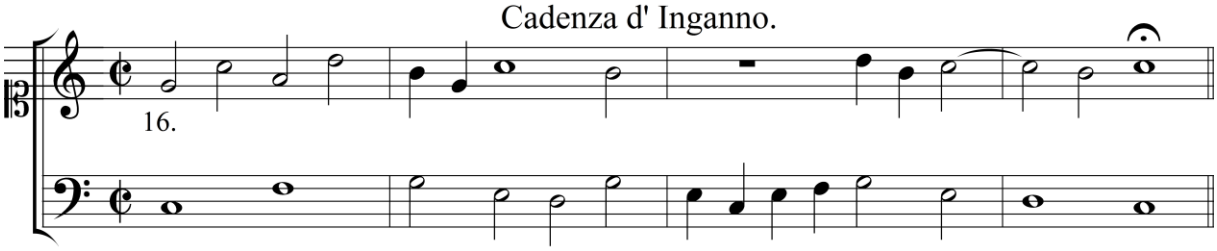
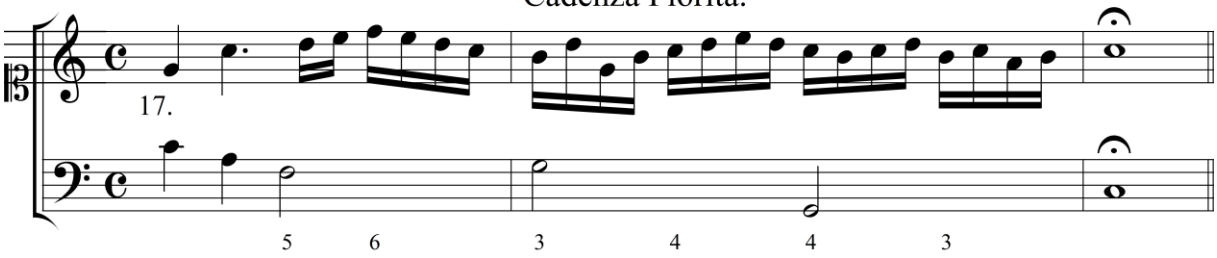
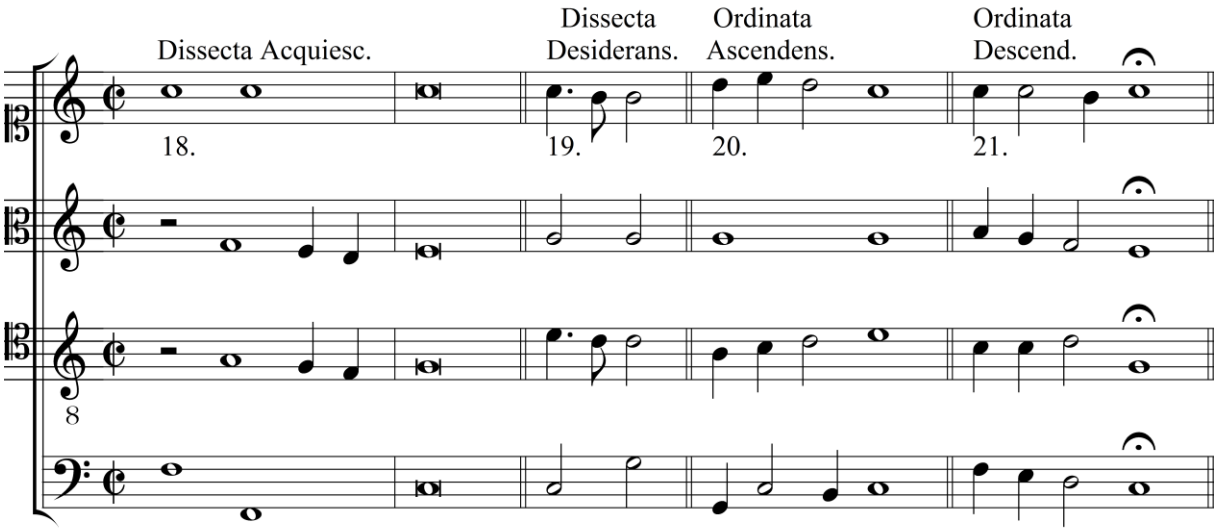
Es mag eine Cadentia 2. 3. 4. oder mehrere Nämen führen, so ist und bleibt sie halt die Cadenz, die sie ist, man mag sie E. g. heissen, eine Tenorisirende, Discantirende &c. *minùs perfectam*, *imperfectam*, imperfectissimam &c. so ist sie doch immer die alte Cadenz; und vermögen die unterschiedliche ihr gegebene Nämen ihr kein anderes Wesen zu geben, oder abzunehmen, als sie hat.

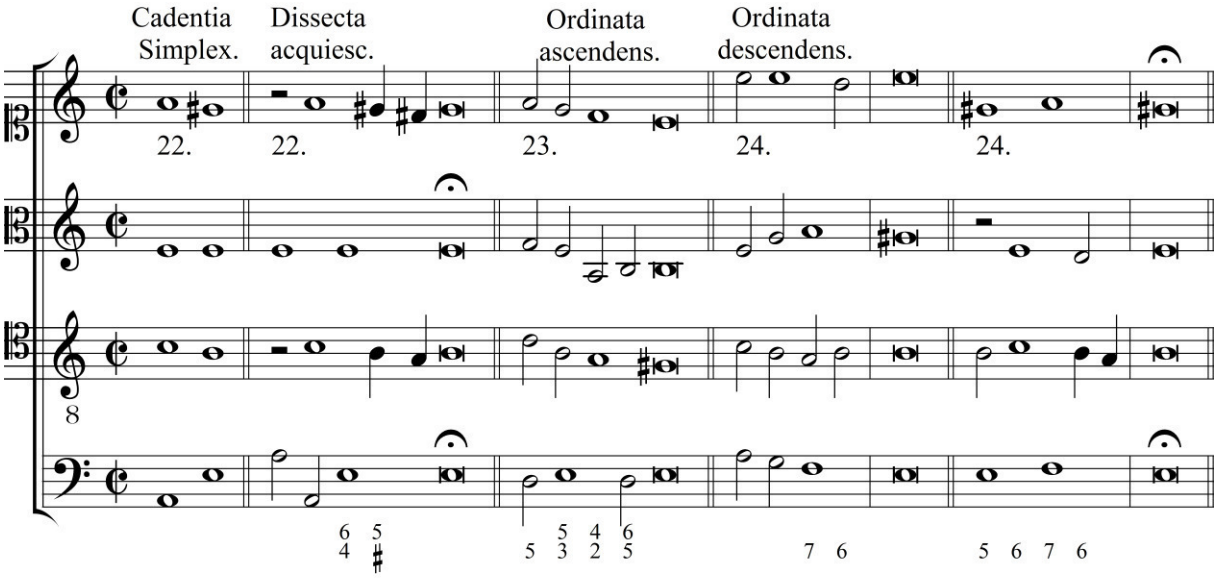
Nachdem wir nun gnugsamen Bericht und Information gegeben von denen *Cadenti*en oder *Clausul*en, so sollen wir auch anbey nicht vergessen der sogenanten *Coronationis* Clausulæ.

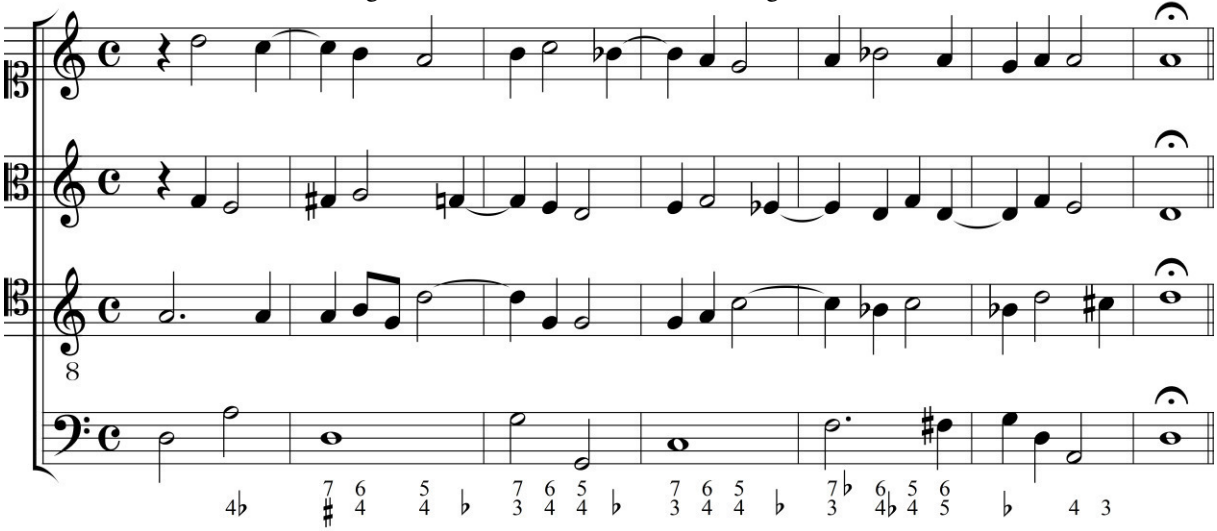
Coronatio Cadentiæ was sie seye?

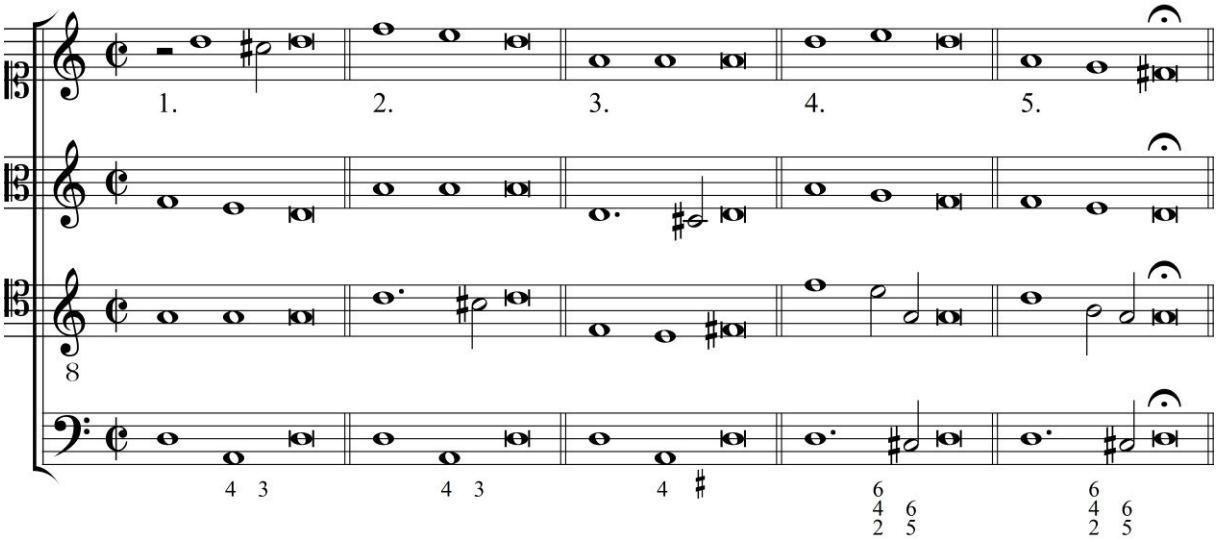
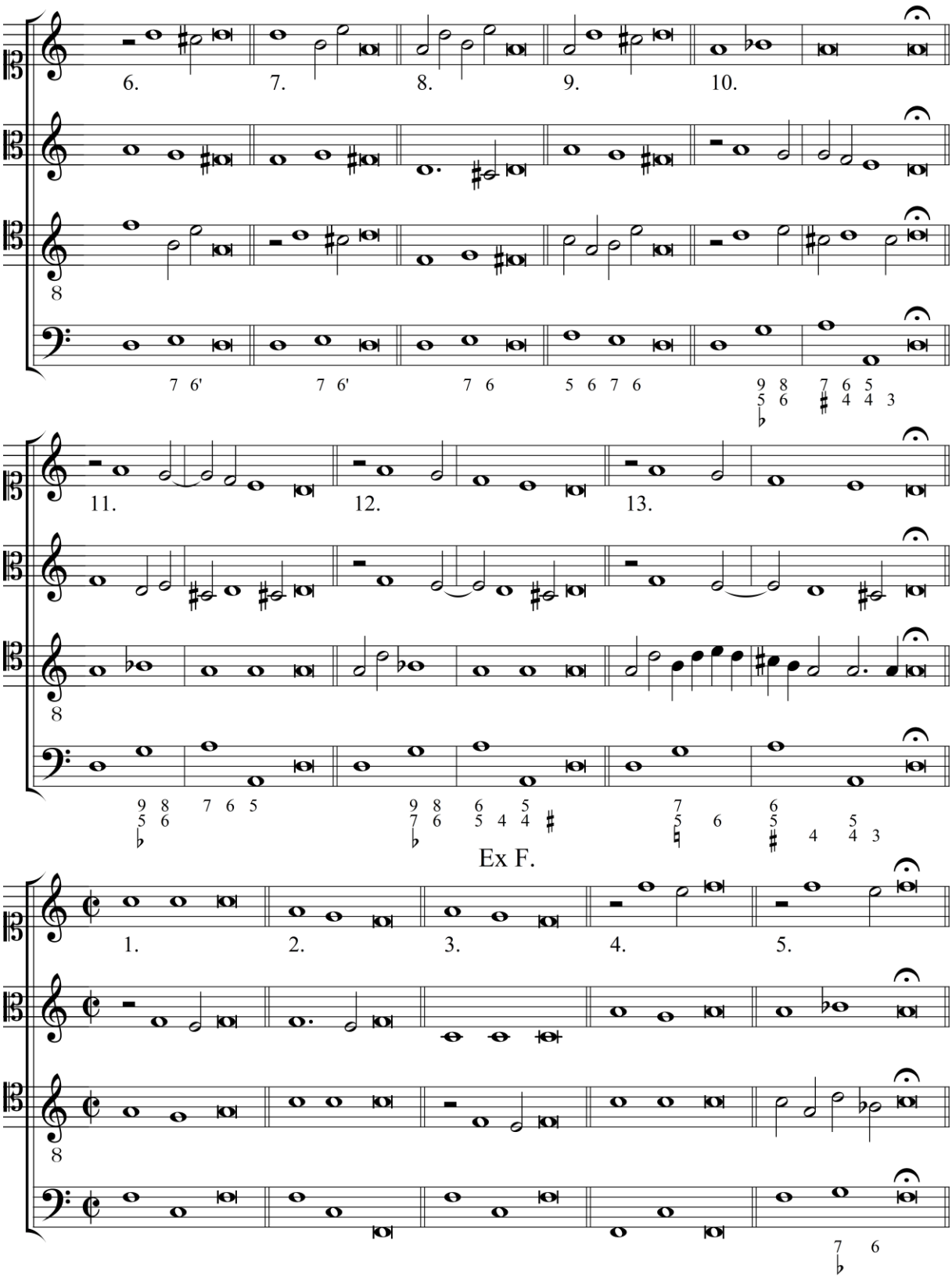
Es ist ein Coronatio Clausulæ oder Cadentiæ nichts anderes, als eine, nach schon gemachter Final-Cadenz, kurtze Wiederholung, Repetitio, Imitatio und Nachahmung des vorhero gegangenen Subjecti, oder Thematis einer Fugæ. d. i. Eine Coronationem Cadentiæ nennet man denjenigen Appendicem, oder Anhang eines Concents, welchen, nachdem ein Subjectum, Thema, Fuga &c. wohl, legaliter deducirt, ausgeführt, und eine schöne, lange, gravitätische, majestätische Fundamental- und Final-Cadenz würcklich solle gemacht werden, und auch schon gemacht worden, als auch der General-Bass à Tasto solo stehet, die übrige Stimen mit kurtzer Repetirung und Imitation oder Nachahmung, so viel es seyn kan, des vorigen Subjecti, oder vielmehr Thematis machen, und durch sothane Repetitiones und Imitationes Fugæ nochmahl 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 Clausulariæ findet man hin und wieder in Autoribus Musicis nach Genügen.

Folgẽ nun die versprochene Cadenzen-Muster.

Paradigmata Cadentiarum.
Perfectissima.
Principalis Perfecta.
Secundaria Dominans.
Tertiaria Medians.
Affinalis ex Quarta.
1.
2.
3.
4.
5.
Affinalis ex Sexta.
Peregrina ex Secunda.
Peregrina ex Septima.
Peregrina ex Septima.
Peregrina.
5.
6.
6.
6.
Cantizans.
Alticans.
Tenorizans
Bassizans.
7.
8.
9.
10.
Totalis, Principalis, Formalis,
Regularis, Finalis, Fundamentalis,
Primaria, Perfectissima, Bassizans &c.
Cantizans.
Altizans.
11.
12.
13.
vel.
Altizans.
Tenorizans.
13.
14.

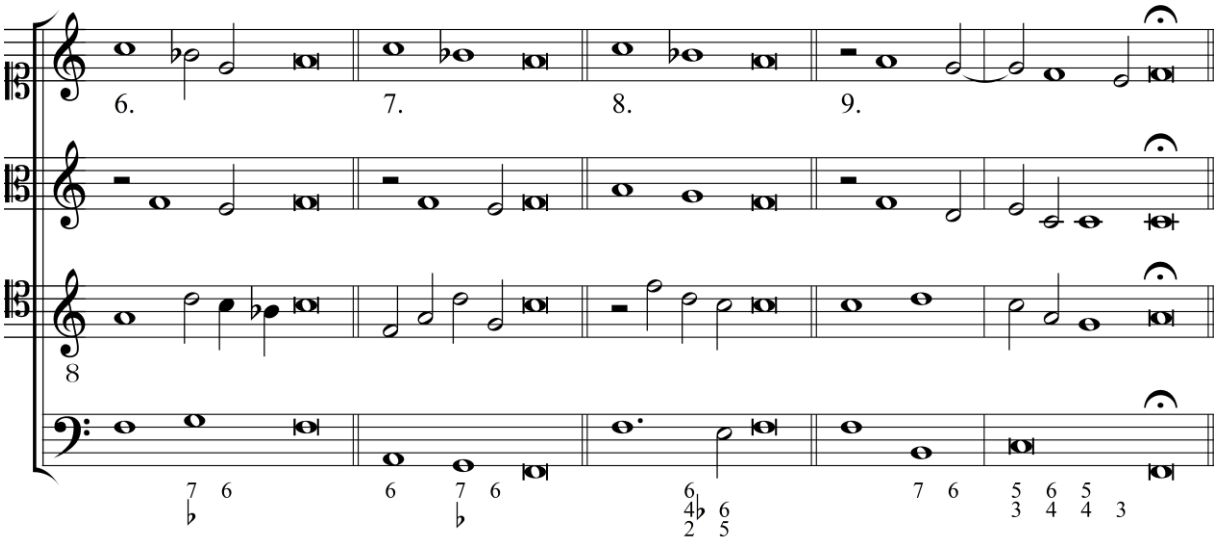
Cadenza Sfuggita.

Cadenza d' Inganno.

Cadenza Fiorita.





Folgen annoch etwelche das Gehör betrügliche Cadentien.

Gemeine Cadenzen-Muster aus dem Clave D.



6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
Ex F.
1.
2.
3.
4.
5.



Die Clausulas aus dem *E.* Secundi Modi Musici besiehe sub Numeris 22. 23. & 24.

Nachdem wir nun in denen bißherigen 19. Capitlen alles dasjenige, was zur Wissenschafft und würcklicher Formirung eines Musicalischen Concentûs 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 Actualem Contrapuncti Compositionem für Handen nehme. Seye derohalben das

Caput XX.

Von den Contra-Notisten, und Contrapunctisten.

ENdlich kommen wir der Zahl nach auf das 20ste Caput, so aber nach der Lehr-Ordnung wohl eines unter den ersten Capitlen deßwegen hätte seyn sollen, weil es weiset, 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-Notis*t, diejenige Incipienten in der Setz-Kunst, welche mit der schlechtesten Zusammensetzung zweyer oder mehrer Stimmen müssen zu thun haben, ehe sie zur fürnehmeren Arbeit gelassen werden. Ihre Mühe bestehet in dem, daß sie einen willkührlichen, oder simplen Choral-Gesang aus einem beliebten Modo Musico für sich nehmen, denselben mit 2. 3. und 4. Stimmen so voll- als unvollkommenen Consonanzen biß 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 geschiehet, so müssen sich die Scholaren, in ihrer ersten Arbeit, auch mit dem Titul eines *Contra-Notis*ten (wann doch ein Unterschied zwischen einem *Contra-Notis*ten und *Contrapunctis*ten 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 vortreffliche und grundgelehrte Capell-Meister Fux jedem Anfänger ernstlich will eingerathen haben, keine andere Compositiones vor Handen zu nehmen, er habe sich dann vorhero 1. oder 2. Jahr in dieser Setz-Kunst wohl geübet, und vollkommenen Begriff sich davon erworben. Und wiewohlen 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: anerwogen ja ein Caput dem andern die Hand bietet, und dem angehenden Compositori die Thür zur vollkommenen Erkänntnuß und Begriff seiner vorhabenden Arbeit ausschliesset.

Contra-Notist. Wortforschung. Objectum.

Sollen wenigstens 1. oder 2. Jahr damit occupiret werden.

Ihr Arbeit zwar ist unlustig, aber fruchtbar.

Fünff Haupt-Gattungen des Contrapuncts werden gemeiniglich von den besseren Meistern erkennet, deren die

5. Gattungen des Contrapuncts.

Erste lehret, mit 2. 3. und 4. Stimmen Notam gegen die Notam zu setzen. Die

Anderte zeiget, wie man in 2. 3. und 4. Stimmen mit 2. halben Noten, des jetzt angewohnten Contrapuncts-Tacts, fortschreiten solle. Num. 4. 5. 6. Die

Dritte weiset, wie man mit 4. Viertlen componiren solle. Num. 7. 8. 9. Die

Vierte fanget an zu Syncopiren; geschiehet ohne- und mit Dissonanzen. Num. 10. 11. 12. und 13. Die

Fünffte endlich stellet den zierlichen (Floridum) Contrapunct vor. Vide Num. 13.

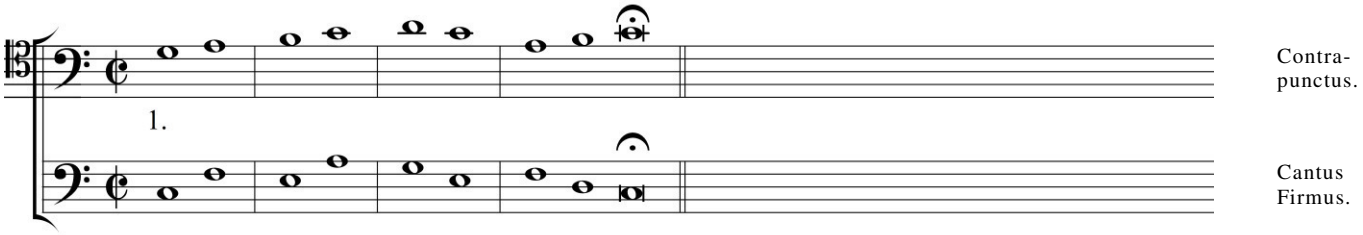
Die erste 3. Species des Contrapuncts kan man, zu grossen Ehren, denen Contra-Notisten überlassen; die vierte aber als ein syncopirende Gattung fallet schon denen etwas mehrers bewanderten Contrapunctisten anheim.

Wir wollen alle 5. Gattungen kurtz durchgehen, und, wie es bißhero jedesmahl geschehen, dieselbe mit Exemplen erläutern.

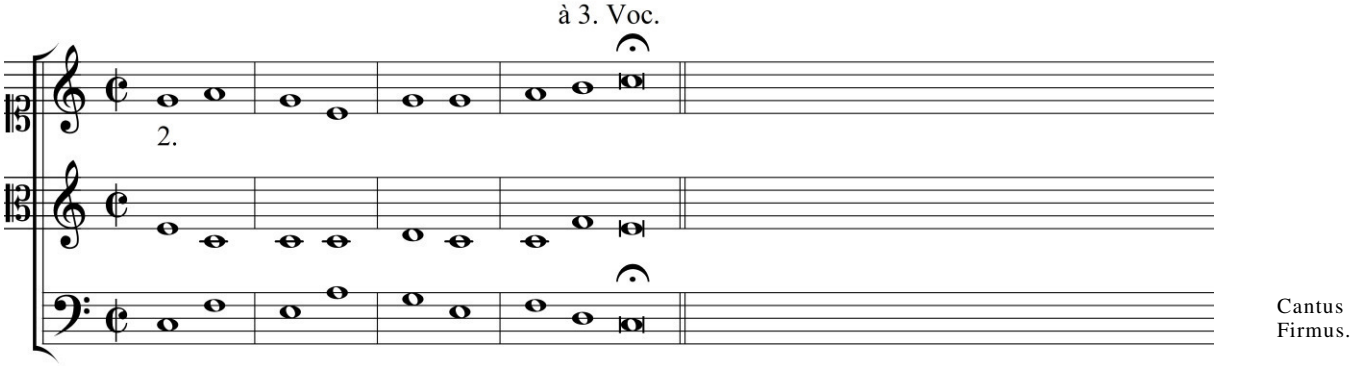
Erste Gattung.

Notam contra Notam, von gleicher Geltung.

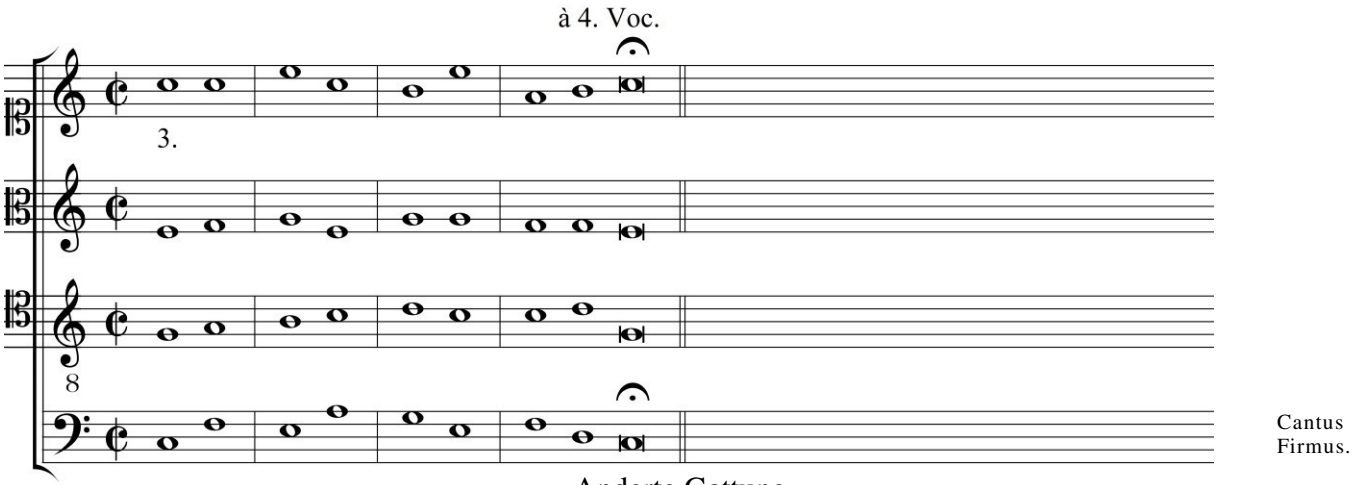
à 2. Voc.



à 3. Voc.



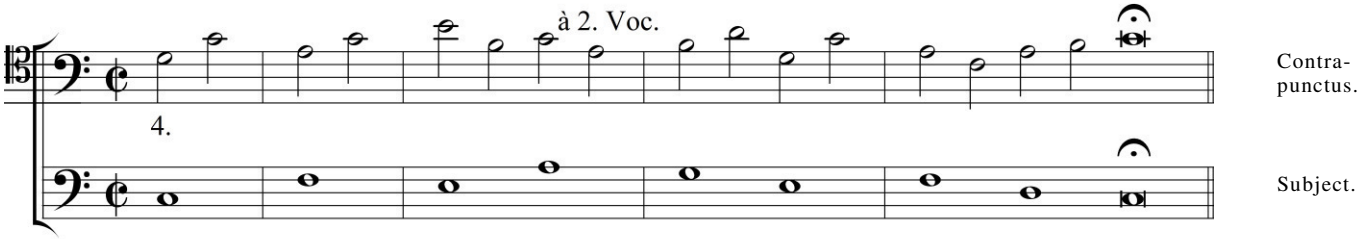
à 4. Voc.



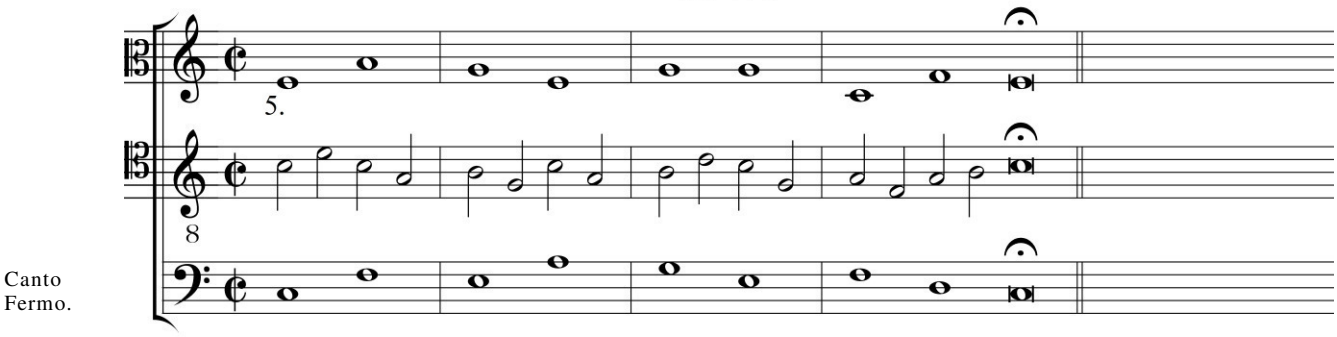
Anderte Gattung.

Vom Satz des halben Schlags gegen ein gantzen.

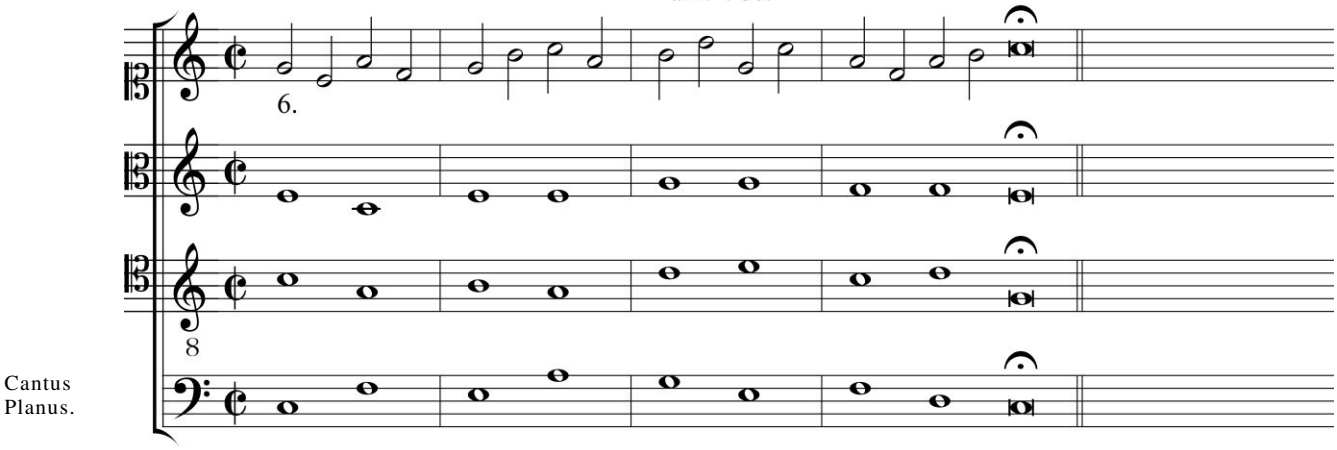
à 2. Voc.



à 3. Voc.



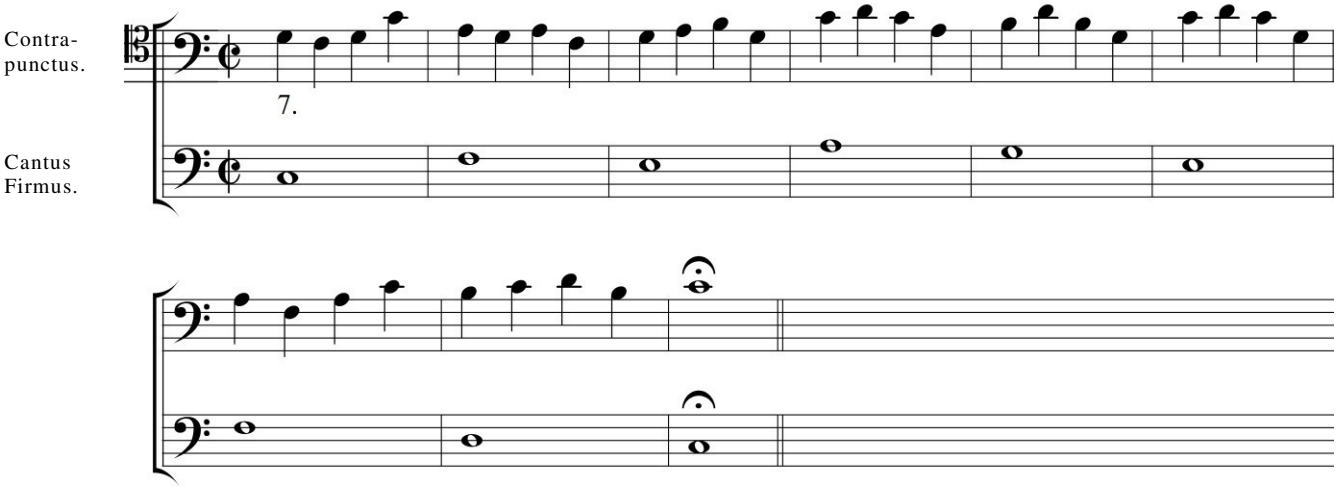
à 4. Voc.



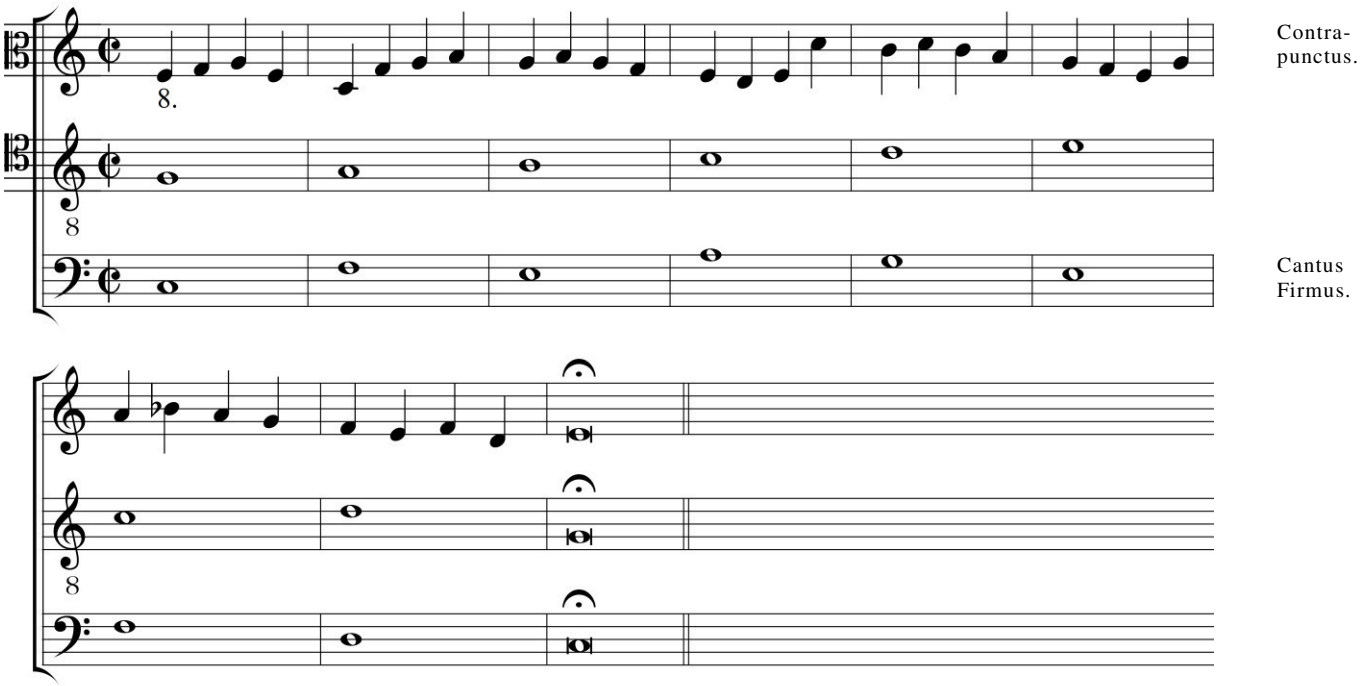
Dritte Gattung.

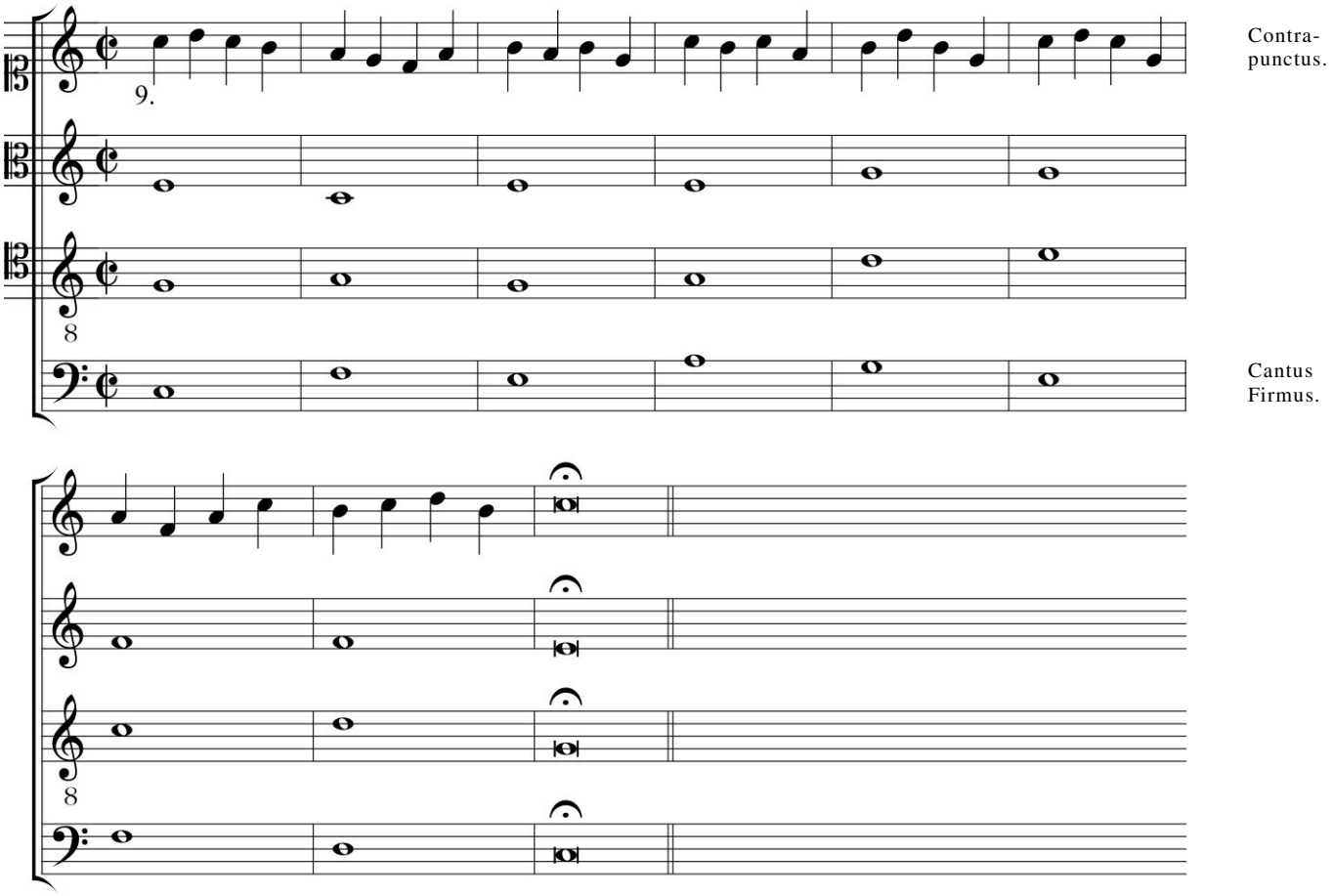
Von Viertlen gegen einen gantzen Schlag.

à 2. Voc.

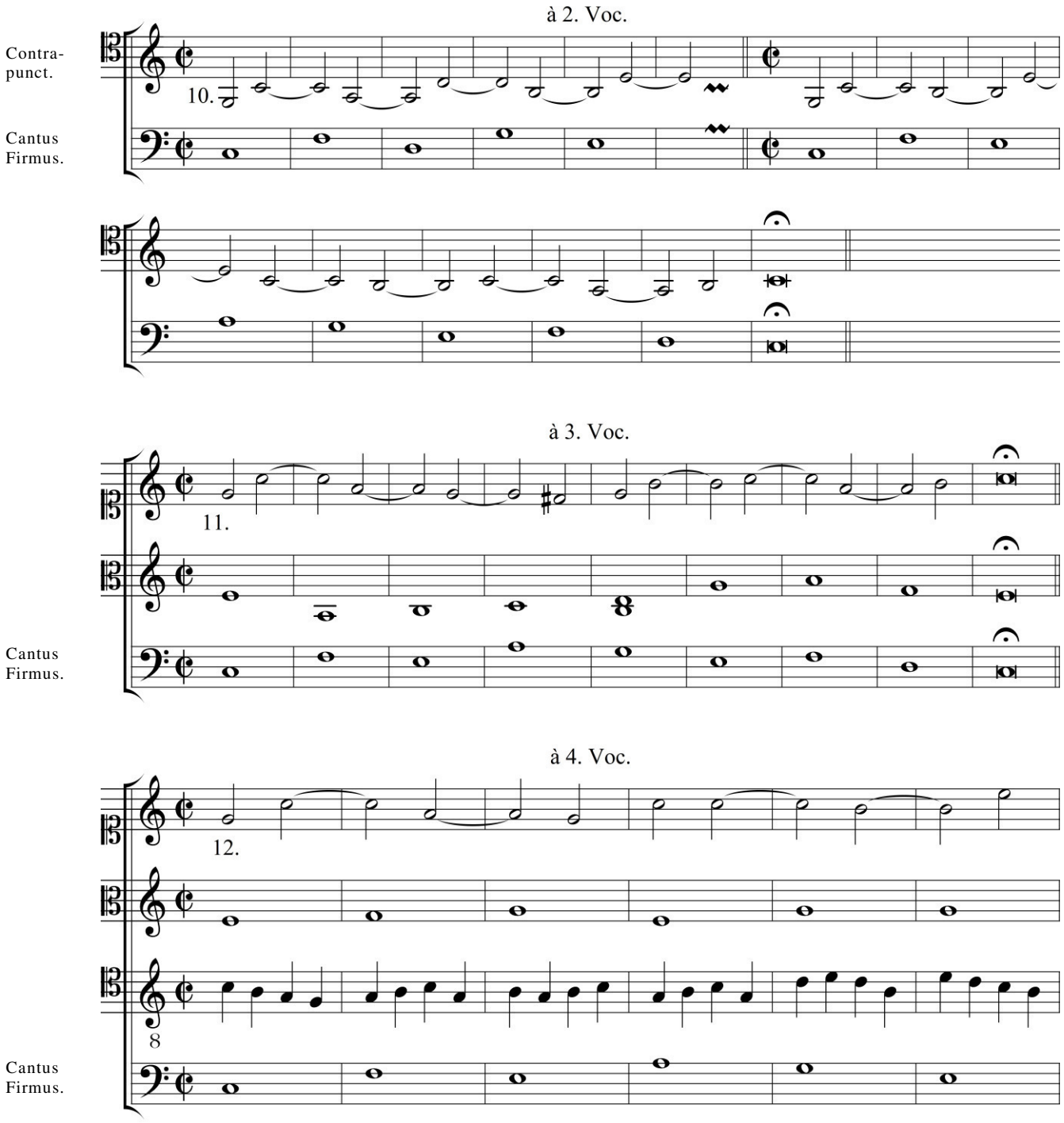
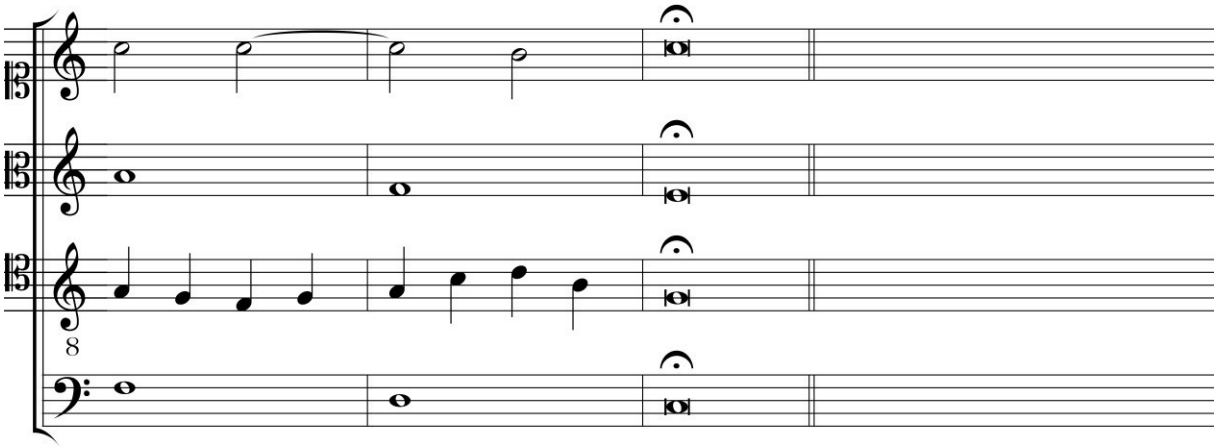


à 3. Voc.

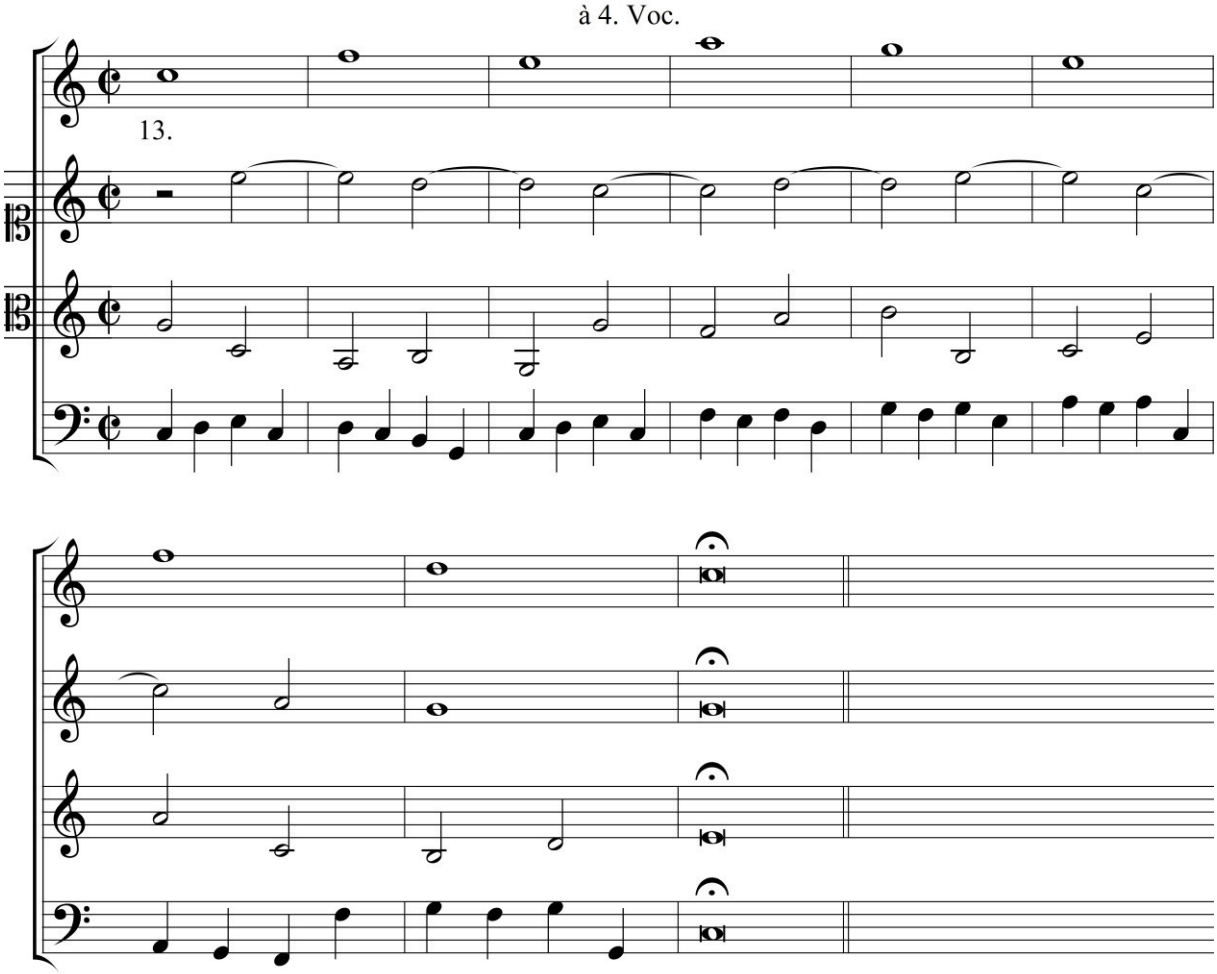

8.
8
8
Contra-
punctus.
Cantus
Firmus.

à 4. Voc.

9.
8
8
Contra-
punctus.
Cantus
Firmus.

Vierte Gattung.

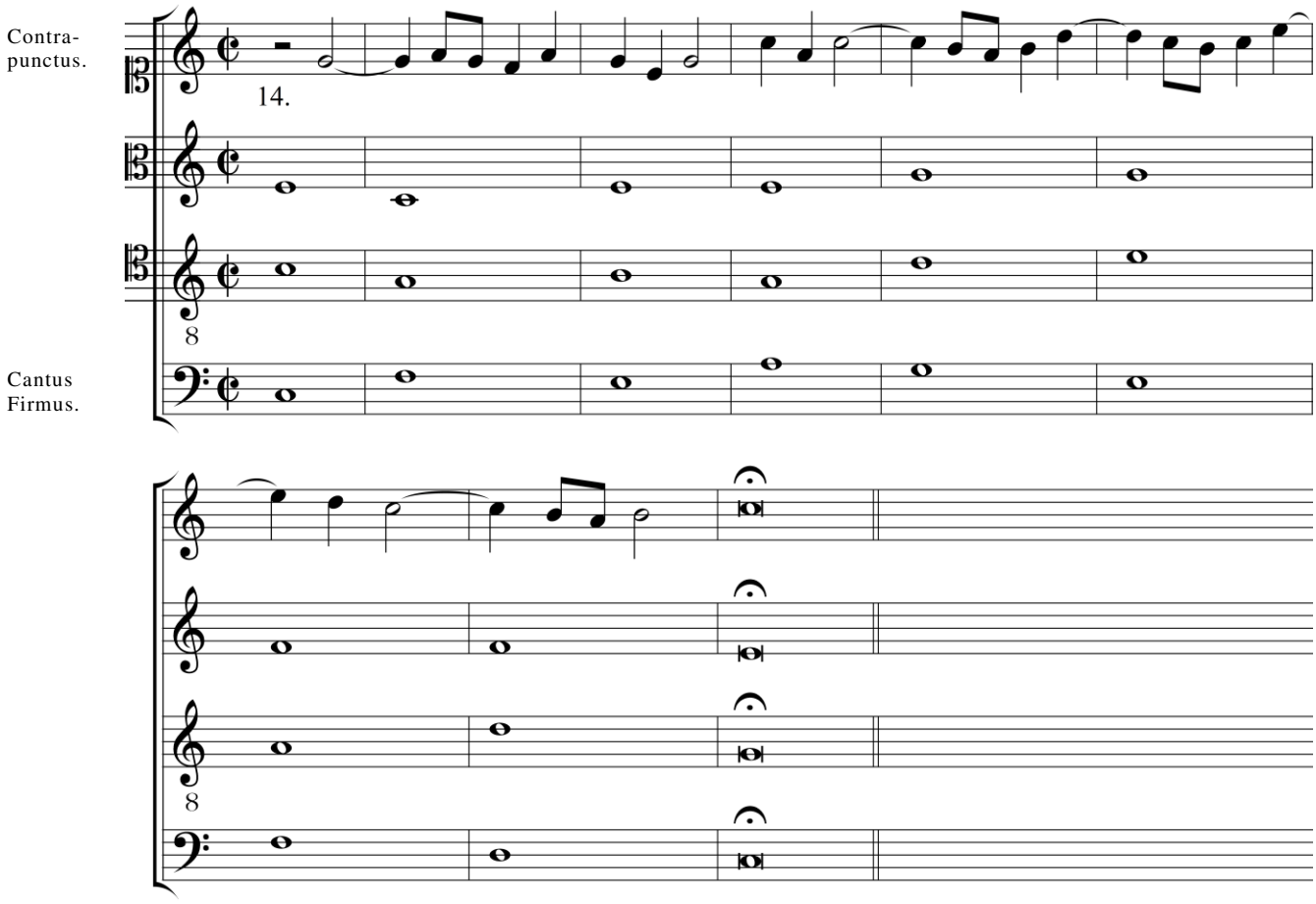
Syncopiret mit Con- und Dissonanzen.



Folgendes Exempel begreiffet alle 4. bißhero erwähnte Gattungen miteinander zugleich in sich, so, daß ein jede Stimm besonders ihre eigene Gattung führe.



Fünffte Gattung.

Bunter Contrapunct. Contrapunctus Floridus.

à 4. Voc.

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 helffen auszieren.

Nun wird ein Lehrling verhoffentlich aus diesen Exemplen aus dem Modo Sexto Jonico allein genugsam begreiffen, wie er in allen übrigen Haupt-Modis Musicis zu verfahren habe: anerwogen ja diese Materie oben weitläuffig genug tractiret, und mit beygesetzten Exemplen sattsam erheitert worden. Dem Scholaren stehet es jetzt zu, daß es sich in derley Compositions-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 öffters können Raths erholen. Und fürwahr: wer über ein lange Reihe, oder gantze Octav, Stuffen-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 eintzigen Grund alle übrige Compositiones, Bündungen &c. müssen aufgeführet, und niedergerissen (resolviret) werden; als wollen wir alles dasjenige, was in denselben einschlagt, und immer kan vorkommen, in folgenden Capitlen fleißiglich aus einander setzen, und alles aufs deutlichste mit Worten und Exemplen erläutern.

Caput XXI.

Vom Contrapunct in genere, oder insgemein.

Ursprung.

DEr Contrapunct-Gesang führet annoch seinen Namen her von unsern lieben Alten, welche von den heutigen Noten, oder Music-Figuren nichts wissend, den Aufsatz ihres Gesangs in lauter Puncten, oder Düpflen vorstellten. Und weil je ein Concert à 3. 4. und mehreren Stimmen zu Verhütung verbottenen Gängen meistens per motum Contrarium muß geführet, und folgsam die Puncten gegen Puncten haben müssen gesetzet werden; als ist ein sothaner Aufsatz billich ein Contrapunct, das ist, Puntum contra Punctum, ein Gegen-Punct genennet worden, von contra, und pono. Es kan derowegen in weitem Verstand ein jedes, ja auch das simpleste 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 unserem Intent ist. Der gelehrte Athanas. Kircherus Musurg. fol. 241. sagt: *Contrapunctus est Plani Cantûs diversis Melodiis incedentis artificiosa ordinatio, Notarúmque Contrapositio.* d. i. Der Contrapunct ist ein kunstmäßige Einrichtung des glatt und vesten Gesangs, so durch zerschiedene 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: *Cantûs 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 könte eingerichtet werden: Der *Contrapunct* ist eine aus *Con-* und *Dissonanz*en Kunst- und Regul-mäßige Zusammenfügung, woraus ein annehmlicher Wohllaut 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 Regulmäßig gesetzt werden, jedoch aus lauter Consonanten, oder auch gleichgültigen Noten bestehen, als da ist der von andern Authoribus so genannte Contrapunctus Æqualis, oder gleicher Contrapunct, welcher seine Melodiam aus lauter Consonanten, und Noten gleichen Werths führet. 2. Aus *Con-* und *Dissonanz*en. Dadurch wird der Contrapunct, von deme wir anjetzo handlen, von all anderen Compositionibus entschieden. 3. Woraus ein &c. 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.

Beschreibung.

Definitio Contrapuncti.

Dieser Contrapunctus Compositus wird zerschiedentlich eingetheilet, und zwar hauptsächlich

Divisio Contrapuncti.

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 handlen.

Caput XXII.

De Contrapuncto simplici, oder einfachen Contrapunct.

Das Wort *Simplex* wird hier in einem gantz andern Verstand genommen.

VOr allen Dingen will man den günstigen Leser ein- für allemal erinnert, und feyerlichst protestirt haben, daß das Wort *Simplex* hier nicht genommen, oder verstanden solle werden als einfältig, schlecht &c. 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- Uber- 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 ihme nicht sagen kan, daß er 2. oder mehrere Subjecta oder Themata mit seinen Inversionibus führe; in welch letzterem Fall er ja nicht mehr als simplex, ein einfacher, sondern duplex, triplex &c. als ein doppelter &c. Contrapunct mit allem Recht zu erkennen wäre. Und dieses hat man wollen als ein nothwendiges Prænotandum zum voraus deßwegen gesetzt haben, damit derjenige, so etwann andere Autores Musicos, so den Contrapunctum simplicem gantz anderst beschreiben, liset, 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 viel-

Subdivisio.

fältige Species oder Gattungen subdividirt werden, sc.

Planus. Firmus. Fugatus.

1. In Contrapunctum *Planum*, seu *Firmum*, glatt, und vesten. Und *Fugatum*, *fugir*ten, lauffenden Contrapunct.

Der erste wird darum Contrapunctus, Planus oder Firmus genannt, weilen 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 Melodey hergenommen ist. *Fugir*ter 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 Compositione sia buono, il mezzo megliore, & ottimo il fine, che ciò facendo sarà gratissima à gli ascoltanti.

Unterscheid zwischen Thema und Subjectum.

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 vielmehr: In Contrapuncto plano besonders hat das *Subjectum* allein statt, und kan solches eigentlich kein *Thema* genennet werden, dann es fehlet ihm der Wiederschlag, Repercussio, Risposta, und ist ein vester Gesang Canto fermo. Dieser Contrapunct wird eingetheilet

Contrapunctus Ligatus. Syncopatus.

2. In Contrapunctum *Ligatum*, so mehrentheils 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 versâ. Derowegen geschiehet die Eintheilung gar wohl und recht in *Ligatum* & *Syncopatum*, als in 2. zerschiedene Contrapuncts-Arten. D[i]ese 2. Contrapuncti bedärffen 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, Figurîs Musicis, Diminutis verkürtzten Subjectis, und anderen zerschiedenen Noten-Künsteleyen, gleichsam als mit schönen Blumen ausgeschmückte Contrapuncti.

4. Geschiehet die Division des Contrapuncts

In *Gradativum*, Stuffen-weiß fortschreitenden: *Saltativum*, springenden, hupffenden: *Claudicantem*, hinckenden: und *Punctatum*, punctirten, oder mit Puncten gesetzten.

Gradativus. Saltativus. Claudicans. Punctatus. alla Diritta.

Den ersten nennen die Italiäner *alla Diritta*, à Diritto (rectâ) wann er nemlich Dirittamente, directè, gradatim, Stuffen-weiß auf- oder absteiget. Vide infra Exemplum Num. 1.

Der andere bestehet in Sprüngen und Hüpffungen. Num. 2.

Der dritte auch alla Zoppa genannt, von Zoppere, hincken, geschiehet auf hinckende, 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 (Rhytmus) der Amphibrachys heißt. Num. 3. Besiehe Matthesons Capellmeister fol. 247.

Der vierte Punctatus, führet seinen Namen von Punctis her. Num. 4.

Solutus. Obligatus. Perfidiatus. Obstinatus.

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 bemercken, daß eine grosse Differenz sich zeige inter Contrapunctum *Ligatum*, und *Obligatum*. Zu letzterer Contrapuncts-Art gehöret auch

D' uno Sol passo.

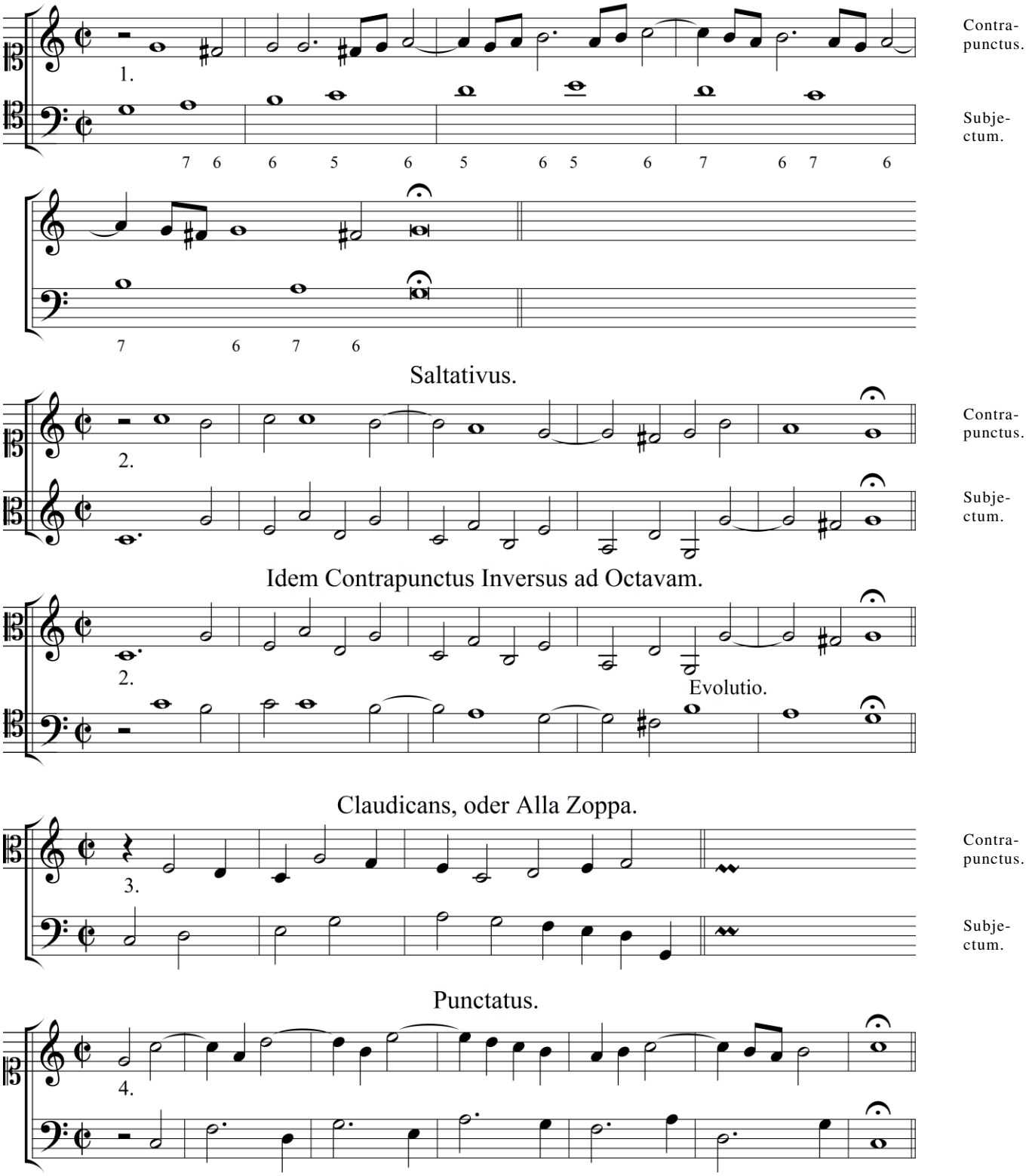
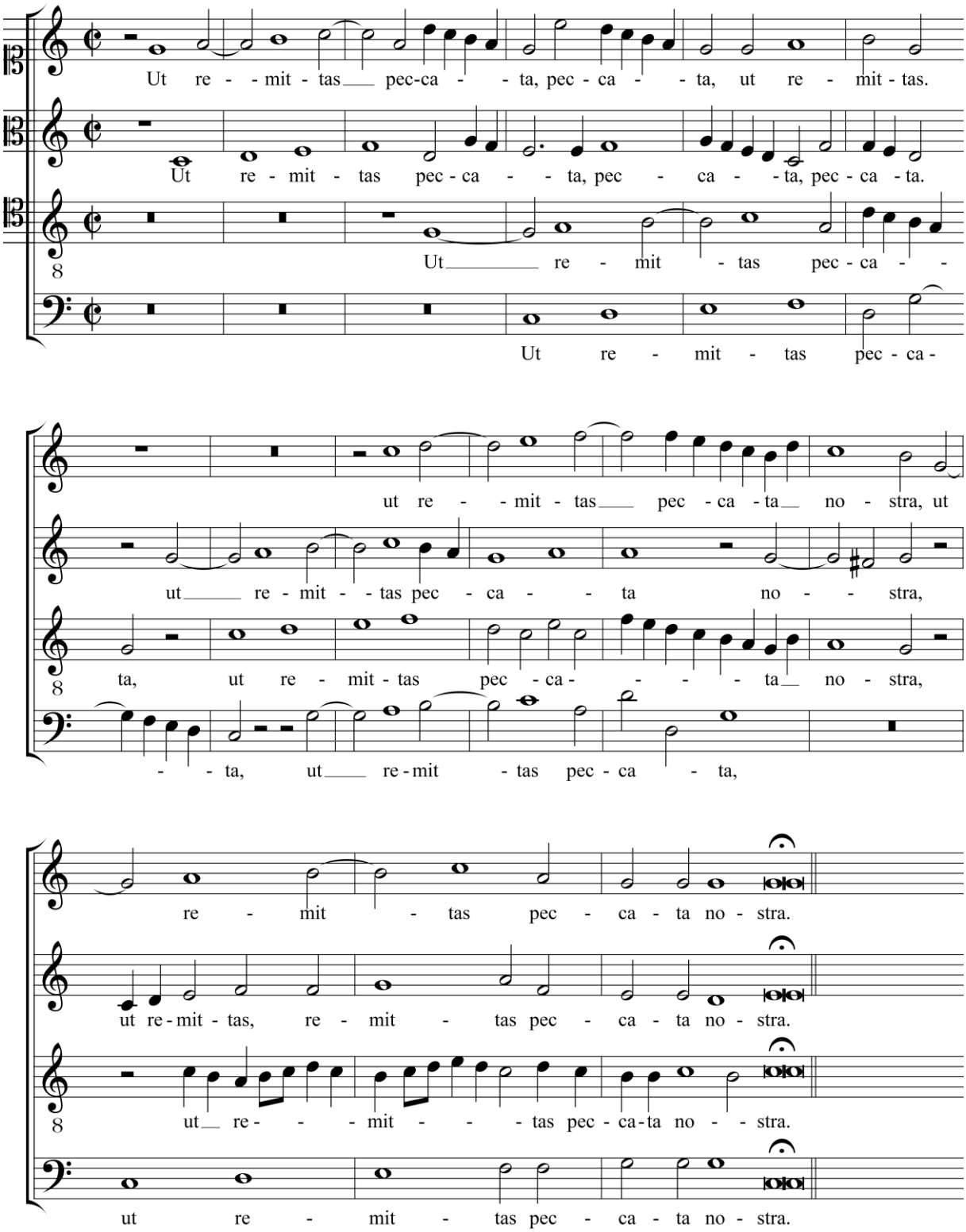
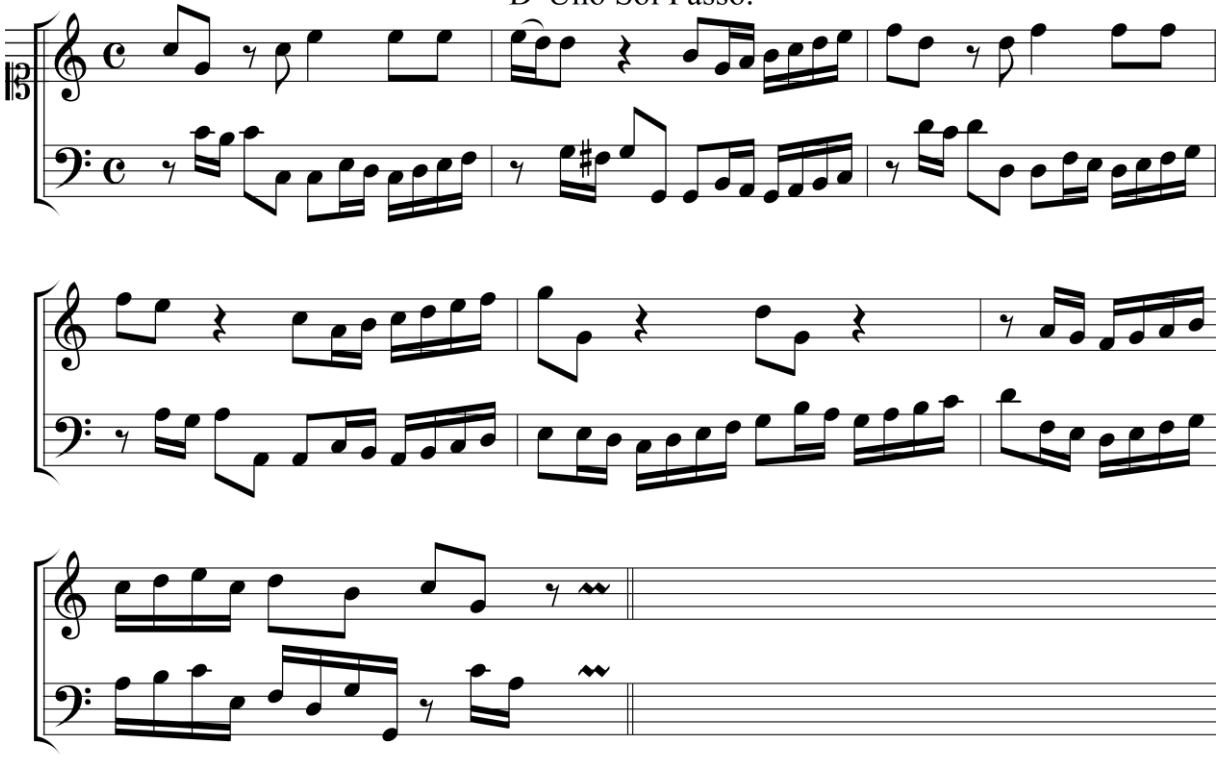
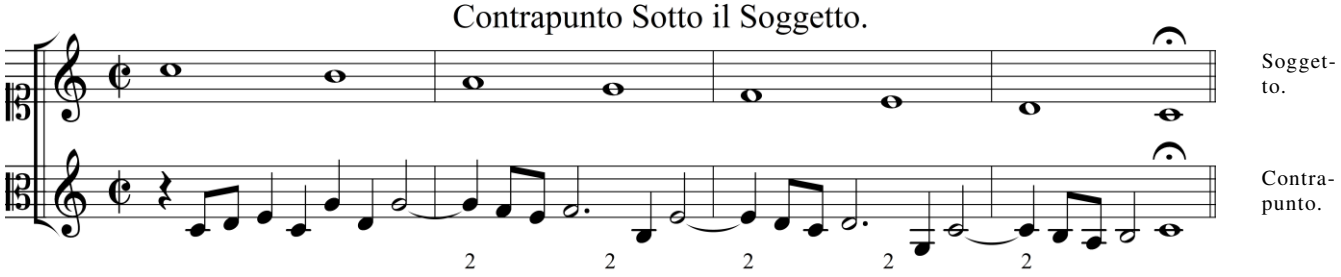
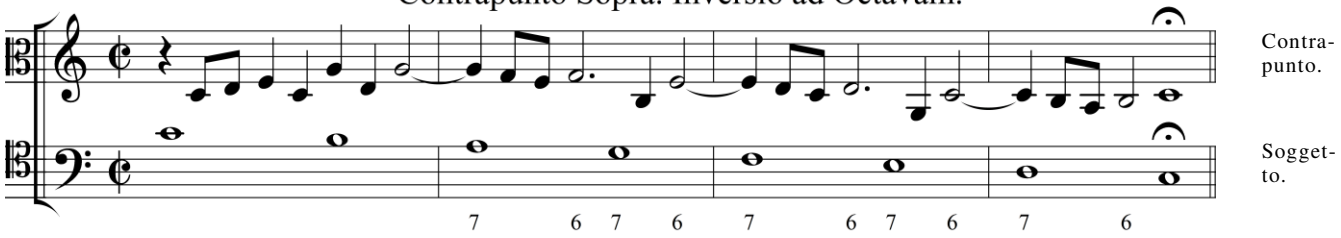
6. Diejenige Composition, so die Italiäner nennen *d' uno Sol passo*. Wann man nemlich 2. 3. oder mehrere Täct erwählet, über welche man nachgehends in progressione oder Fortgang zwar nicht in die erst- und vorige Noten des Subjecti, sondern nur in Observirung einerley Noten-Bewegung, einerley Noten-Anzahl, und einerley Noten-Figur der ersteren Passage zu imitiren. hat. Num. 6.

Sotto il Sogetto.

Nota. Den Contrapunct, welcher unter ein gewisses Subjectum gesetzt wird, nennen die Welschen *Contrapuncto Sotto il Soggetto*. Wañ aber die obere Stiṁ den Contrapunct führet, und das Subjectum unten stehet, heiß er *Contrapuncto Sopra il Sogetto*. Num. 7.

Sopra il Sogetto.

Und diese seynd die namhafftere Species, Gattungen, und Arten des einfachen Contrapuncts, obwohlen sie alle auch, observatîs, observandis, im Doppel-Contrapunct zum Vorschein kommen. Es werden zwar annoch von unterschiedlichen Musicis 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.

Contrapunctus Gradativus, oder alla Diritta. In diesem Exempel gehet sowohl das Subjectum als auch der Contrapunct gradatim fort.

Perfidatus. Obstinatus.

D' Uno Sol Passo.

Contrapunto Sotto il Soggetto.

Contrapunto Sopra. Inversio ad Octavam.

Caput XXIII.

De Contrapuncto Duplici, oder Doppel-Contrapunct.

DEm jenigen Componisten, so eine Fugam von doppeltem- oder auch mehrfachem Themate setzen will, ist die gründliche Wissenschafft des doppelten Contrapuncts unentbehrlich.

Contrap. duplex quid?

Es ist aber ein Doppel-Contrapunct nichts anderes, als: Eine Kunst- und Regulmäßige *Composition* von 2. Stimmen, oder *Subjectis*, welche sich solcher Gestalten *inverti*ren, umkehren oder verwechslen 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* entstehet. Diese an sich selbst zwar gantz klare Beschreibung des Doppel-Contrapuncts werden die unten gegebene Regulæ und untersetzte Paradigmata was mehrers erläuteren.

Ehe und bevor wir aber selbe vor Handen nehmen, müssen wir einige Notanda præmittiren. 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*, *Melothesiam*, *Symphoniurgiam*, *Symphoniam*, *Synodiam*, *Monodiam*, *Monophoniam*, und *Harmonicam*.

Harmonia quid?

Harmonia ist *diversorum Tonorum unio*, *redacta ad Concentum*. Eine Vereinigung zerschiedenen Tonen, daraus ein annehmliche Zusammenstimmung entstehet. Kircher. L. 5 Mus. fol. 217. Hieraus ist undisputirlich wahr, daß eine Harmonia, oder Mit-Einstimmung wenigstens 2. zerschiedene Voces oder Stimmen erfordere, so mit einander

Simple.

consoniren und spielen, als etwa die simple oder einstimmige Melodia, und das Fundamental Accompagnament eines Basses. Und ein sothane Harmonia wird genannt: Eine

Vollkommene.

unvollkommene *Harmonia*. Eine wohl bessere Harmoniam machet aus die *Trias Harmonica*. Eine gantz vollkommene aber die

Vielstimmige.

ad Triadem Harmonicam beygesetzte vierte Stimm, 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 aufgelöset werden, massen dardurch dem Gehör eine sonderbare Annehmlichkeit verursachet wird.

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 fallet.

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 Gethön noch lang nicht vergnügt seyn können, und ein solche eitle Harmonia gleichsam als ein halb todter Leib ohne würckende Seel ist; als muß der Componist ein so todtes Wesen erst lebhafft machen mit der Annehmlichkeit der Melodey, Subjecti, Thematis &c. welche sodann der Harmoniæ als einer unterstehenden Materi, die äusserliche Form, rechte Gestalt und vivacitè geben und mittheilen muß.

Welche aus den 4. Stimmen die vorziehlichere seye?

Anbey aber fragt es sich: was für eine Stimm aus den 4. ordinari Stimmen die würdigere sey, der Harmoniæ ein rechte, feine Form oder Melodey zu geben? massen etwelche 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 Materiæ: dem Discant aber die Ehr der Formæ von darum zueignen; gleichwie sc. die Materia ein Unterwurff (Subjectum) der Form und allen anderen zufälligen Dingen oder Accidentien ist; also unterstehet (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 verhaltet sich auch der Bass, Basis, und Soprano gegen einander. Der Discant zwar als Forma, der edlere Theil, und fürtrefflichere, subtilere Stimm begibt sich gleichsam in die Schoos des Bassi, der da billich genennet wird, und re ipsâ auch ist Fulcimentum, und Sustentaculum reliqua-

rum vocum omnium, ein Stütze, Untersatz und Pfeiler aller übrigen Stimmen. Sofern gleichwohl ein Einwurff solte gemacht werden in deme, daß ja öffters, wie die Experienz vor- und von SS. Ambrosii und Augustini Zeiten an biß auf heutigen Tag zur Genüge gibt, eintzele *Melodi*en ohne ein andere Stimm oder Accompagnament gesetzet werden, die dem Gehör alles Vergnügen geben, und bey den Zuhörern öffters 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-Weiß 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 Wohllaut muß helffen 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; wiewohlen sonst ein solch beschriebene eintzele, in selbst eigener Subsistenz manutenirt zu werden wollende *Melodia Harmonica* ex ipsa Definitione & notione Nominis eine Manifestam implicantiam zu involviren scheinet.

Melodia quid?

Melodia, ein Sing-Weiß, ist ein feiner Gesang, worinn nur eintzele Klänge so richtig und erwünscht auf einander folgen, daß empfindliche Sinnen dardurch gerühret werden. Oder, wie Mizlerus will: die Haupt-Melodie ist eine solche natürliche und abgemessene Verbindung verschiedener hohen und tieffen Tone nach einander, welche ihr beständiges Absehen auf den harmonischen Drey-Klang hat, und auf welche sich die gantze Ausarbeitung eines Musicalischen Stucks gründen muß. Was die Seel im Menschen ist, das ist die Melodia in der Musique.

Nichts rühret die Hertzen der Menschen mehr, nichts dringet so tieff in die Seel, 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 hiebey, daß er lieber das Wort Melothesia darfür 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 Regul-mäßigen Contrapunct von 4. oder mehrern Stimmen zu setzen. Es werden demnach Symphoniurgia, Melopœia, und Melothesia mehr dem Namen nach, als in der Sach selbst von einander unterschieden: wie dann auch Symphoniurgus, Melopœus, und Melotheta eben das heissen, was ein Ton-Künstler, Stimmen-Setzer, Componist &c.

Melothesia.

Harmonica quid?

Harmonica, im eigentlichen Verstand genommen, ist eine Wissenschafft, wie die Toni oder Soni 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.

Symphonia, ist ein aus lauter Instrumenten bestehende Musicalische Composition.

Synodia.

Synodia, sive Concentus. ein Gesang von mehrern Stimmen.

Monodia. Monophonia.

Monodia, und *Monophonia* ist ein einstimmiger Gesang, wiewohlen selben viele Sänger begleiten. E. g. In einer Gemein, wo ein andächtiges Lied abgesungen wird. Deßgleichen ist auch *Monodium. Vox Sola*.

Notandum Secundò. Wiewohlen den doppelten Contrapunct nur 2. Stimmen ausmachen, so werden jedoch die andere Neben-Mittel- und Ausfüll-Stimmen davon nicht ausgeschlossen. Und

Notandum Tertiò. Obwohlen ein jeder Doppel-Contrapunct innerhalb gewissen Musicalischen Intervallen (intra certa Intervalla Musica) sich müssen einschrencken lassen. E. g. Der Contrapunct ad *Quintam* darff die gräntzen einer *Quint*: der ad *Octavam* die Limites Octavæ, der ad *Decimam &c.* einer Dez oder Duodez nicht überschreiten; Nichts desto weniger kan man gleichwohl alle diese Doppel-Contrapuncten, observatîs observandîs, 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 Exemplen unten.

Eintheilung des Doppel-Contrapuncts.

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 Aufmerckung oder Regard gemacht wird; so wollen wir nur diejenige Doppel-Contrapunct allein zu tractiren vor Handen nehmen, so öffters 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 scheinet zwar, gegenwärtiger Contrapunct *ad Quintam* habe ein gäntzliche Gleichheit mit dem Contrapuncto *alla Dodecima*; gleichwohl ist letzterer weit mehrern Beschwehrlichkeiten unterworffen.

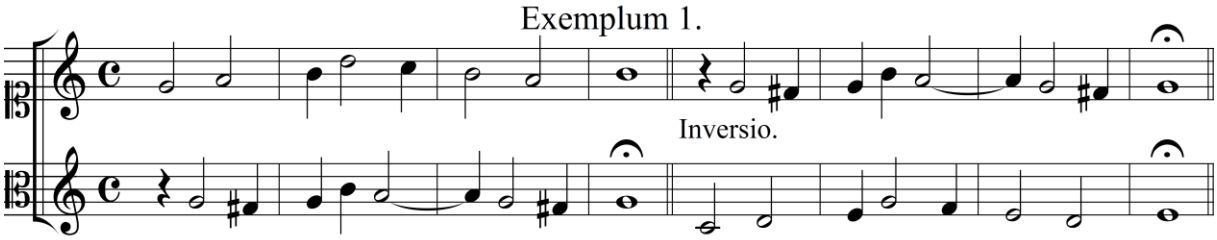
Für den Ersten, nemlich ad Quintam, werden folgende Regulen vorgeschrieben.

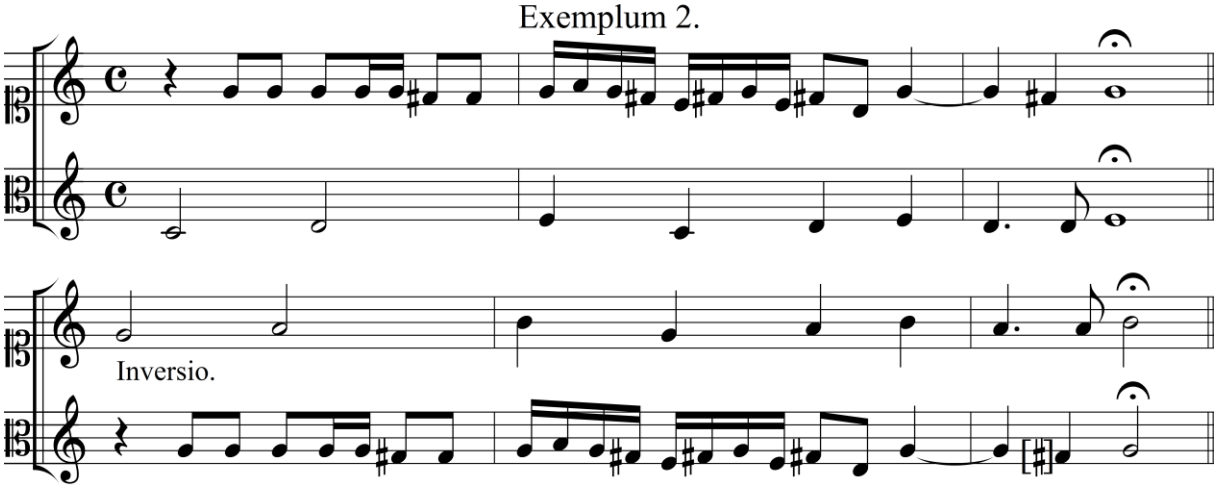
Regula 1. Solle dieser Contrapunct das Intervallum einer Quint niemahl übersteigen, sondern in 3. gantzen Tonis, und in einem halben grösseren Ton sich einschräncken lassen.

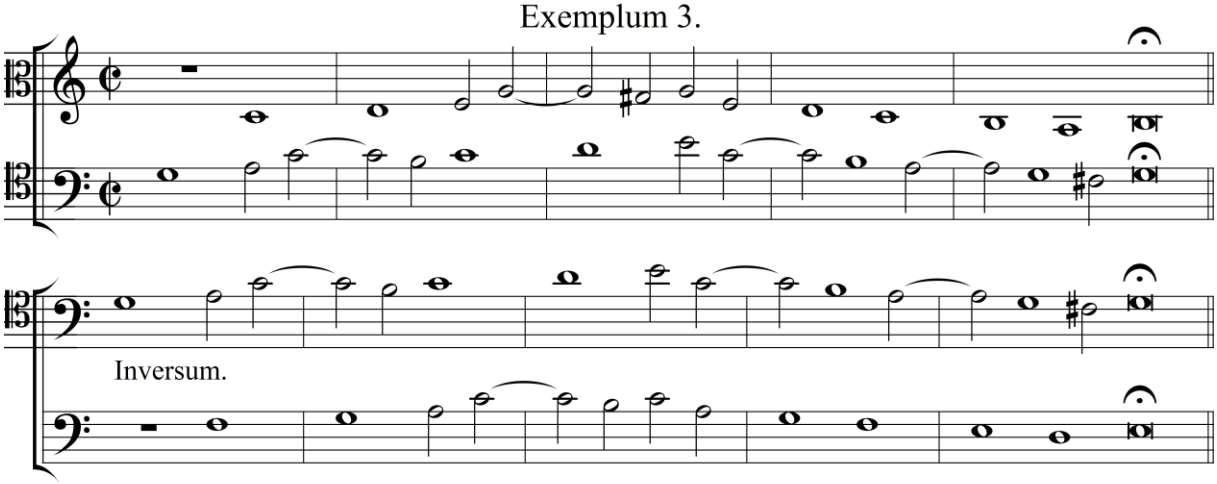
Regula 2. Leidet er 3. Consonantias, sc. Unisonum, Tertiam, und die Quintam. Sodann

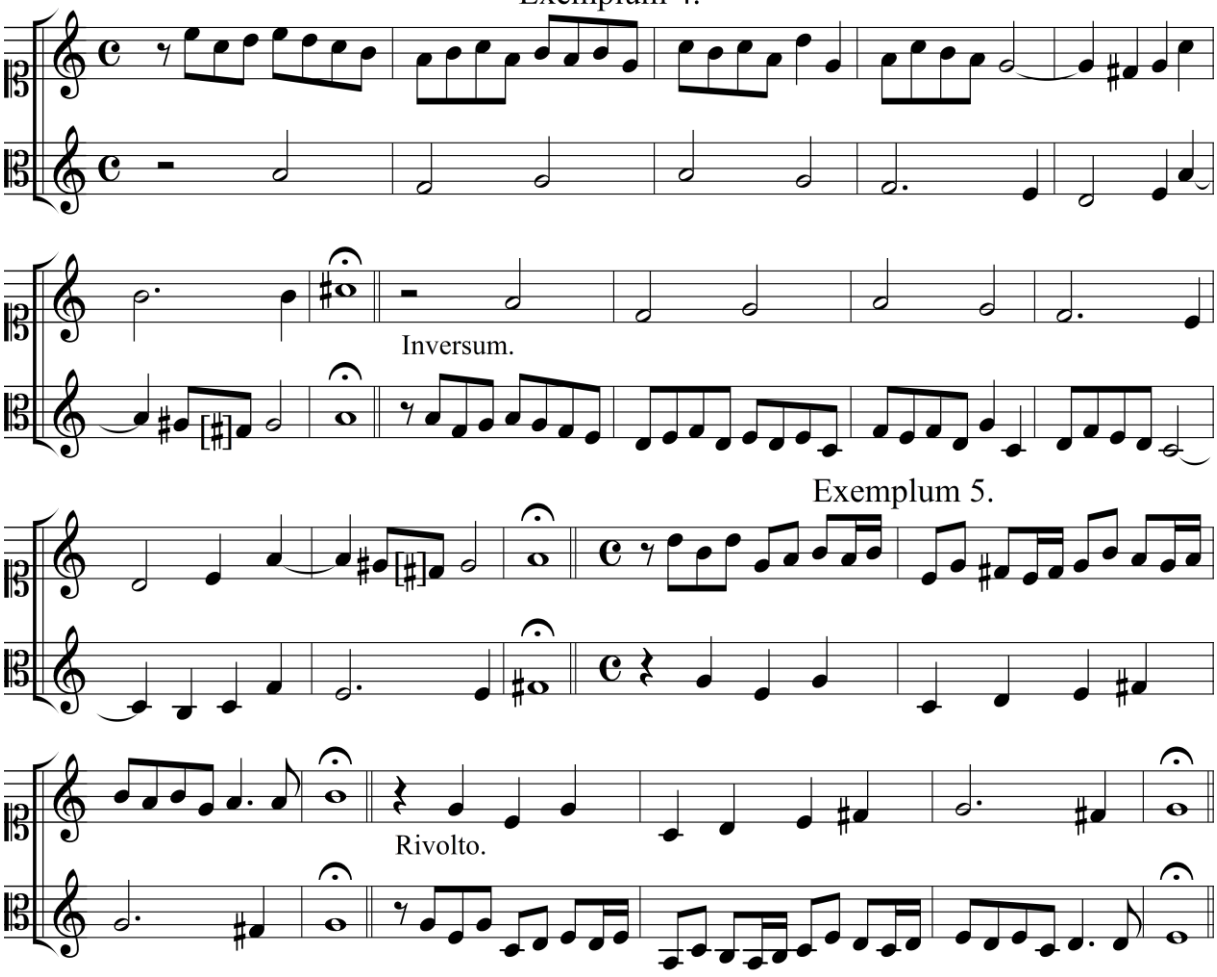
Regula 3. bekomt er ein besondere Zierde von den gebundenen und wohl aufgelößten *Secund*en und *Quart*en.

Exemplum 1.



Exemplum 2.

Exemplum 3.



Exemplum 4.

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 öffters, 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. Deßgleichen

Regula 3. Solle man niemahl 2. *Quart*en nacheinander setzen, weil im Rivolto oder Verkehrung 2. *Quint*en daraus entspringen.

Regula 4. Solle man in diesem Contrapunct kein Octav-Sprung machen: Item solle man die Octavam auch nicht offt setzen: weil in dem alla Riverso die Octava den Unisonum als eine gar leere Harmoniam herfürbringet, sonderbar wann die Mittel- oder Ausfüll-Stimmen nicht mitspielen.

Regula 5. Muß man 2. Subjecta oder Themata formiren; deren das eine in langsamen, das andere in etwas geschwinderen Noten bestehe, und von dem ersteren Subjecto eine gantz andere und widrige Melodiam mache. Das erste *Subjectum* behaltet seinen Namen *Subjectum;* das andere aber heisset *Contra-Subjectum* deßwegen, weil es dem ersten Subjecto in denen Noten, in der Bewegung, in der Melodie &c. schnur gerad 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.

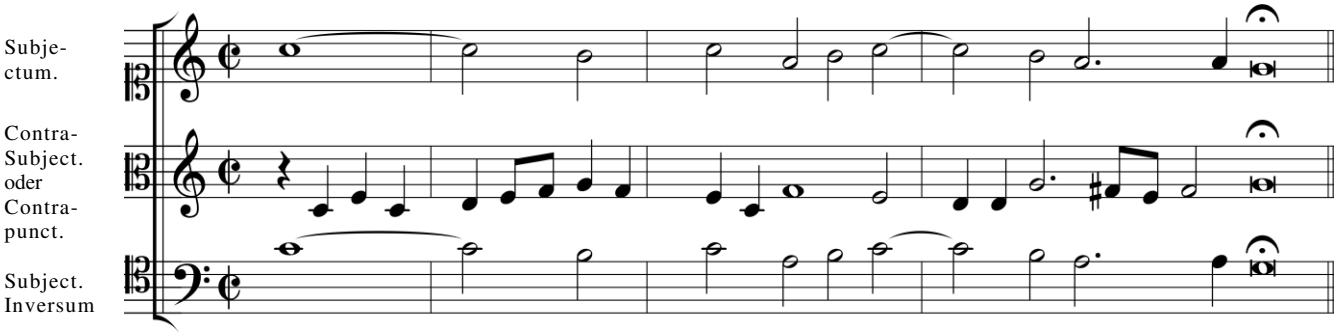
Contra-Subjectum quid?

Regula 6. Sollen nicht beyde Subjecta zu gleicher Zeit anfangen, sondern deren

eines durch einen kleinen Pausen zuruck halten.

Wie sich nun in der Inversion oder Verwechslung der Subjecten die Intervalla præsentiren, zeiget folgendes Schema, oder Vorbild.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

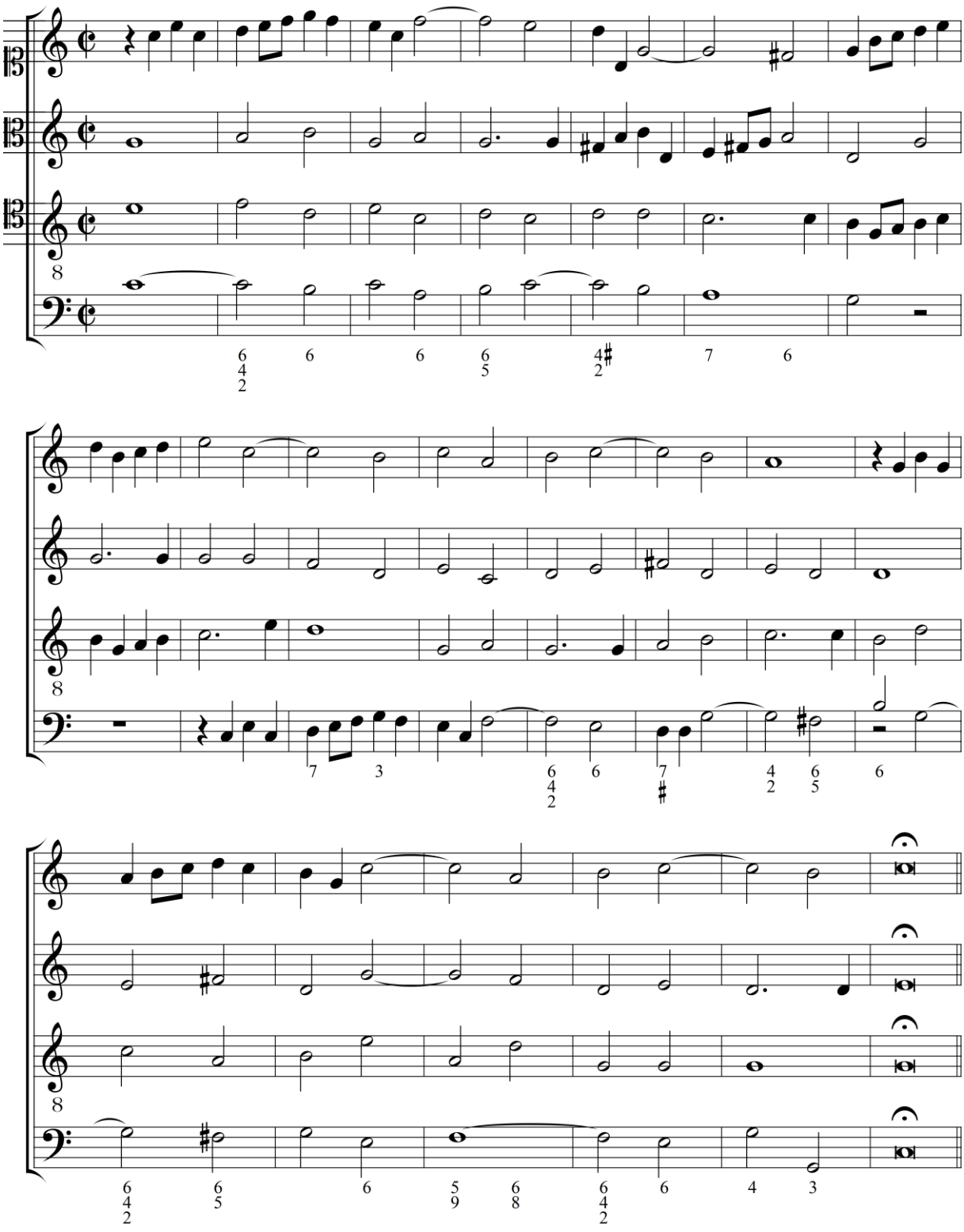
In einem eintzigen Blick ersiehet man hieraus die gäntzliche Veränderung der Musicalischen Intervallen, wie nemlich aus dem Unisono die Octava, aus der Secunda die Septima, aus der Terz die Sext, aus der Quart die Quint, aus der Quint die Quart &c. entspringet. In Praxi und in den Noten selbst besiehe, und betrachte die eben gegebene Lehr nur wohl und nach Genügen in folgendem gantz simplen Muster:

Analysis oder Erläuterung dieses Exempels.

Man betrachte derowegen die obere zwey Stimmen gegen einander ohne die dritte, oder Tenor, so weiset 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 Gräntzen (Intervallum) der Octavæ nicht überschreiten. - - Reg. 1.
6. Daß die Septima in ersten und fünfften Tact: die Secunda aber im vor-letzten Tact, als Dissonantiæ, recht und wohl præparirt, gebunden, und regulair gelöset 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 vermischet 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 Riverso 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 nunmehro die Stelle des oberen Subjecti vertrette, und eben darum diese verkehrte Harmonia eine gantz andere Melodie deßwegen 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 nunmehro die Ziffern in oben vorgestellten Schemate nach geschehener Inversion accuratissimè ein- und zutreffen: da nemlich der Discant vorhero 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 Anmerckungen darüber geben.

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 Tact Regul-mäßig gebunden, und aufgelößt, 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. Dergleichen Passaggien machen erstlich dem Gehör ein sehr angenehme Diversion, und pflegt man andertens auch mit deren Gebrauch sowohl in andere Neben-Tone (Affinales) auszuweichen, als auch von bereits gemachten Excursionibus oder Ausschweiffungen wiederum gelegentlich zum Haupt-Contrapunct und Modum Musicum zuruck zu kehren. Dabey aber solle man die Fürsehung thun, damit ja das Gehör nicht so sehr durch lange und vitieuse Passaggien præoccupirt, sondern vielmehr durch den Haupt-Contrapunct oder Haupt-Melodie gereitzet, gerühret, und eingenommen werde.

4. In dem 15den Tact, da man im Bass den Eintritt in das *G.* vermuthete, hat man den Sprung in das *H.* samt dem unterzeichneten Pausen mit Fleiß, und zwar dreyer Ursachen halber gesetzt: Erstlich, damit die vielfältige Clausulæ intermediæ verhütet werden. Und zweytens, um zu zeigen, wie man hier die Cadentias *Sfuggitas*, *fictas*, oder erdichtete anbringen könne und solle. Auch drittens zu erinneren, daß die Stimm, so das Subjectum wiederum vornehmen will, vorhero 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 Täct könne hinaus treiben, wann man nemlich durch artig und annehmliche Passaggien in die Neben-Tonos ausweichet, 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 erinneren, daß man sich nemlich in den Neben-Tonen nicht zu lang aufhalte, sondern nach einmahl wohl angebrachtem Contrapunct gleich wiederum zuruck kehre, oder in einen andern Tonum Affinalem einzufallen suche, damit der zu erst erwählte Haupt-Modus Musicus seine Herrschafft beybehalte, das Gehör und Gemüth der Zuhörern einnehme, besitze, vergnüge und beherrsche.

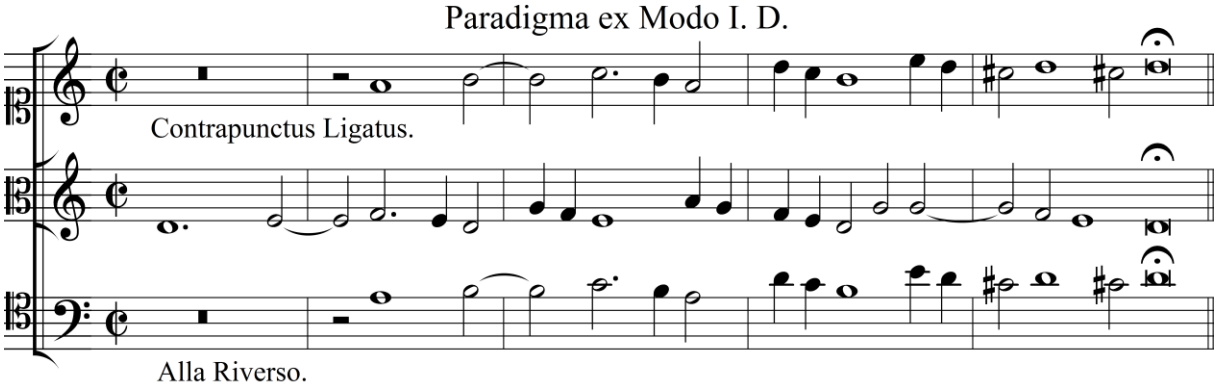
In den Neben-Tonen solle man sich nicht lange aufhalten.

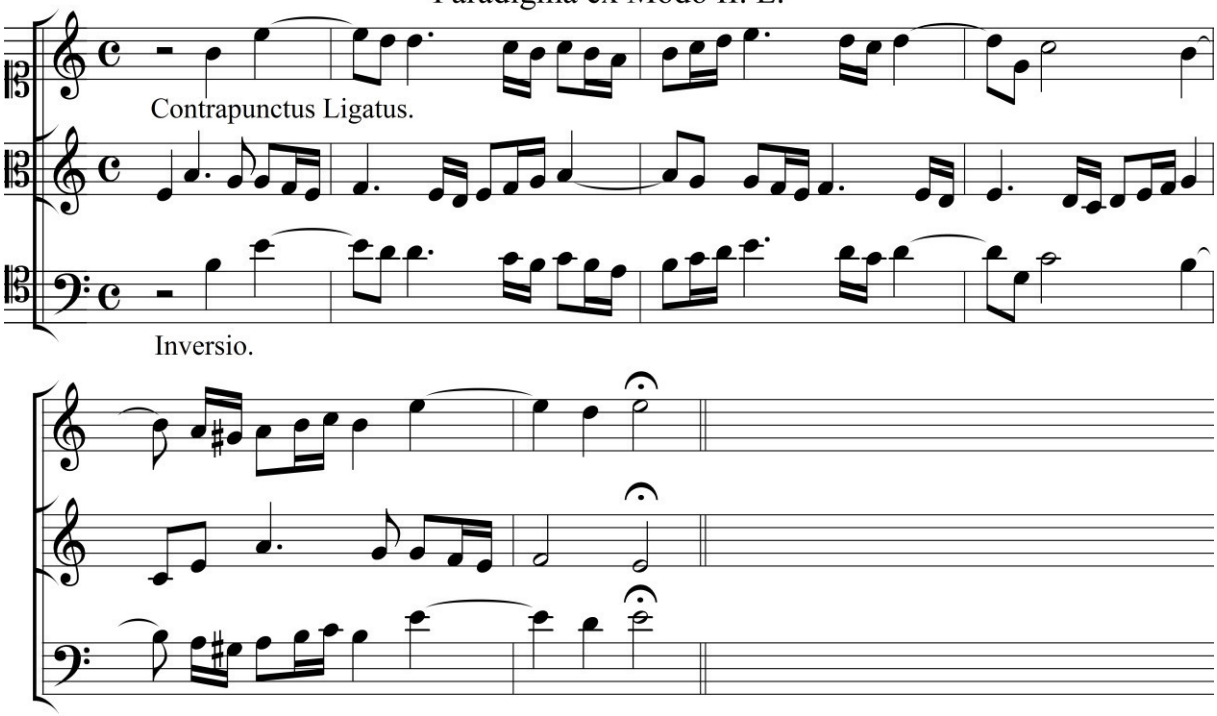
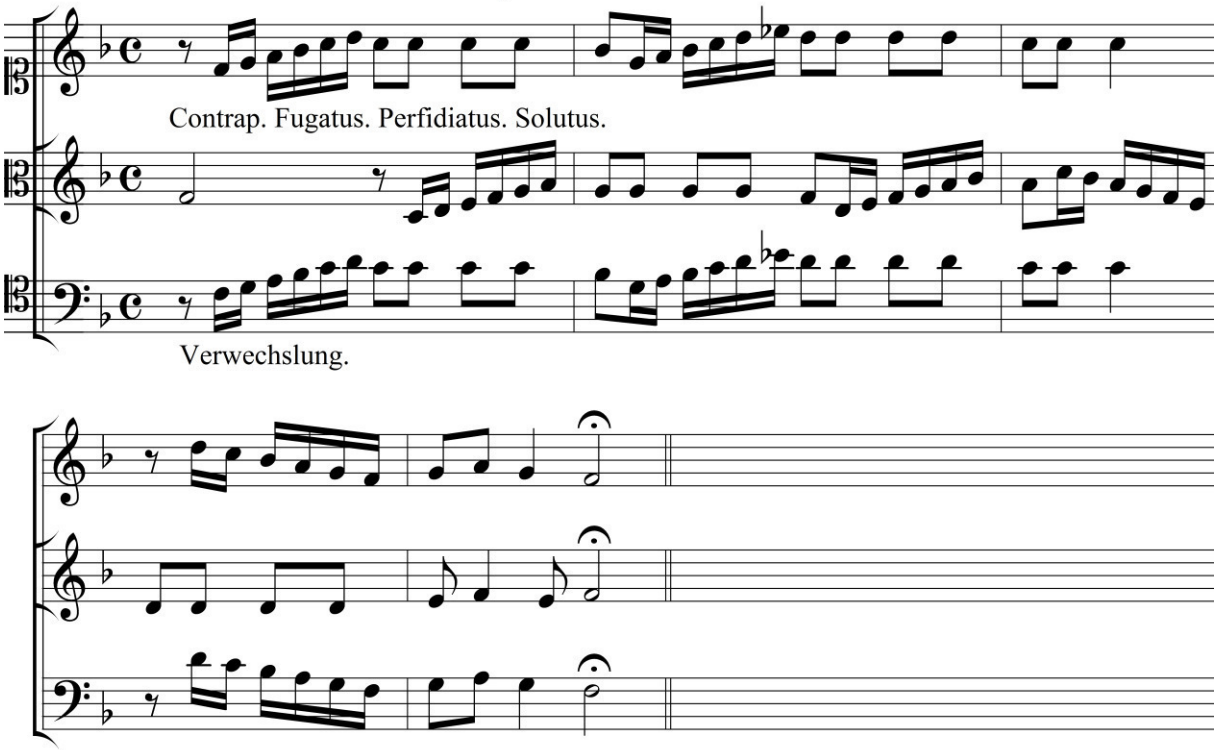
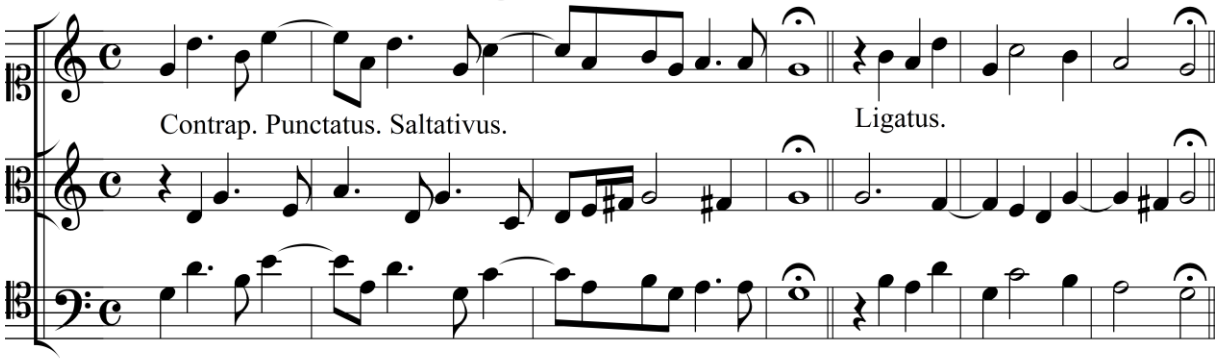
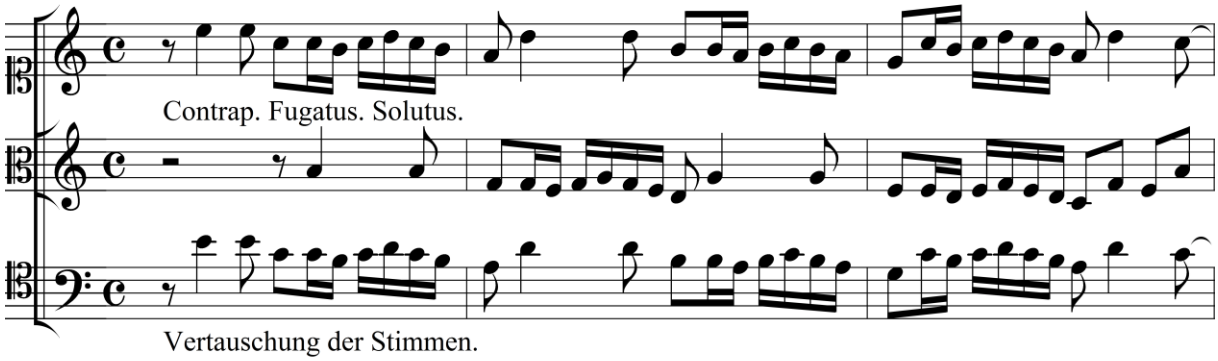
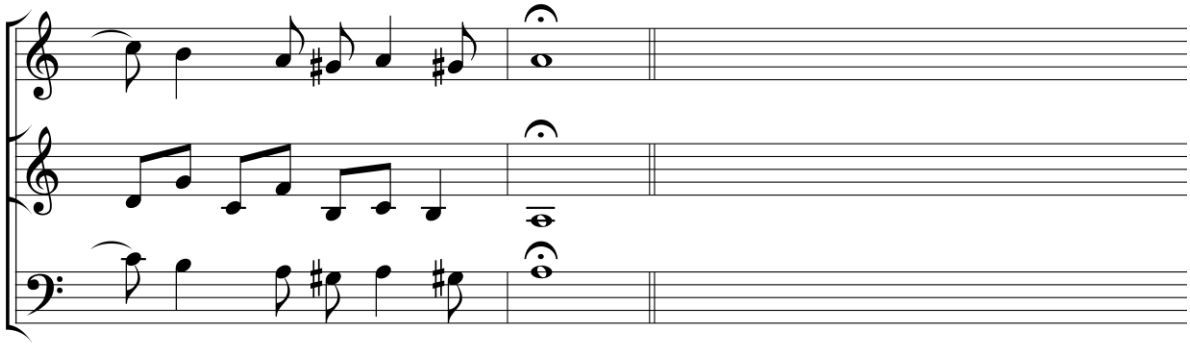
Wie? und auf was unterschiedliche Art man aber könne und solle auslauffen, den Contrapunct einflechten, prosequiren, mit den Passaggien darunter fortspihlen, deduciren, revertiren, und endigen möge &c.?

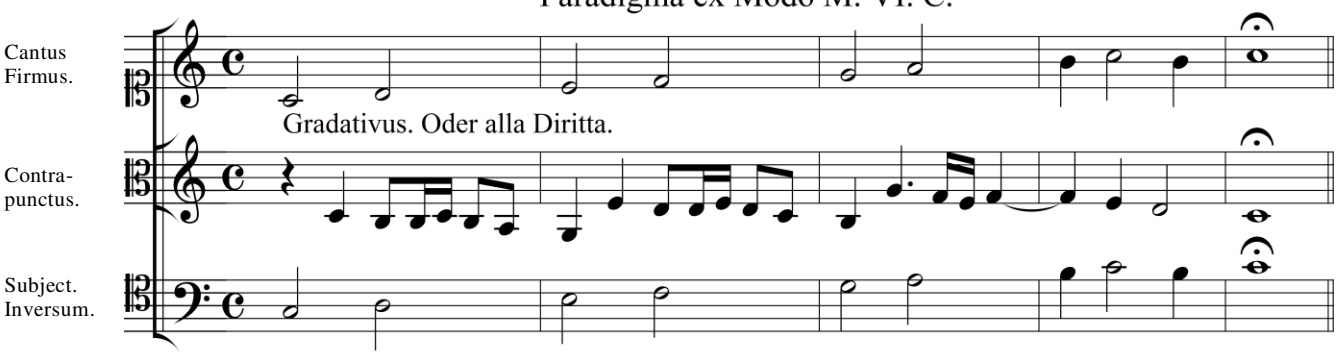
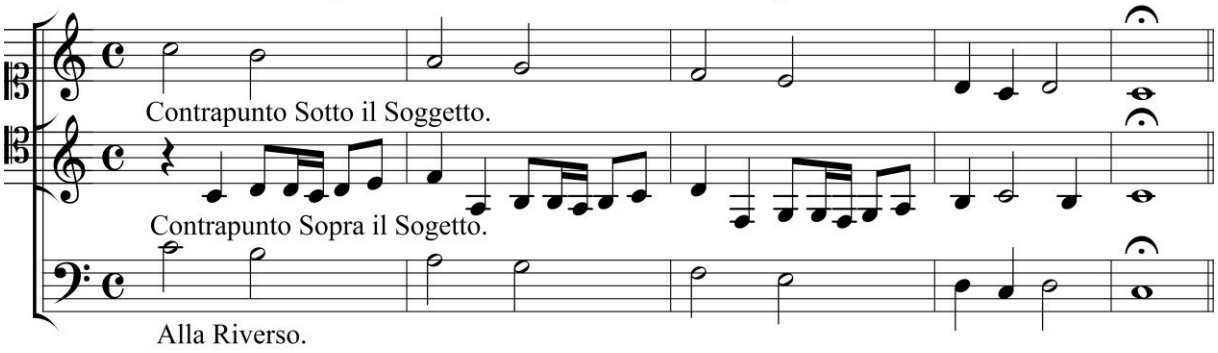
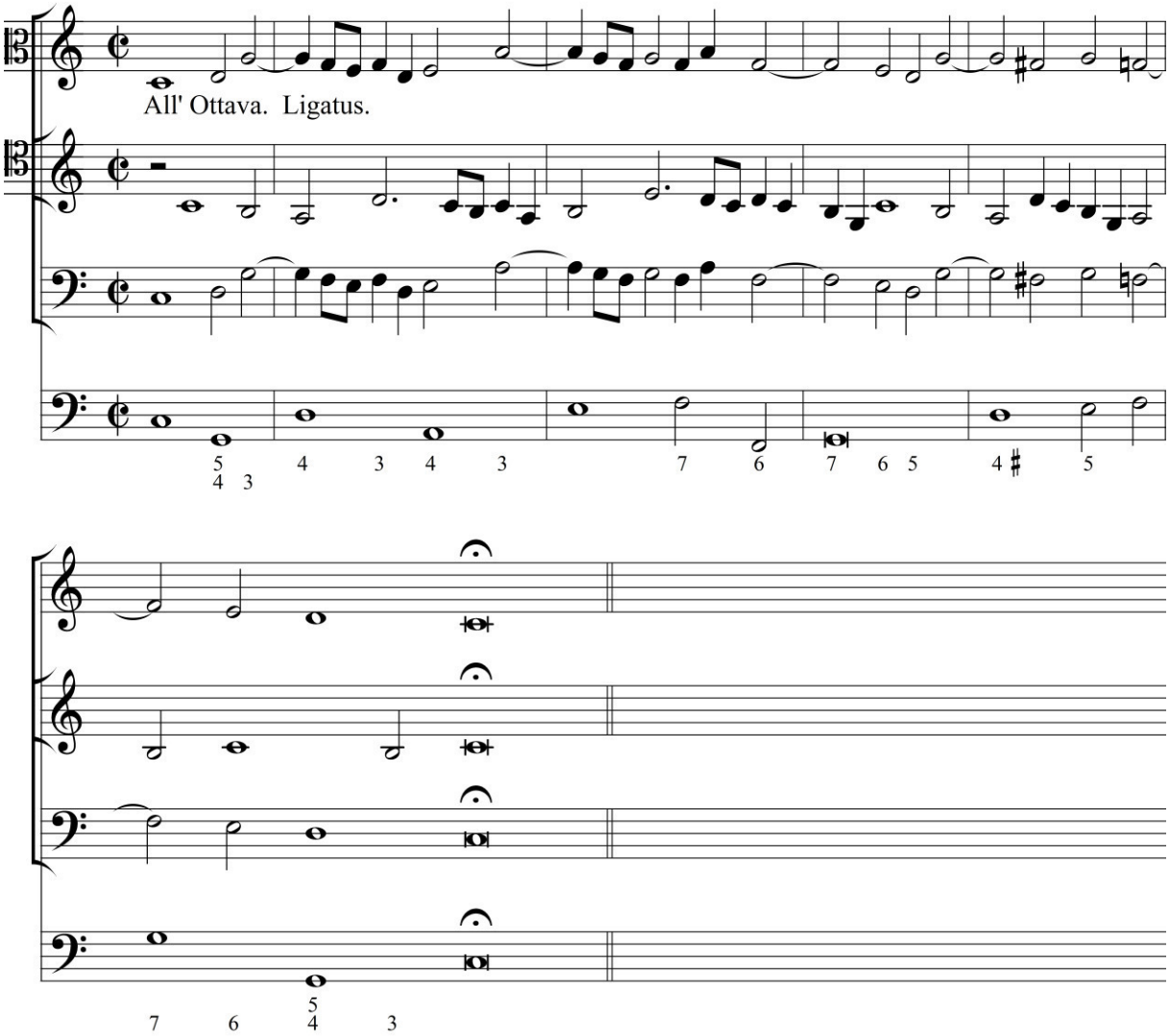
Ein solches recht zu erlernen, muß ein Anfänger sich keine Mühe zu sauer seyn lassen, guter, renomirter Autorum Classicorum wohl ausgeführte Compositiones aufs Papier auszusetzen, selbe anatomiren, analysiren, auseinander legen, gegen einander betrachten, alle Sätz mit ihren Kunst-Nämen erklären, und wie die Bienlein das Honig aus den Blümlein, das Artificium, oder die Kunst-Griff aus selben heraus ziehen, aufzeichnen, zur Nachahmung und (unstraffmäßigen!) Anwendung oder Gebrauch vorbehalten &c.

Guter Autorum Compositiones spartiren, und den Safft heraus zu ziehen,ist ein sehr nutzliche Arbeit.

Zu noch leichterem Begriff dieses edlen Contrapuncts all'Ottava: wie auch zu mehrerm Behuf junger Componisten, und noch zur zeit an Inventionibus etwas unfruchtbaren Ingeniorum hat es beliebet, annoch etwelche Exempla aus allen 6. Modis Musicis der Ordnung nach hiehero zu setzen.



Paradigma ex Modo II. E.

Paradigma ex Modo M. III. F.

Paradigmata ex Modo M. IV. G.

Paradigma ex Modo M. V. A.



Paradigma ex Modo M. VI. C.

Idem Contrapunctus Gradativus Descendens per Motum Contrarium.

Diesen 2. Exemplen aus dem C. setze das dritte Muster, als einen gut gebundenen, und wohl gelößten Contrapunct all' Ottava hinzu, so, ungeachtet seiner Inversion, ohne- oder mit dem Bass kan gespielet werden.

Dritter Absatz.
Vom Doppel-Contrapunct ad *Decimam*.

DEr Componist, so den Doppel-Contrapunct *ad Decimam* setzen will, muß folgende Regulen wohl beobachten.

Regula 1. Sollen die 2. Stimmen, so diesen doppel-Contrapunct führen, die Gräntzen einer *Dez* nicht überschreiten.

Regula 2. Solle man sich, wie im vorigen Contrapunct ad Octavam, also auch hier sonderbar des Motûs 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 hundsweiß mitlauffen, wie in Exemplis zu ersehen.

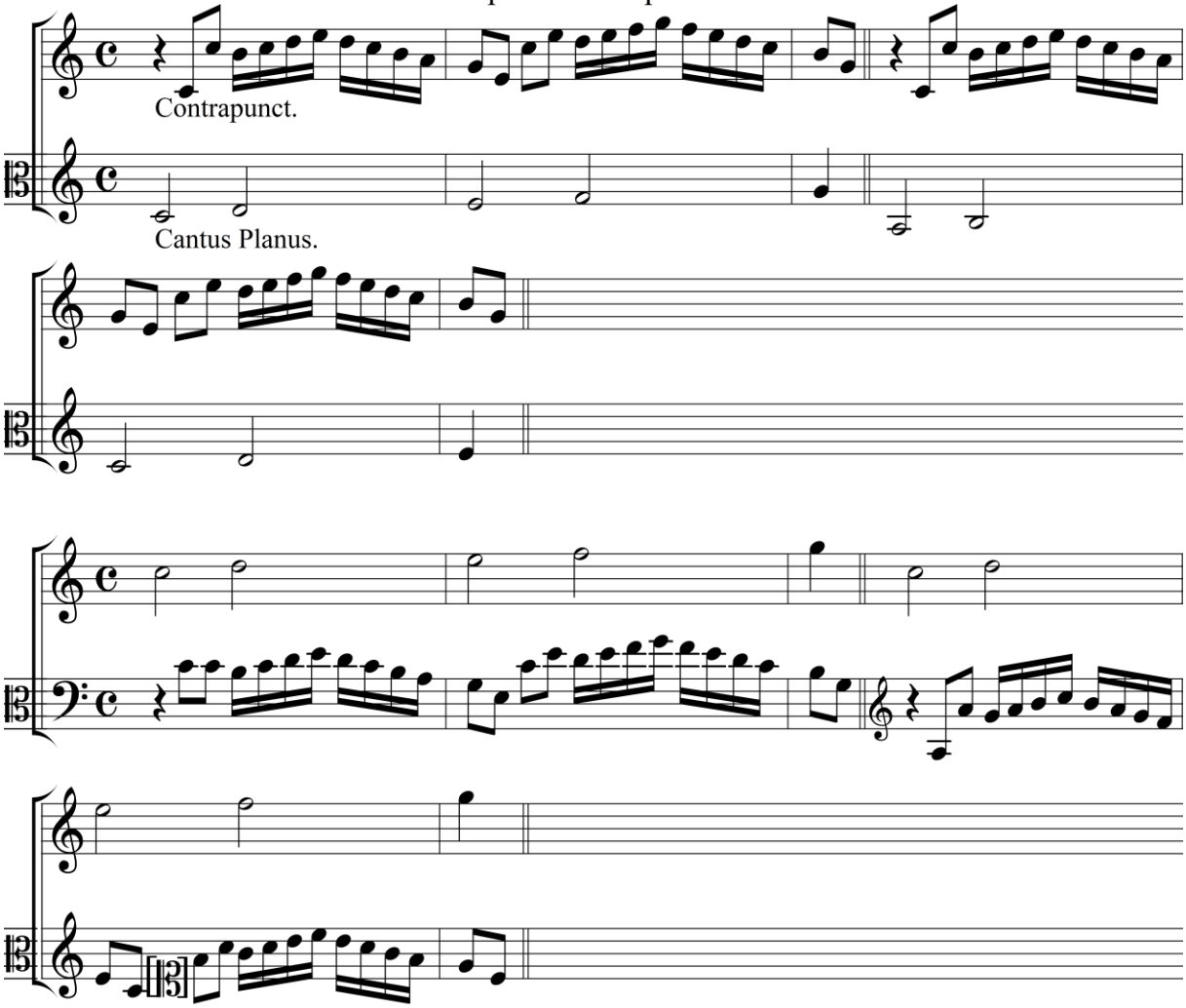
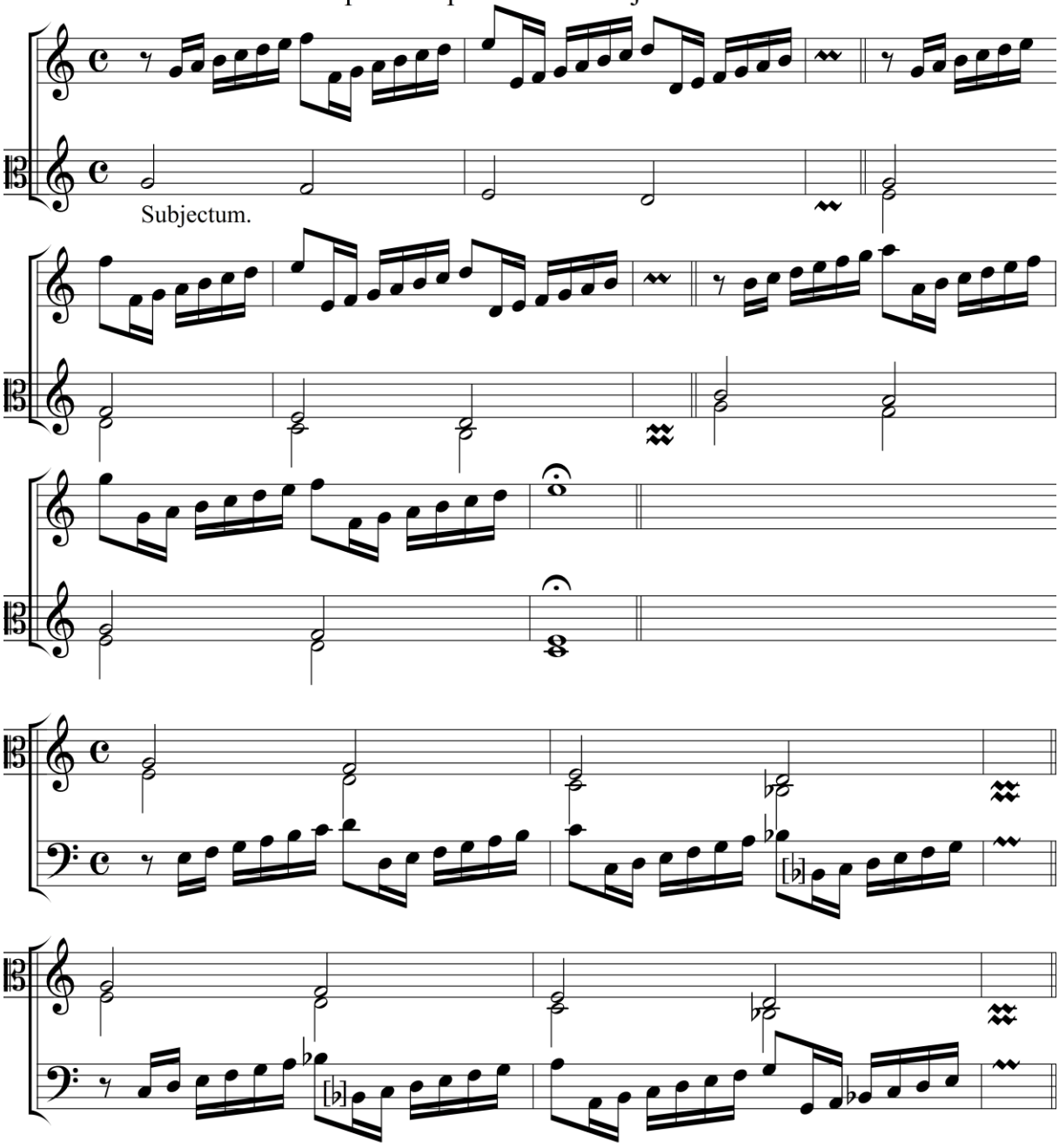
Regula 5. Können sich die 2. Haupt-Stimmen in der Octava endigen.

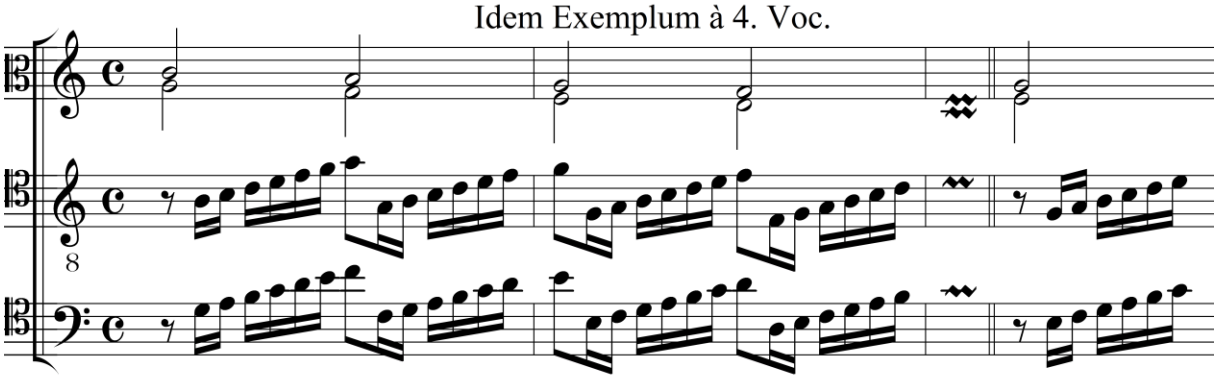
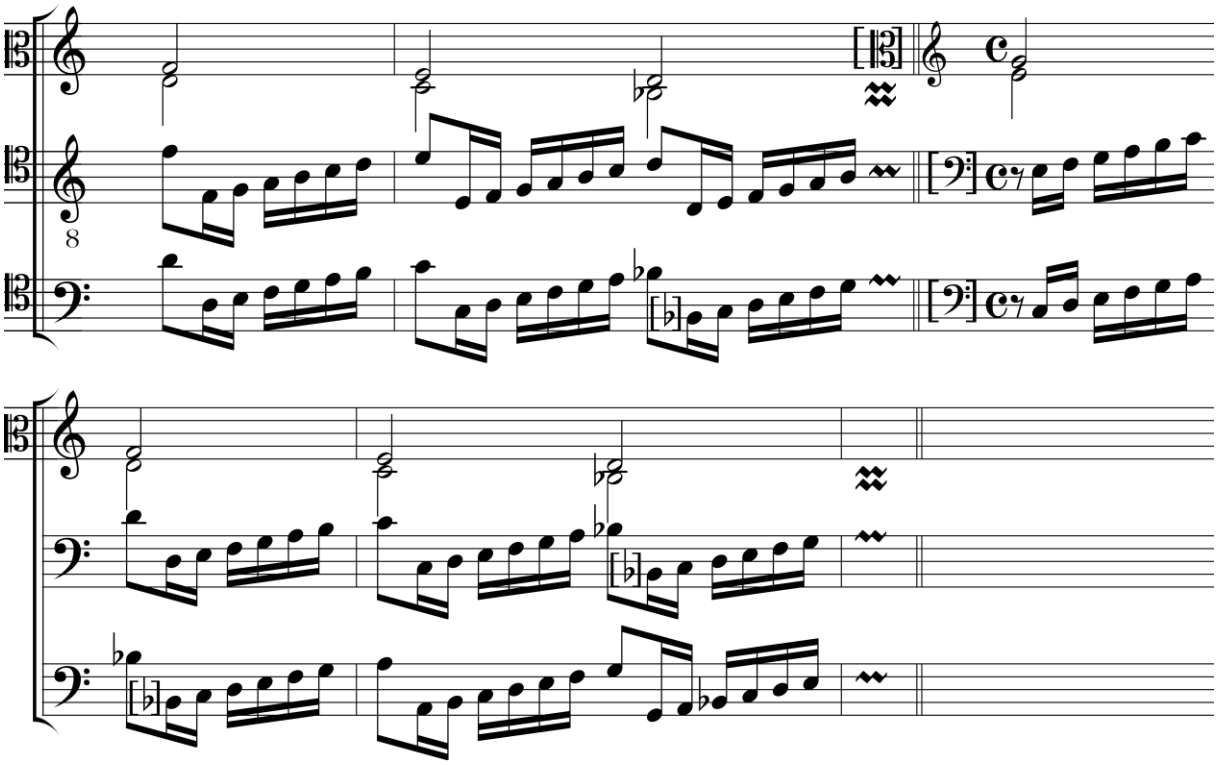
Regula 6. Solle man der sonst sehr annehmlichen Ligaturen in diesem Contrapunct sich enthalten wegen der dritten Stimm, so gemeiniglich mit der Terz pflegt mitzulauffen. Ansonsten kan dieser Contrapunct auch gar wohl mit 3. und 4. Stimmen geführet werden.

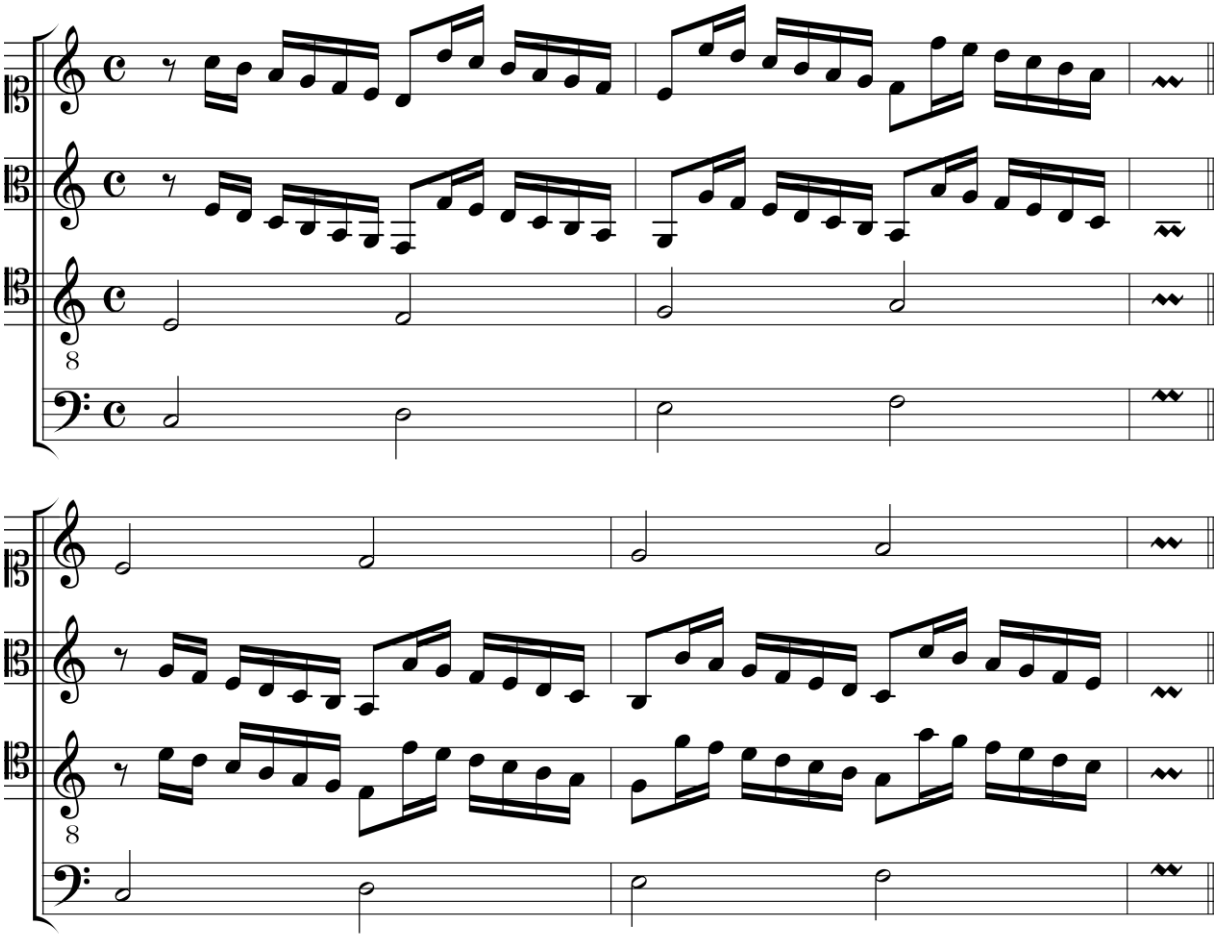
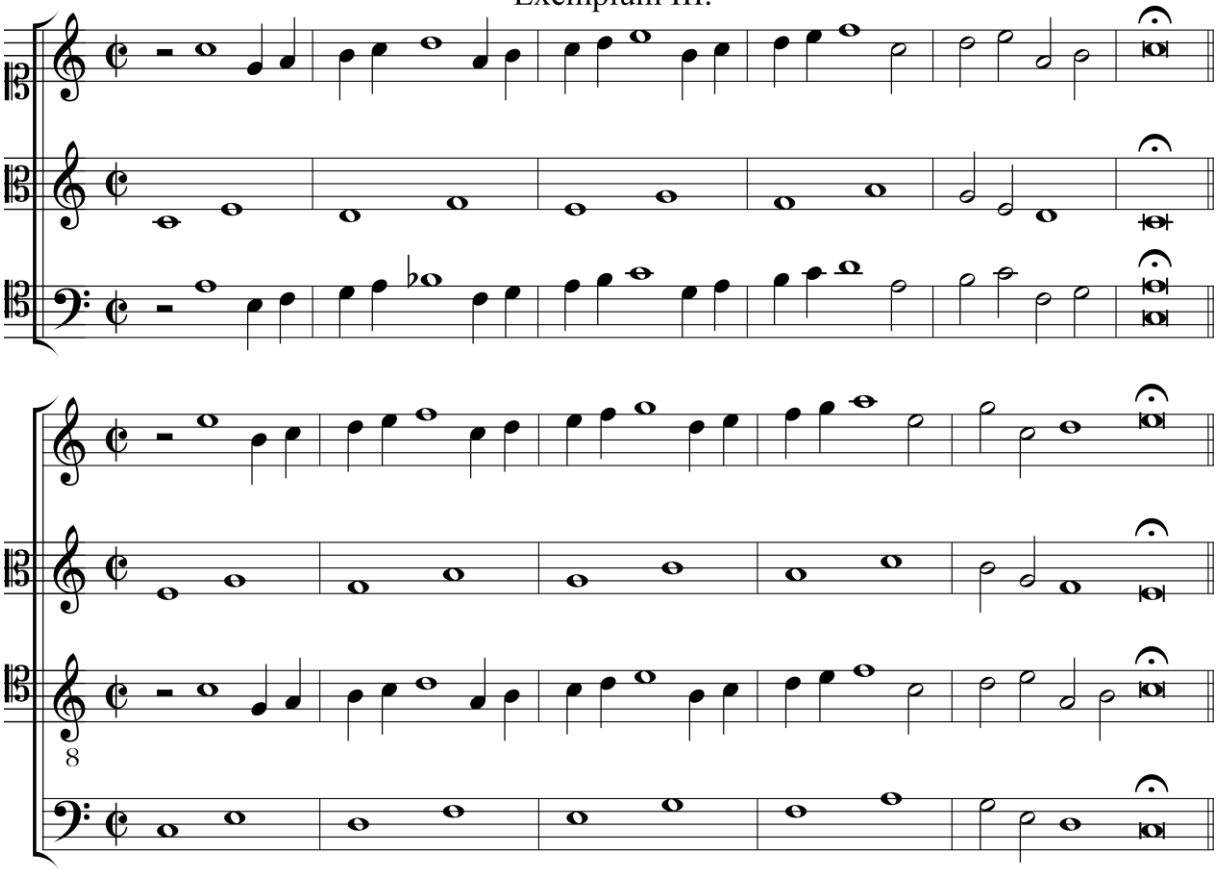
In der Verwechslung der 2. Stimmen kommen die Intervallen zu stehen, wie die folgende Numeri es ausweisen.

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 untersetzte Exempla vollkommene Information und Erklärung geben.

Exemplum I. Simplicissimum.

Exemplum II. per Motum Subjecti Contrarium.

Idem Exemplum à 4. Voc.



Daß diese Exempla können nach Belieben verkehret, und durch die widrige Bewegung meisterlich zur Ausübung gericht werden, besiehe die Prob.

Exemplum III.

Aus diesen wenigen Contrapuncts-Mustern *Alla Decima* wird ein jeder Incipient aus eignem Genio oder Naturs-Geist genugsame Subjecta erfinden, einzurichten, und zu verwechslen 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 Ausschweiffung machen, als alle andere bißherige, nemlich biß in die Duodez inclusivè.

Regula 2. Solle man keine Sextam *absolutam*, freye, ungebundene setzen, Ursach: weil im Riversciamento, oder in der Stimm-Verwechslung eine Septima entspringet.

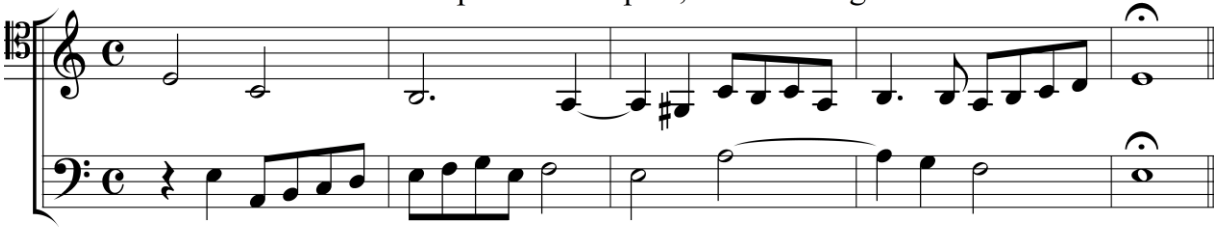
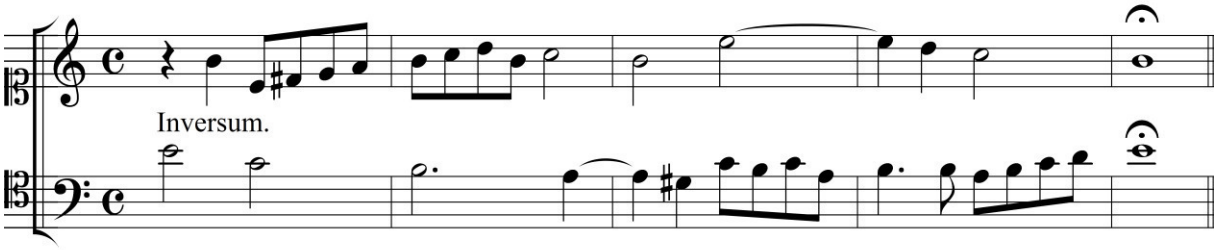
Regula 3. Können auch in diesem Contrapunct Dissonantien und Ligaturen angebracht werden, wie in Exemplen solle erhellen.

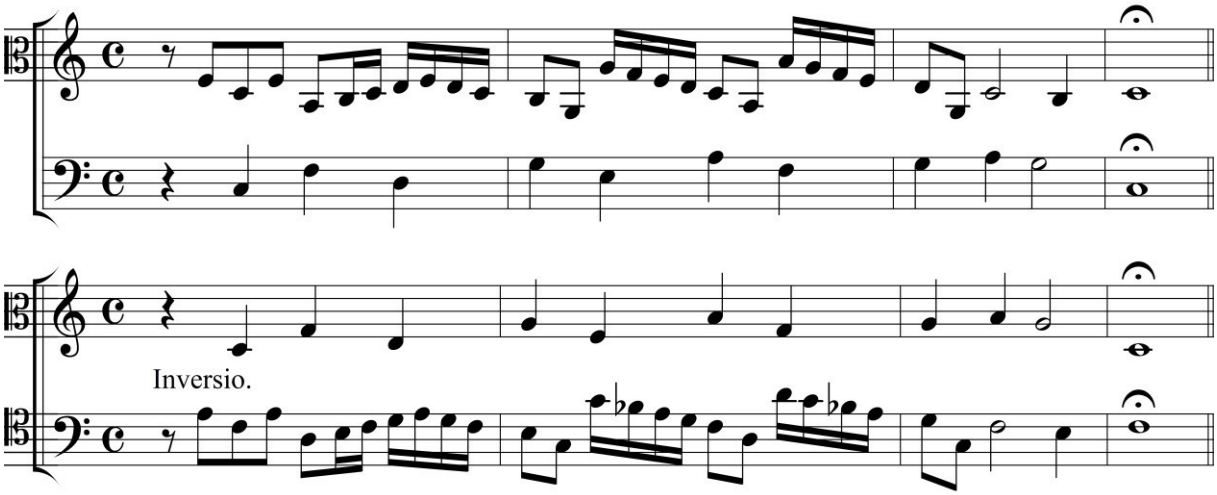
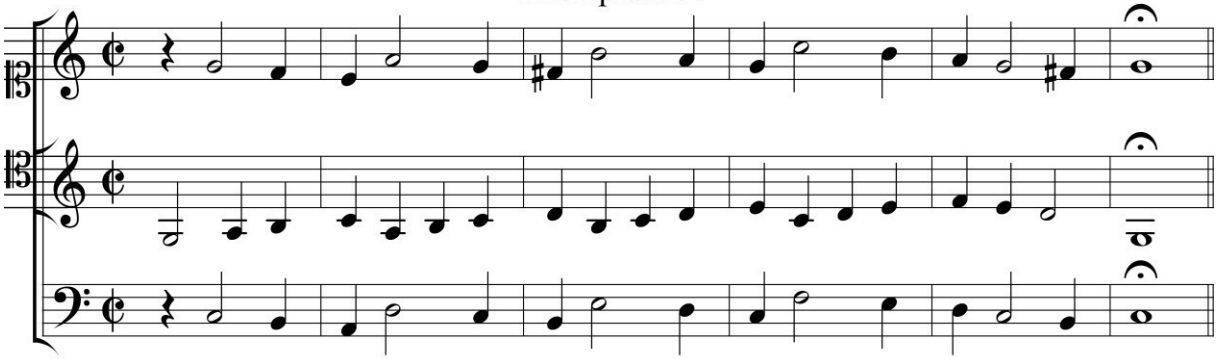
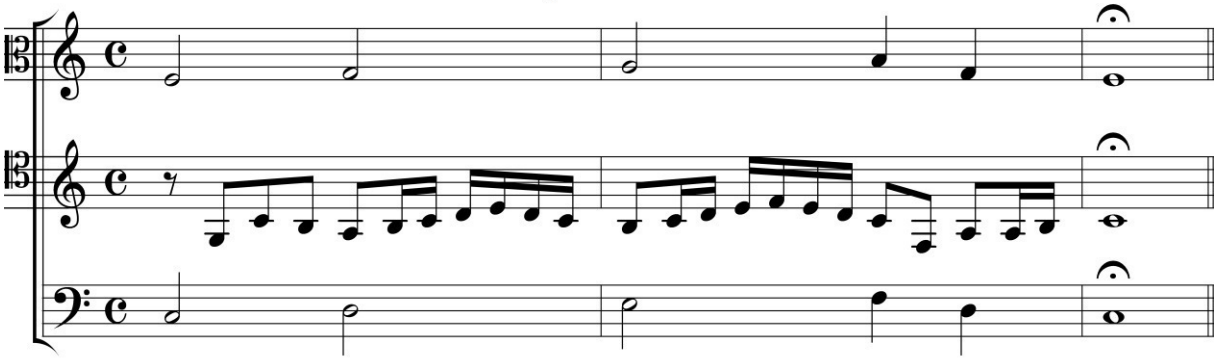
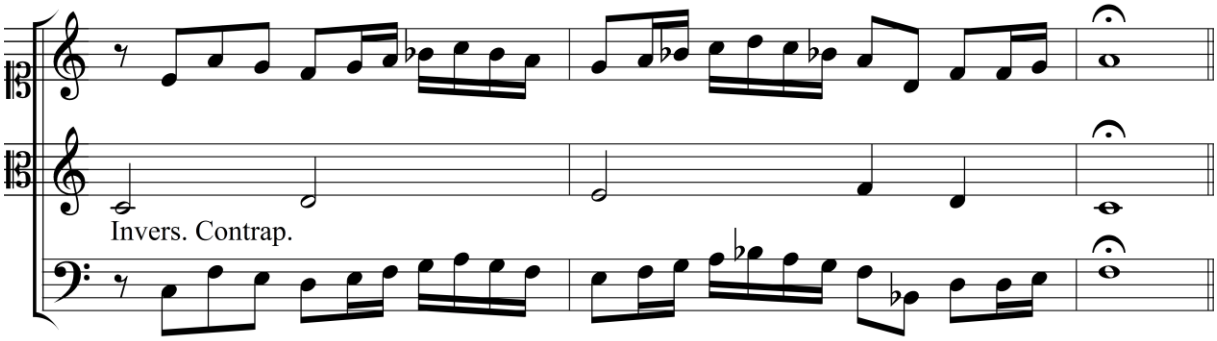
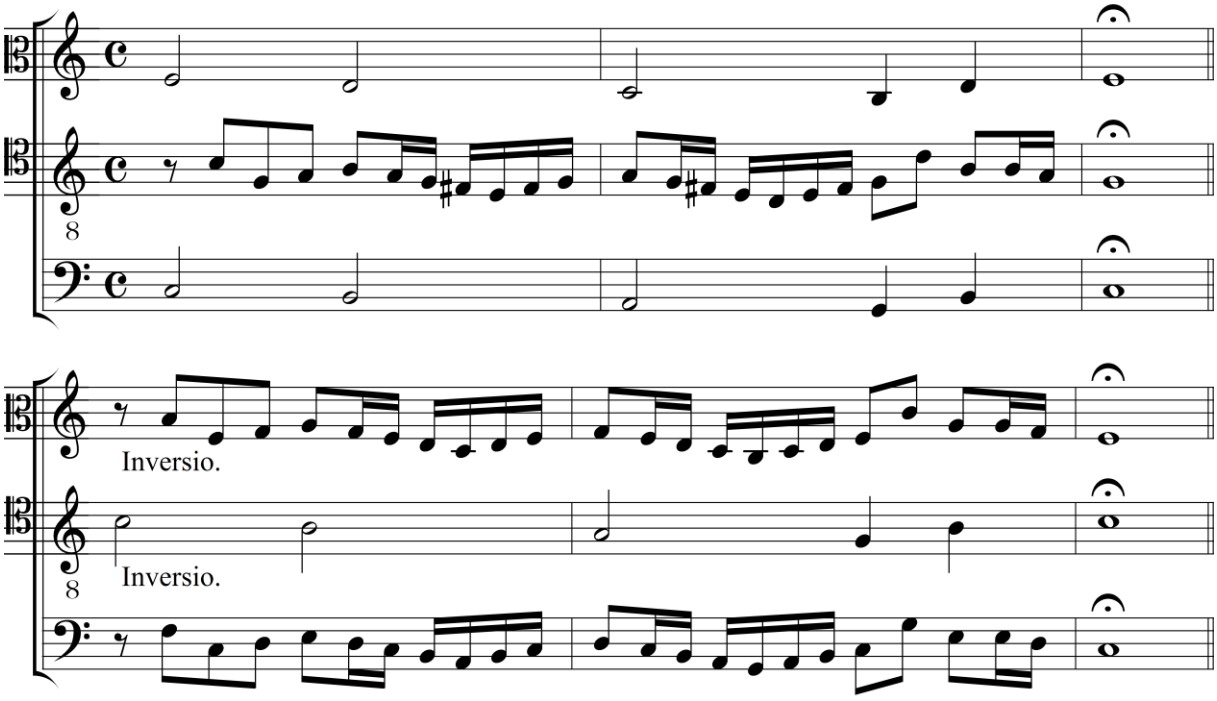
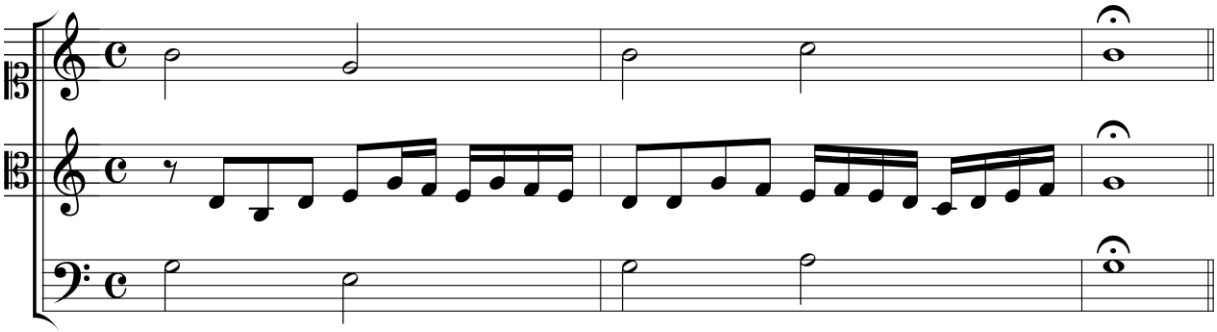
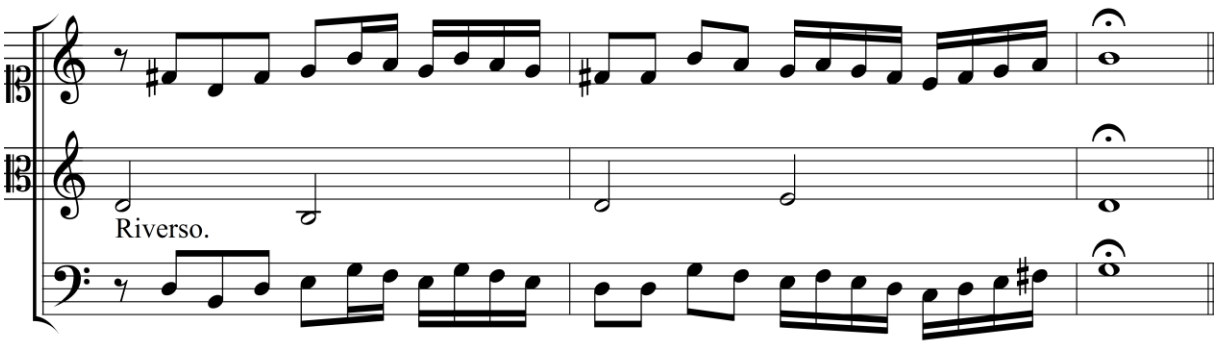
Regula 4. Lasset man die dritte Stimm ordinairè mit einer der 2. Haupt-Stimmen in der Terz, oder Dez mitlauffen.

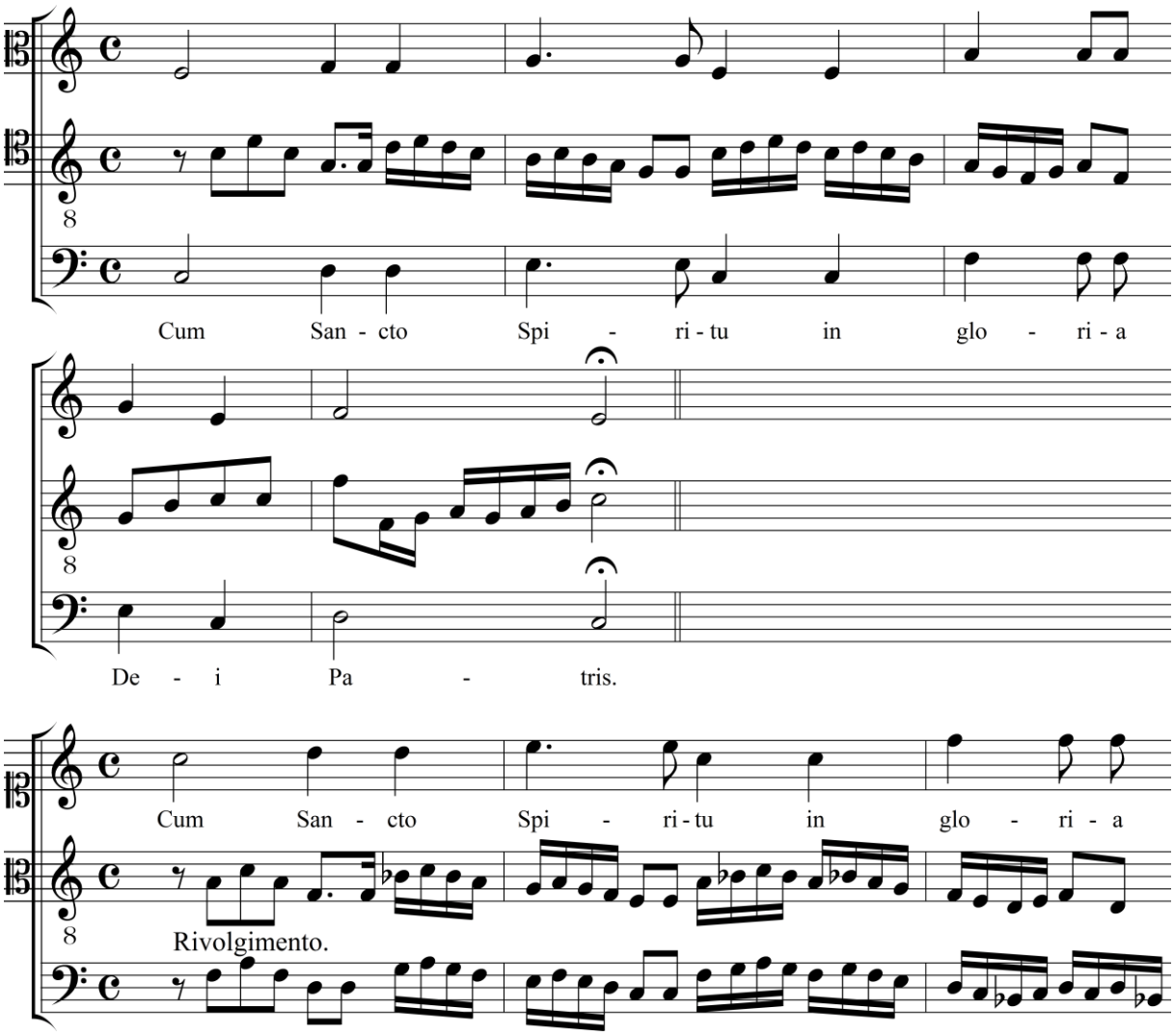
In der Versetzung der Stimmen aber stehen die Intervalla in folgender Ordnung.

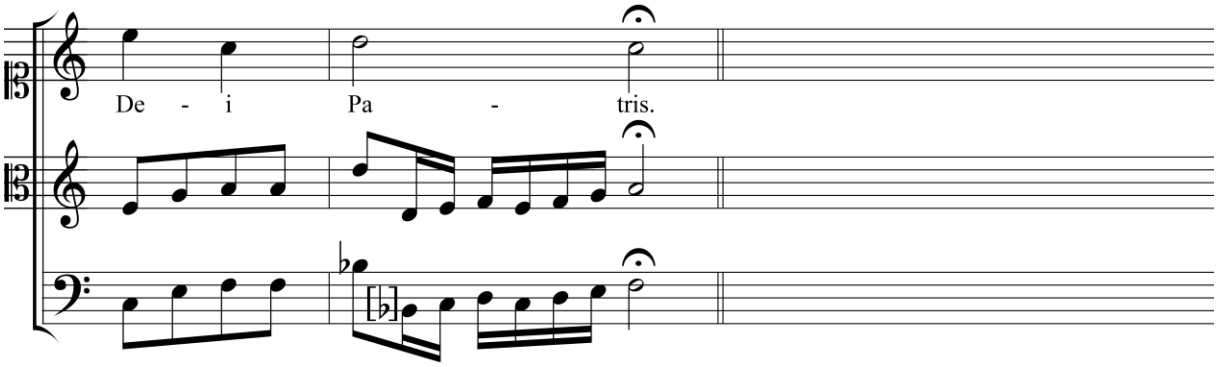
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.
12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

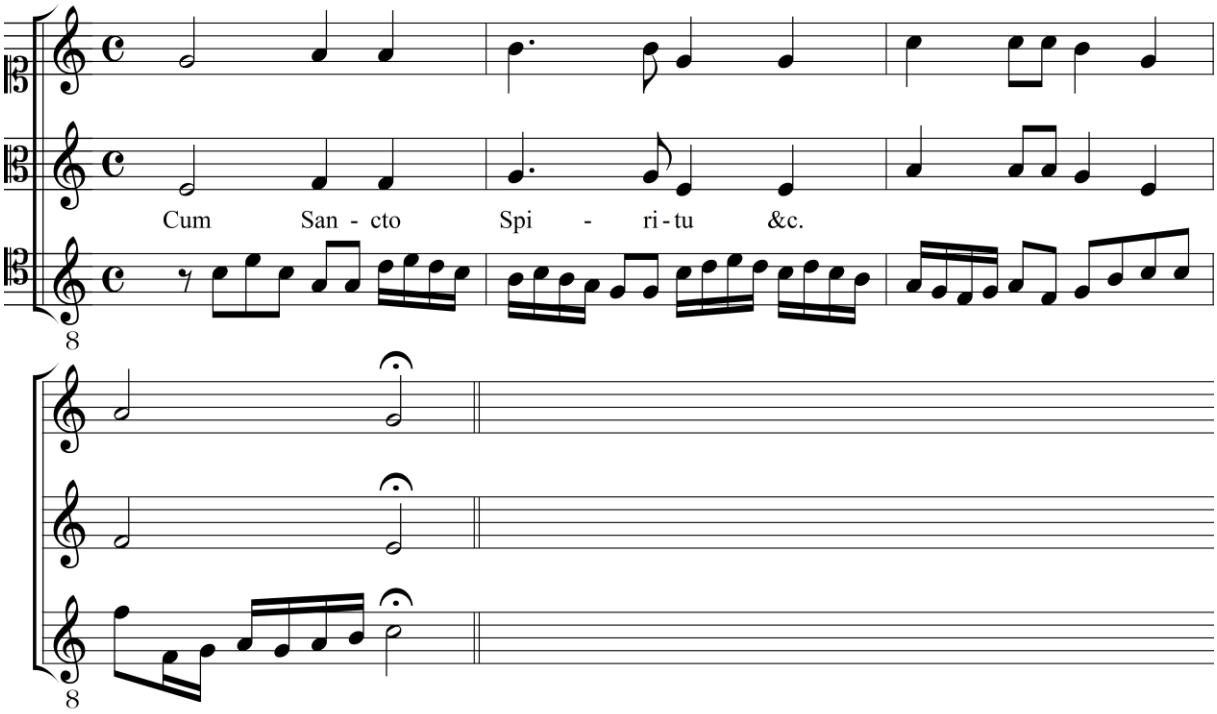
Die gäntzlich und vollkommene Erklärung dieses edlen Contrapuncts *Alla Dodecima* ertheilen die untersetzte Paradigmata.

Exemplum 1. Simples, mit Bindungen.



Exemplum 2.

Exemplum 3.

Exemplum 4. à 3. Voc.

Eben dieses Exempel durch die widrige Bewegung.

Exemplum 5. à 3. Voc.

Riverso.

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.



Ein andere Inversion dieses Exempels.

Nota. Die vierte Stimm kan mit dem Tenor in der Terz mitlauffen.

Fünffter Absatz.

Anhang einiger vortrefflichen Anmerckungen, 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 gesetzet werden, solle man nicht schwehr machen. Dann, nicht allemahl ist schön, was schwehr ist, sondern was künstlich und natürlicher ist. Dahero ist es besser, componiren Diatonicè, als zu sehr Chromaticè.

3. Es ist kein Kunst, etwas schwehres zu machen; wohl aber ist es ein Kunst, daß, was an sich selbst schwehr 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 verstärcket werden.

8. Die junge Componisten sollen keine *Licentiati* seyn, bevor sie wohl und streng examinirt und approbirt worden, und auch nicht wenige Prob-Stuck ihrer Wissenschafft haben an Tag geben.

9. Solle man den zur Composition vor Handen habenden Text vorhero wohl betrachten, was er sage, wohin er ziele, zu was für einer Leidenschafft, Passion, Anmuthung, Neigung &c. er den Antrag mache, v. g. der Traurigkeit, Forcht, Frölichkeit, Gelassenheit, der Lieb, der Hoffnung, der Andacht, des Vertrauens &c. Nach desselben Enthalt

10. Solle auch ein dem Text anständiger Modus Musicus erwählet, 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 gröste 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. Gemeiniglich 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, oder Quatricinio kan ein oder die andere Stimm wiederum ein wenig pausiren, und zuwarten, biß die mehrmahlen gelegentlich mit Replicirung oder Wiederholung des Subjecti oder Thematis kan eintretten.

15. Sollen 2. oder 3. Subjecta niemahlen gleichen Noten-Valeur haben, sondern das einte führet seine Melodiam in langsamen, das andere in kürtzeren, das dritte in hurtigen Noten.

16. Solle man im Contrapunct sich öffters der Ligaturen bedienen; zumahlen sie im Contrapunct das schönste und angenehmste ausmachen.

17. Solle man den Modum Contrarium vor andern ergreiffen.

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 Thematis, und Einfall einer neuen Stimm biß zum Ende entweder gar zuruck gehalten, oder geschwind wiederum aus denenselben gegangen werde: massen die Ruh-Stellen im Contrapunct und Fugen vorhero 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 Melodiam 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 Soprano wohl pausiren. Hats der Tenor, so kan der Alt, und auch der Discant in solcher Tieffe gesetzet werden, damit der Tenor nicht überschryen, sondern vor allen anderen Stimmen wohl vernommen, und heraus gehöret werde.

21. Sollen die Sing-Stimmen niemahl gar weit von einander gesetzet werden, sondern hüpsch beysammen bleiben, wo sodann je eine Stimm der anderen Hülff 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 Leidenschafft solle erreget werden, wo sodann die obere Stimm, so den Reihen führet, pflegt in höheren Tonen gesetzet zu werden.

22. Wann man die Instrumenta, v. g. Violinen, im Contrapunct will mitspihlen lassen, so gehen sie besser im gleichen Ton mit, d. i. in Unisono, als in einer häßlichen Octava. Die Violini derwegen marchiren mit dem Discant, die Violæ, oder Bracci mit dem Alt und Tenor.

23. Wann einige Evolutiones, Euphoniæ gratiâ (um besser- und leichteren Gesangs willen) sich ereignen, sollen selbe nicht lang dauren: 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 stärckeren Stimm so wurde supprimirt und überschryen werden, daß von der evolvirten Stimm nicht viel, oder gar nichts zu hören seyn wurde. Euphonia.

24. Anfänglichen solle der Contrapunct, oder auch eine Fuga, sanfft und sacht geführet: in der Mitte besser betrieben: und dann mit möglichstem Nachdruck zum Ende gebracht werden.

25. Solle man die Sing-Stimmen über ihren eigenen Ambitum, 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 Soporanist, 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

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 lässet, sondern seinen Contrapunct, wie schon anderstwo Erwähnung geschehen, in genere purè Diatonicô mittelst der Euphoniæ zu Stand zu bringen sucht.

28.Gleichwie die Post- und Raptim-Componisten, so ohne eintzige Aufsicht standhaffter Compositions-Regulen in einer Stund wohl ein halb Dutzend Bögen mit lauter Noten überschmieren, mit deme sich allein begnügen lassen, da sie glauben, ihre Capriccieuse Einfäll, wunderliche Grillen, und starckes 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 Fux-Klopfen weit anderes judiciren; also sollen auch hingegen die langweilige, uralte, Jubal-modische, finstere, morose, unbegeisterte Compositeurs der Bürd und Last etlicher tausend alten, verkaumten, unnützen, ausgepeischten Setz-Regulen sich gleichfalls entschütten, dem heutigen Welt-Genio (salvâ semper modestiâ Ecclesiasticâ & Majestate in Templis) allerdings sich zu accommodiren trachten, und auf dem NB. mittlern Weg fortzuschreiten sich befleissigen, das ist: sollen sich zwar nicht so sehr an die alte häßliche Schulfuxerey überflüßiger Regulen binden lassen; noch weniger aber ohne alle Gebott, oder Verbott nach eigenem Sinn, und sündlichem Muthwillen leichtfertige, Lehr- und meisterlose Compositiones auf die Bahn zu bringen sich unterziehen, sondern eintzig und allein dahin bedacht seyn, daß sie den wahren Zweck der Music, welcher ist, die Sinnen und Gemüth zu bewegen, erreichen mögen. Es geschiehet 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 Wissenschafft schwehr: wenige und gute Regulen machen sie leicht, und angenehm. Von dieser Materie solle an seinem Ort das mehrere vorkommen. Indessen aber führe ein jeder selbst über dieses so wichtige Auvertissement sein eigenes, aber gescheides Urtheil!

Viele Regulen machen Verwirrung.

Caput XXIV.

Von den Ab- und Einschnitten in der Musique.

Bey Aufführung der Opern Oratorien &c. solle sich der Poët, und Componist wohl mit einander einverstehen.

SElten wird heut ein *Dialogus*, oder auch nur eine *Cantata* (will eben nicht sagen: ein gantze *Opera*, *Oratorium &c.*) zum Vorschein kommen, wo nicht der Poët und Componist vorhero 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 Verhaltungs-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 Gedancken; in prächtigen und zärtlichen Ausdruckungen der Affecten, Leidenschafften der Freud, Traurigkeit, Zorns, Liebe &c. kurtz: Der Text solle eines solchen Innhalts seyn, der dem Componisten Gelegenheit zu guten Einfällen geben könne. Item solle der Poët das munterste, sinnreicheste und beweglichste in die Arien: das übrige aber ins Rezitativ bringen. Wiederum solle er auch das Recitativ nicht gantze 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; eintzele Wörter nicht so zerren und ausdehnen, daß der Singer zehenmahl 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 Ariæ beybehalte, 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 Zierraths, 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 Aufmercksamkeit haben sollen auf die Ab- und Einschnitt des Textes. Dieses aber gründlich zu verstehen, müssen sie genaue Wissenschafft haben von der *Diastolica*, oder Lehre von Ein- und Abschnitten einer Klang-Rede.

Die Erkänntnuß der Diastolic ist hierbey sehr nöthig.

Diese Ein- und Abschnitt heissen auf Lateinisch *Interpunctiones*, *Interpunctationes*, *Incisiones*, *Distinctiones*, *Posituræ &c.* und werden erkennet durch folgende Zeichen.

. Punctum.
: Duopuncta oder Colon.
; Semicolon.
, Comma.

? Punctum Interrogationis, oder Fragungs-Zeichen.

! Punctum Exclamationis, oder Ausruffungs-Zeichen.

Nun bestehet jeder Vortrag (seynd Wort L. Mizleri aus Matthesonio) in gewissen Periodis; Ein solcher Satz aber wiederum in kleineren Einschnitten biß in den Einschnitt eines Puncts.

Was ein Paragraphus sey?

Aus sothanen Sätzen erwachset ein gantzer Zusammen-Satz oder Paragraphus (§) und aus solchen verschiedenen Schrifft-Absätzen oder § §. wird endlich ein Haupt-Stuck oder Capitel.

In der Melodia, als in einer Klang-Rede brauchen wir aufs höchste zur Zeit nur einen Paragraphum, gantzen Zusammen- oder Absatz, welcher gemeiniglich die Schrancken einer Ariæ einnimt, und aus zerschiedenen kurtzen Vorträgen, wenigstens aus zweyen bestehen, und aneinander gefüget seyn muß.

Was ein Periodus sey?

Ein Periodus aber ist ein kurtz gefaßter Spruch, der eine völlige Meynung, oder einen gantzen Wort-Verstand in sich begreiffet. Was weniger ist, nennet man einen Paragraphum, welcher aus zerschiedenen Periodis bestehet. E. g.

Klarer Spiegel meines Leidens
Nimm auch meine Zähren an.
Laß die lisplende Crystallen
Sanffte, sanffte 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 Erkanntnuß eines Periodi verbindet mich ehender keinen förmlichen Schluß (Clausulam formalem) in der Melodia zu machen, als biß der Satz aus ist.

Die Erkanntnuß aber eines Paragraphi verbietet mir irgend sonstwo, als am End desselben einen gäntzlichen Schluß anzubringen. Beyde Schlüß seynd förmlich; der erste aber nicht gäntzlich.

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 Red sey?

Nun folget das Comma, welches Isidor einen kleinen Theil des Satzes (Particulam Sententiæ) 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 ausdrucken. Da nun ein Comma ein klein Gelenck heisset, so ist hingegen Colon ein gantzes Glid. Die Mittel-Stell aber zwischen einem Comma und Colon vertritt das Semicolon, welches sich bey solchen Ausdruckungen 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 gäntzliche Endigungs-Cadenz, doch eine verlangende Ruhe (Clausulam desiderantem.) Es ist solches bey Anführung einer Ursach, einer Würckung, einer Erzehlung, eines Exempels, und dergleichen vorhanden.

Colon. Semicolon.

Die Interrogations- und Exclamations-Zeichen seynd gleichfalls in der Melodia wohl auszudrucken, und zwar mehrentheils durch erhöhete Tonos. Doch leidet solches nach Beschaffenheit der Umstände eine Ausnahm.

Das Punctum wird durch eine förmliche Cadenz: und das letzte Punctum am Ende durch einen gäntzlichen Endigungs-Schluß, Cadentiam Finalem, im Haupt-Ton angedeutet. So viel kürtzlich von der Diastolica, als einer Sach, so in allen Text-Musiquen bestens solle observiret werden. Was aber das Wesen einer Ariæ, Cantatæ &c. sonderheitlich anbelangt, würde ein solche Aria alsdann gut gerathen, wann zwischen dem Componisten und Poëten ein gütlicher Vergleich gemacht würde, so dahin gehet, daß ein jeder sein Amt wohl versehe: nemlich, gleichwie bey jetziger Einrichtung der Arien der Poët sich befleißigen solle, daß er in jeder Zeile, wo nicht einen vollkommenen, doch einen halben Verstand, Sensum, anbringe; also hat der Componist gleichfalls dahin zu sehen, daß er nicht jede Zeile, worinn kein sonderer Nachdruck ist, vielweniger ein eintzeles 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 Poëten.

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 Innhalt: deßgleichen 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 Leidenschafft, welche der Componist zu erregen, oder zu stillen sucht, gäntzlichen möchten gezogen werden. Oder, wie Donius will: *Est cogitatio Modulationis auribus gratæ*. Ist eine Ersinnung 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 Uberfluß, und seynd glückseelig, wann sie ihre Hitz zumäßigen wissen. Die Melancholici hingegen seynd unfruchtbarer. Und eben diesen letzteren wollen wir hiemit deßwegen einige Adminicula, oder Hülffs-Mittel subministriren und beybringen, durch deren Anzeig sie gar wohl zu anständigen Erfindungen werden können geleitet werden.

Hülffs-Mittel zur Invention seynd die Loci Topici.

Es seynd aber diese Hülffs-Mittel keine andere, als die sogenannte denen Oratoribus bekante *Loci Topici*. Von diesen mag man anderstwo nachsuchen. Man mag, schreibt hievon vortrefflich David Heinichen, bey denen allerunfruchtbaresten Materien nur drey Fontes Principales, oder Haupt-Quellen, nemlich *Andecedentia*, *Concomitantia*, und *Consequentia* des Textes nach den Locis Topicis examiniren, und occasione der Worten, die dabey concurrirende Umständ 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 vortreffliche 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 gantz trocken dem Setzer (Componisten) gar keine Gelegenheit zu Erfindungen geben könten; in diesen Umständen, sagt er, solle man auf den *Contextum*, *Antecedentia*, was etwa im vorhergehenden Recitativo ist vorgebracht worden; *Concomitantia*, was gegenwärtig geschiehet, und exhibirt wird; und endlichen was darauf erfolget, *Consequentia* Obacht haben: Sodann werden die ex Locis Topicis sich äusserende Umstände schon die Phantasie auf gute Ideen und genugsame Erfindungen anleiten.

Topica, was sie sey?

Topica, oder Topice, heiß eine Kunst, Argumenta, oder Beweiß-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.

Das Kyrie eleison solle man nicht Tantz-weiß setzen.

Und fürwahr wann mancher leichtsinniger Componir-Bursch auch nur das eintzige bekante Schul-Versel: *Quis? quid? ubi? quibus auxiliis? cur? quomodo? quando?* wolte für sich nehmen, wurde ihme das *Quis*, *quid*, *ubi?* alsobald verbieten, das *Kyrie Eleison*, oder HERR! Erbarme dich unser! in der Kirchen vor dem allerheiligsten Sacrament Tantz-weiß zu setzen. Zu bedauren ist es, daß die geistliche Ober-Häupter und Kirchen-Vorsteher mit aus Stricken geflochtenen Geislen dergleichen leichtfertige Componasters-Musicanten und Kirchen-Spielleut nicht fein geschwind, wie es doch ihre Schuldigkeit wäre, mit Christo aus dem Tempel hinaus jagen, und ihre gottlose Noten-Schmierere ohne weiteres Ceremoniell ins Feur zu werffen einen Anstand nehmen. Wahr ist es! will ein Musicalische Composition jetziger Zeit bey den Zuhörern den erwünschten Effect haben, so erfordert es Gedancken, Geist, Brillant &c. Aber alles dieses muß geschehen cum grano Salis, & Majestate Ecclesiasticâ.

Eine gute Composition erfordert Geist &c.

Anderter Absatz.

Von der Disposition, oder Einrichtung.

IN jeder Composition seynd hauptsächlich drey Stück wohl zu observiren, sc. *Dispositio*, die gute Einrichtung. *Elaboratio*, die fleißige Ausarbeitung. Und *Decoratio*, die anständige Auszierung.

Gemeiniglich 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 biß zum Ende auszuführen.

Andere Schnapp-Hahnen hergegen vom wenigerem Geist und Feur entlehnen da und

dort einen guten Gedancken, und nach wohl gemachter Disposition seynd sie in der Ausarbeitung, und Auszierung unermüdet. Es geschiehet 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 gleichen, 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 Poëten den Text eines Melodramatis &c. empfangt, ein oder andern Tag, ehe und bevor er die Feder ansetzt, den Text öffters überlese, sich mit dem Herrn Chorago wohl verstehe, und unterrede, den zu suchenden Haupt-Zweck recht begreiffe, und sich vorhero über das gantze Werck ein Systema oder ordentlichen Zusammenhang, Einrichtung mache, auch im Kopf zu Faden schlage. Und auf solche Art wird er in kurtzer Zeit ausrichten, was ein anderer, so sich gleich augenblicklich darnieder setzet, durch vieles Sitzen und Schwitzen nicht wird zu Stand bringen. Nun aber genauer auf die Sach zu kommen.

Der Componist solle sich vor der würcklichen Composition gute Ideen machen.

Dispositio, oder die Einrichtung überhaupt ist eine wohl ausgesonnene Eintheilung eines Musicalischen Wercks. Wird eingetheilet

Dispositio was sie sey? Eintheilung.

In *Generalem*, allgemeine, und *Specialem*, oder *Particularem*, sonderheitliche.

Generalis ist, wann E. g. der Symphoniurgus den gantzen Text einer Opern &c. wohl überlesen, überlegt, ausgesonnen, jeder Ariæ einen gewissen Modum Musicum, gewisse Instrumenta, gewisse Ausdruckungen der Leidenschafften &c. ausersehen, nach dem Beyspiel eines Architecti, so einen Entwurff oder Riß macht, anzuzeigen, wo der Saal, wo der Stadel, Stuben, Zimmer, Kuchen &c. solte angeleget werden. Kurtz: Wann der Componist sein gantzes vorhabendes Musicalisches Werck im Kopf zu Faden schlägt, und sich davon ein vollkommenes System formirt. *Particularis* Dispositio geschieht, 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 gröste Force gebrauchen, und den besten Nachdruck sowohl des Textes, als der Melodiæ wolle exprimiren. Nota. In Arien und Cantaten geschiehet die gröste Expression und Nachdruck gleich nach dem Anfang, und, welches eins ist, im Da Capo. In den Fugen aber, Contrapunct, und anderen Compositionibus wird die gröste Force mit vollstimmiger Constringir- Repetir- und Imitirung des Thematis, Subjecti, &c. gebraucht zu Ende der Composition.

Den stärckesten Nachdruck in den Arien solle man am Anfang: in den Fugen aber am Ende anbringen

Weiters muß man sich resolviren, wie lang, oder kurtz man ein Stuck wolle prosequ[i]ren, oder abbrechen.

Diese und viele andere Particular-Umstände müssen vorhero 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 außarbeite. Eben ein solches solle observiren ein Ton-Künstler, oder Componist. Nicht selten geschiehet es, daß so gar in denen Gottes-Häusern oder Kirchen, und noch mehr bey denen Taflen oder Mahlzeiten (und da gehet es an) Musiquen aufgeführet werden, die fast in lauter Boutaden, Bizzarrien, Grillen, Fausen, und Burlische Fantastereyen bestehen. Kaum wird dem Gehör ein solch artiger Satz in Zeit zwey oder dreyer Täct vorgespielet, komt im vierten Tact schon wiederum was anderes mit so offter Veränderung vor, daß man zuletzt bey Endigung der Music von allem nichts mehr weißt, und der natürlichen Fantasey keine Impression oder Eindruck einer Melodiæ, Ariæ, &c. zuruck bleibe. Woher dieses? Antwort: Feurige, begeisterte Componisten haben zwar einen Uberfluß an Erfindungen, geben sich aber keine Mühe, einen guten Gedancken mit rechtschaffenem Fleiß auszuführen. Die Approbation einer angenehmen Music komt wahrhafftig nicht allemahl, und allein auf die gute Gedancken an, sondern vielmehr, daß solche artige Inventiones, sinnreiche Gedancken, und capriccieuse Einfäll nach Geduncken ausgearbeitet, und ausgeführet werden. Zwey Componisten arbeiten offt an einem gleichen Subjecto. Komt es aber auf die Execution und Ausarbeitung an, äussert es bey des einten Composition ein lauteres hartes erzwungenes, unvollkommenes, unkräfftiges, Safft- und Krafft-loses, unausgearbeitetes Stroh-Wesen; da hingegen bey des anderen fleißiger Elaboration, Leichtigkeit, Lebhafftigkeit, Auszierung, Brillant, Tendresse &c. solchergestalten sich hören lassen, daß man einem solchen Musicalischen Stuck das alles Lob in sich haltende *Prædicat* beylegen, und gestehen muß, es seye in der That eine *Music* von *Gout*, oder *ai buon Gusto*. Es ist nicht genug, daß man die Ohren Anfangs mit guten Gedancken, mit poßierlichen Sätzen und lächerlichen Capricci frappire und kützle; sondern man muß auch die Zuhörer mit längerer, fleißiger und Regul-mäßiger Ausarbeitung suchen zu divertiren und vergnügen.

Fleißige Ausarbeitung wird bey einem vollkommenen Musicalischen Stuck erfordert.

Fleiß, Arbeit, Sitzen wird erfordert bey einer Kirchen-Music, und nach denen vielfältig hin und wieder in diesem gegenwärtigen Tra-

ctatu Musico vorgeschriebenen Regulen, guten Lehren und Exemplen, wie auch nach der Vorschrifft und Compositions-Art renomirter Autorum Classicorum das vorhabende Musicalische Stuck emsig zu elaboriren keine Mühe noch Arbeit spahren. Das allerbeste endlich an einer Musicalischen Composition ist die

Vierter Absatz.
Decoratio, oder Auszierung.

GLeichwie man einen wohlgebauten Saal, Zimmer &c. mit schönen Gemählden und köstlichen Tapeten zu behängen und zu zieren pflegt; also muß der Herr Compositeur auch dahin sinnen, wie er sein Musicalisches Werck wohl schön möge heraus schmücken. Es geschiehet aber dieses bestens nach dem Beyspiel der Rhetorum, welche ihren Orationibus mit den schönsten Figuris Verborum & Sententiarum wissen eine Farb anzustreichen und heraus zu zieren. Die Figuræ Musicæ, die sogenannte Manieræ, Coloraturæ &c. seynd die Zierd und Geschmuck der harmonischen Composition.

Die Figuræ Musicæ zieren die Music.

Die erste, nemlich die Figuras Musicas, von welchen unten an seinem Ort ordentlich solle gehandelt werden, setzet der Componist zu Papier. Die andere, sc. die Manieren, Coloraturen &c. überlasset man dem Judicio oder Beurtheilungs-Geist, und Virtuositè 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, offt verwunderlich in den Tonen herum fahren, vieles unvermerckter verzwicken, und durch seine Geschwindigkeit, so keine Zauberey ist, mit seiner Trompeten Wunder-Dinge, und natürliche Miracul würcken; allein muß ihme 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 erbettlen müsse. Ein gleiches ist auch von allen anderen Instrumenten zu verstehen. Und kan ein Componist, neben einer reinen Sätz-Art, kaum ein grösseres Lob davon tragen, als wann er das Lemma, welches sonsten die Herren Notarii, Juristen, und Richter sich beyzusetzen pflegen; *Cuique suum*, auch sich zuzueignen sucht, und jedem Musico Executori Gelegenheit macht, seine Kunst, Stärcke, virtù an Mann bringen zu können.

Caput XXVI.
Von den Fugen.

Definitio Fugæ.

DAs Wort *Fuga*, eine Flucht, mag hergeleitet werden entweder von dem Lateinischen Verbo *fugio*, *fugere*, fliehen: oder von *Fugo*, *fugare*, jagen, in die Flucht treiben &c. so besaget es doch nichts anderes, als daß Fuga im Musicalischen Verstand sey: Ein künstliches Stuck, da eine Stimm der anderen gleichsam fliehend mit einerley *Themate* in unterschiedliche Tonen nacheilet, oder einander auf zerschiedene Art nachjagen, biß sie sich endlich mit einander vergleichen.

Die zwey Stimmen, so die Fugam führen, heissen *Phonagogus* Græcè, *La Guida* Italicè, *Dux* Lateinisch, der Führer auf Teutsch. Die andere Stimm aber ist der so offt benannte und bekannte *Comes*.

Hiehero muß man nothwendig das jenige fleißigist nachholen was oben vom Contrapuncto Simplici und Duplici gelehret worden.

Divisio Fugæ.

Fuga wird hauptsächlich eingetheilet in Fugam *Regularem*, und *Irregularem*. Der Fugæ Regulari werden noch andere Zunämen beygelegt, als: *Authentica*, *Propria*, *Recta*, *Perfecta. Authentica* wird sie alsdann genennet, wann die Noten eines Thematis aufsteigend gehen, oder springen, auch darbey den Wiederschlag (Repercussion) des Modi berühren, und solcher gestalten genau observiren, daß, wann der Dux einen Satz anfangt im herrschenden Ton (in der Quint) der Comes respondire im Ends-Ton, oder Nota finali. 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-Stimm, Comes, eben die gantze, und auch unvollkommene Tonos an eben dem Ort wiederum anbringet, wo sie in der anfangenden Stimm gewesen. *Recta*. Wann beyde Stimmen gradatim auf- oder absteigen. *Perfecta*, ist eben diß, was *Authentica*.

Authentica. Propria. Recta. Perfecta.

Ferners 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 subdividirrt in Fugam *Simplicem*, *Duplicem*, *Triplicem &c.* einfache, zweyfache dreyfache &c. *Simplex*, oder die einfache ist, so nur ein eintziges 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 alle-

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 unwissenden Sätzern nur gar offt, und regulariter, ordinariè anhören.

Contrarii Movimenti. Al Contrario Riverso oder Fuga Contrariè inversa.

Zu denen irregularen Fugen gehören auch die Fugen-Arten *Contrarii Movimenti*, oder die durch die widrige Bewegung, und: Al *Contrario Riverso*, oder gantz contrariè, oder zuwider gesetzte Fuga. Die erste ist, wann der Comes dem Duci seine Intervalla oder Gäng 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 Prattico pag. 2. c. 10. gibt, unten beyzusetzen. Eine Fuga Irregularis, oder Impropria ist auch jene imitirte Fuga, wann der Gefährt 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-erwehntem Bononcini nachzusehen seynd.

Canones.

Von gleichem Gelichter seynd auch die beruffene *Canones*, oder Kunst-Fugen, sonsten auch Circul- oder Creiß-Fugen genannt; Item *Fugæ perpetuæ*, *infinitæ*, immerwährende, unendliche, u. auf Welsch Fughe in consequenza, Folg-Fugen welche deßwegen 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-*Fug*en: weil sie gleichsam in der Runde herum gesungen, oder gespihlet werden, und da eine Stimm zu Ende kommen, gleich wiederum von Anfang in das erste Subjectum eintritt, und so lang in guter Zusammenstimmung fortfahret, biß 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 geführet werden, so hat man sie jedannoch bißhero unter die irregulaire Fugen nur der Ursachen halber verweisen wollen, weil die Folg-Stimmen ihren Führern in legalen Reponsen, Risposten, Repercussionen, oder welches alles eins ist, in Ruckschlägen keine Observanz 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-Stuck, welches 2. 3. 4. oder mehrere Stimmen musiciren können. Walther v. Canon.

Divisio Canonum.

Die Eintheilung dieser Canonum geschiehet hauptsächlich in *Liberos*, freye, und *Ligatos*, gebundene. Beyde diese 2. Arten werden weiters in so viele und zerschiedene Neben-Arten subdividirt, daß, so fern man alle deren wolte zu Papier bringen, und mit Exemplen erläutern, wohl ein gantzer Foliant damit könte 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, Penua, Bononcini, Zaccani, Berardi &c. aus denen Teutschen von Athan. Kirchero S. J. Mattheson &c. Unsers Thuns ist hier nicht, mit dergleichen zwar schönen, jedoch Brod-losen Kunst-Stücken diese wenige Blätter unnutzlich zu vermehren.

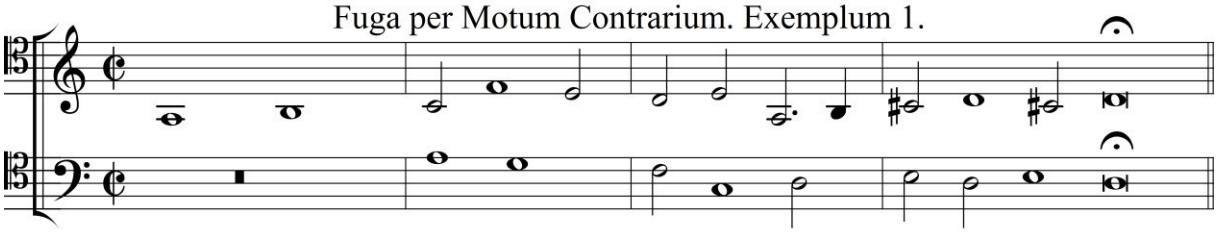
Vom Haupt-Wesen ist oben vom Contrapunct nachzulesen; massen die Fugen ja nichts anderes seynd aus lauter Contrapunct.

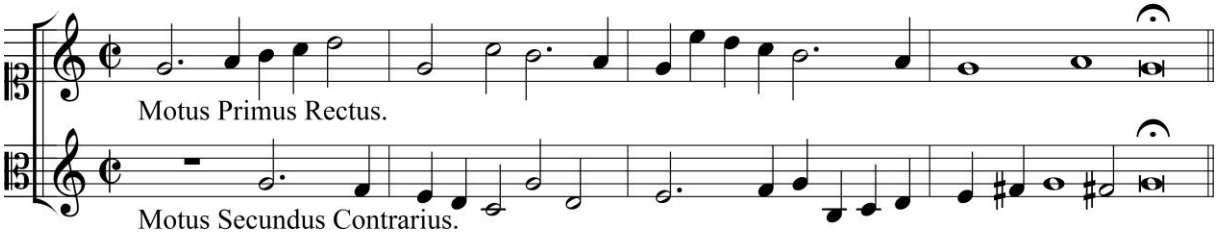
Der Componist solle die Zuhörer unterhalten mit Passaggien &c.

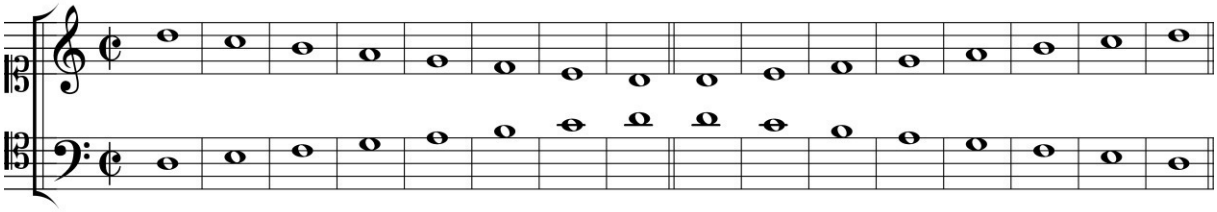
Ubrigens, und nachdem der Componist sein Thema in allen 3. oder 4. Stimmen, d. i. im Discant, Alt, Tenor und Bass wohl und nach Genügen hat angebracht, muß er auch, um durch allzu vielfältiges Repliciren desselben dem Gehör keinen Verdruß zu verursachen, suchen und trachten, die Ohren mit kleinen Passaggien, Neben-Spielen, *Tirat*en, *Circoli*, *Groppi*, *Messanz*en &c. zu divertiren, und durch deren Hülff in andere Tonos di bello auslauffen, darinnen das Thema gleichfalls, jedoch kurtz, anbringen, und durch eben diesen Weg und deren Hülff wiederum zum Haupt- oder Final-Ton, als welcher die Zuhörer vor allen anderen Tonen occupirt halten muß, gelegenheitlich zuruck kehren, und die Fugam durch eine angenehme Clausul zu Ende bringen.

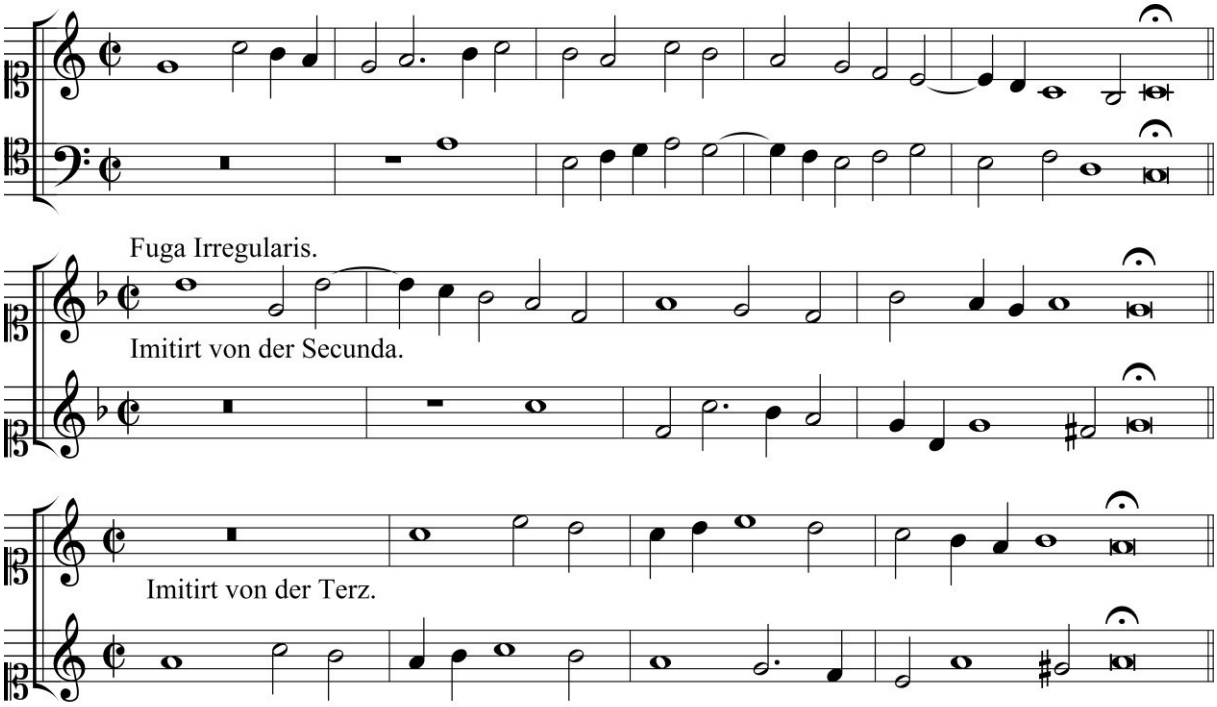
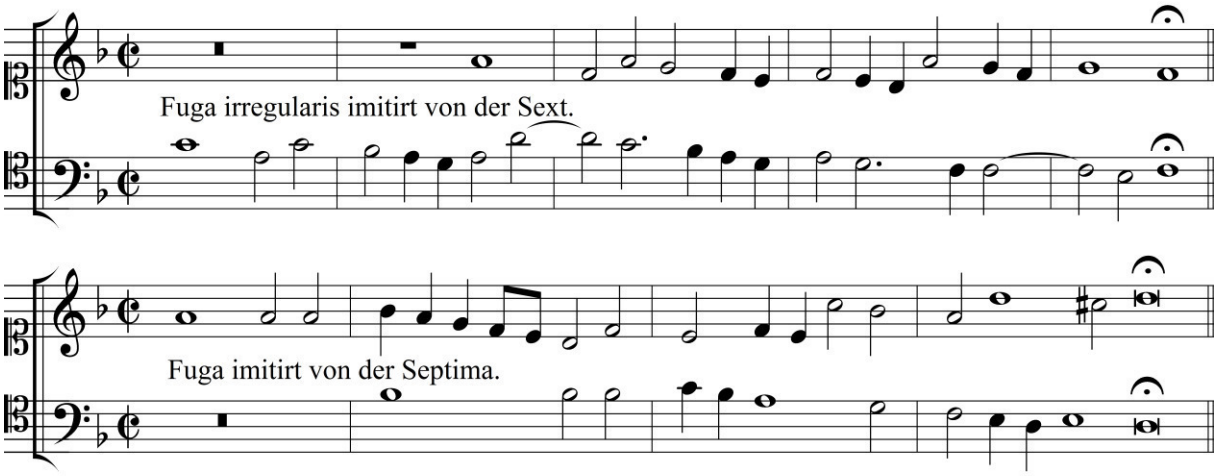
Die Formularia, oder Muster einer wohl und künstlich ausgeführten Fugæ von einem guten Meister wird denen Incipienten, und Proficienten wohl das beste Licht geben, den grösten Nutzen bringen, und zur Imitation dienen können. Indessen folgen auch etwelche Muster einiger irregulairen Fugen.

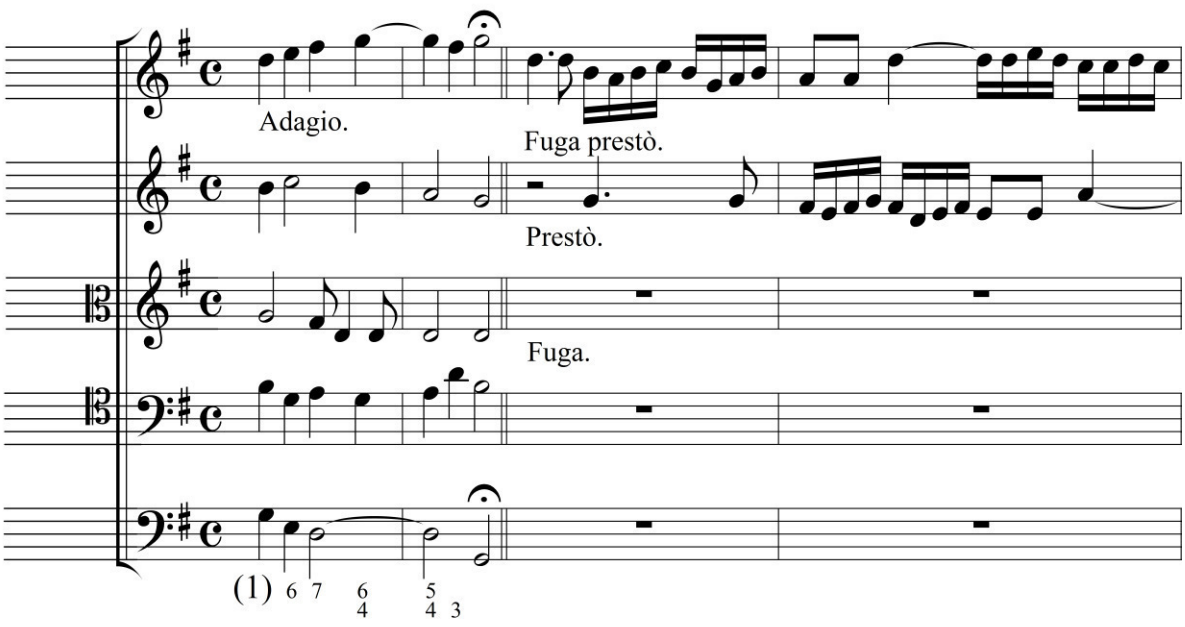
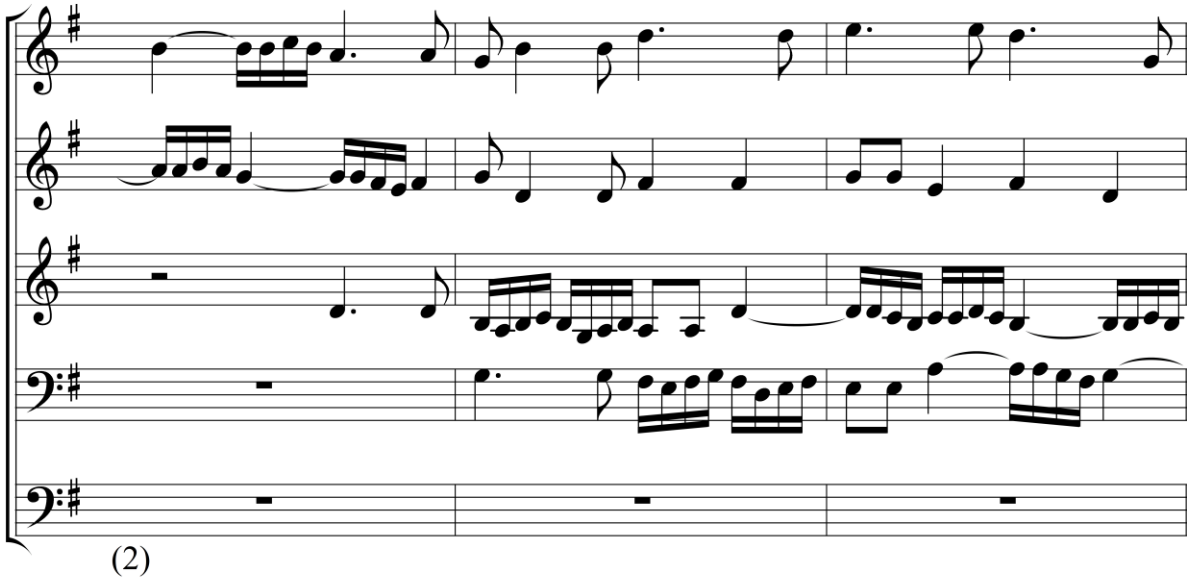
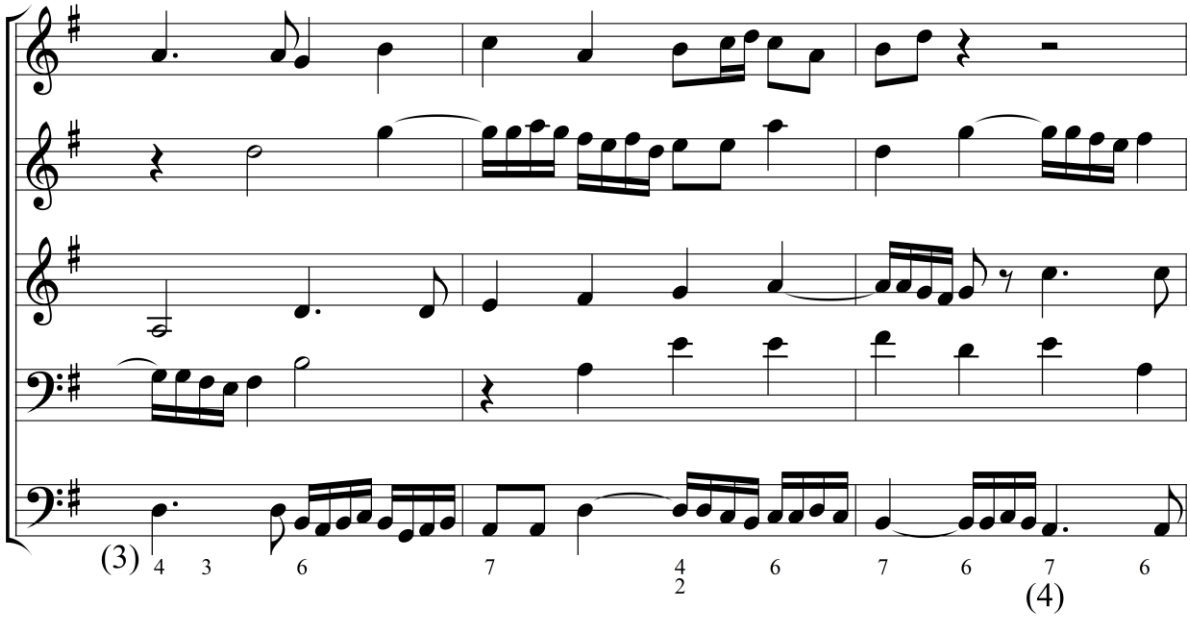
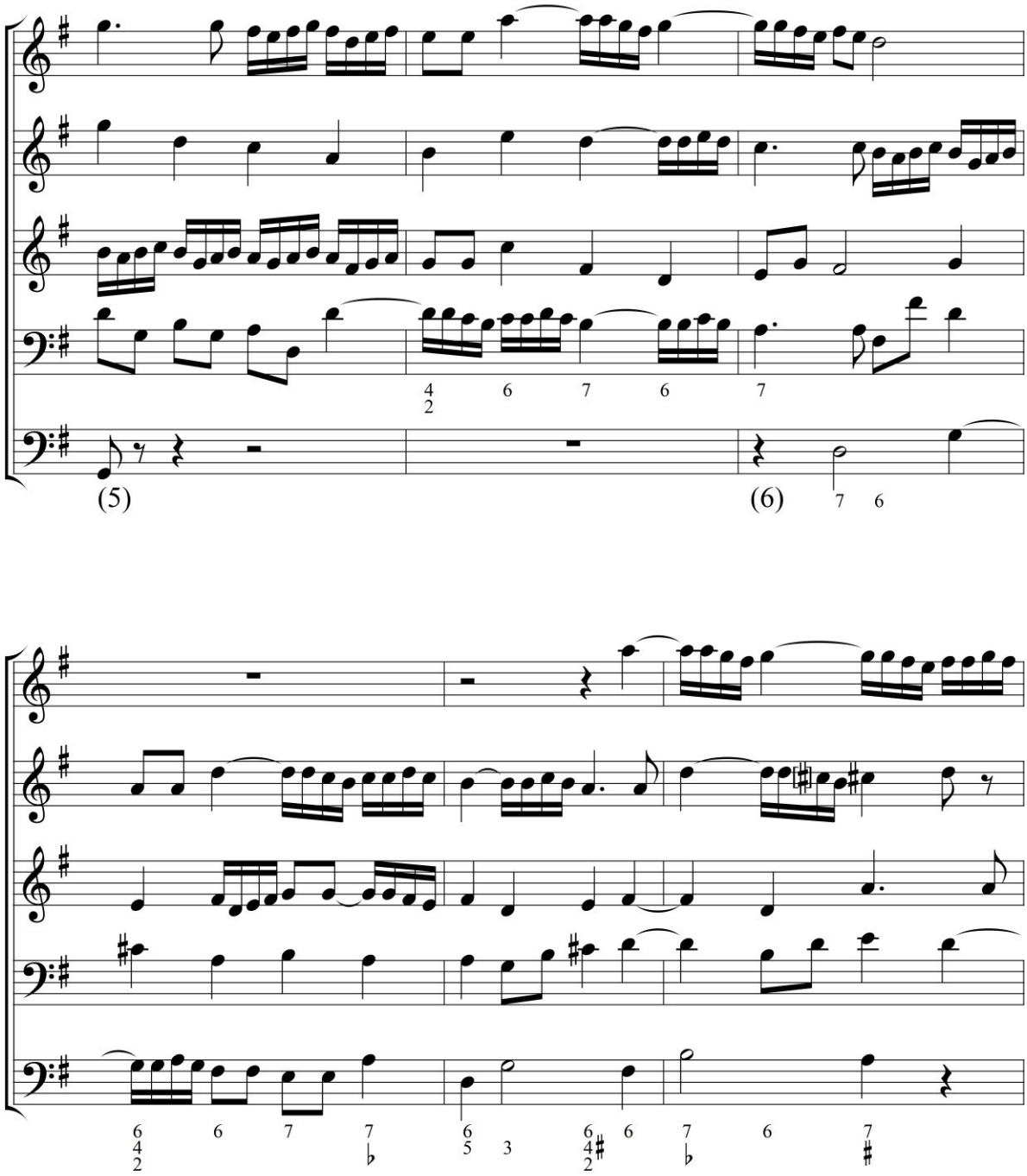
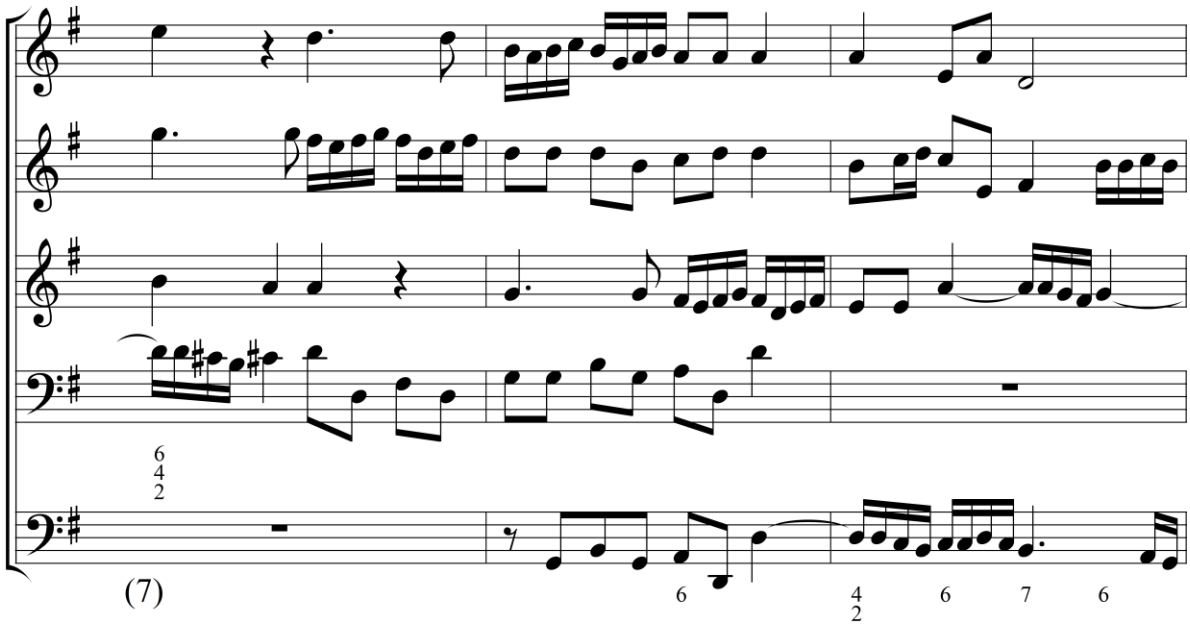
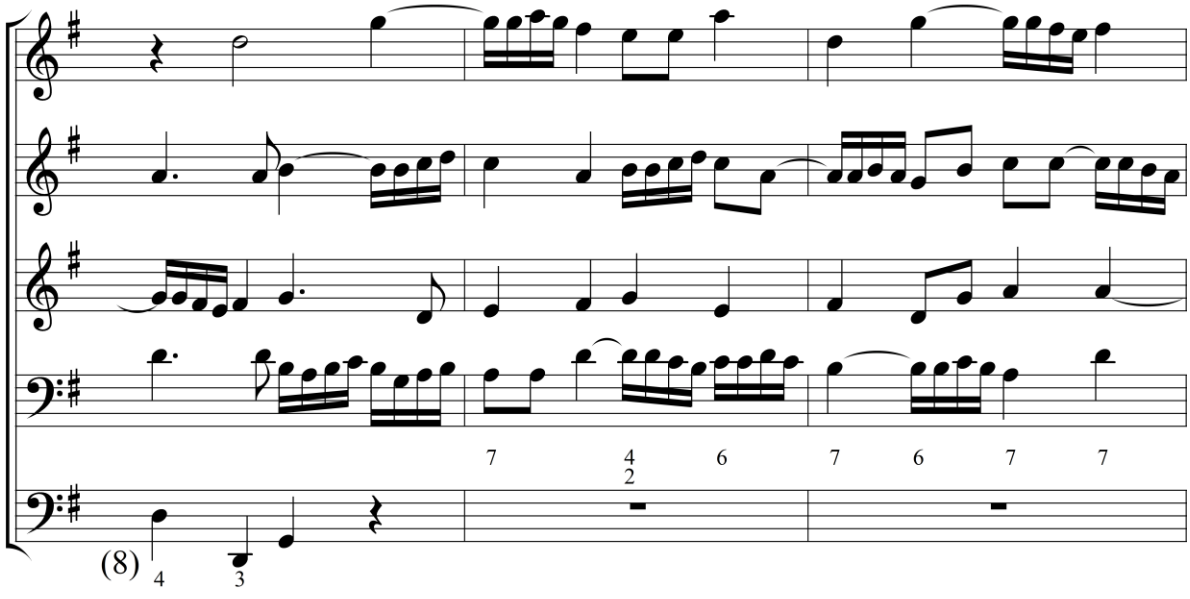
Fuga per Motum Contrarium. Exemplum 1.

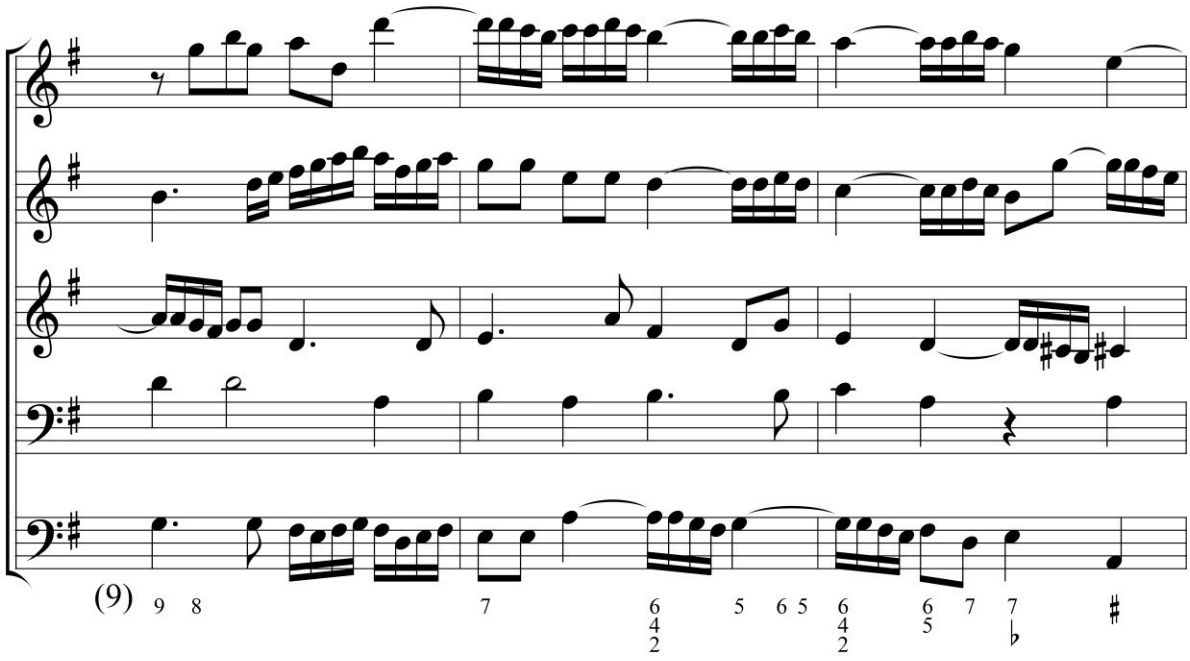
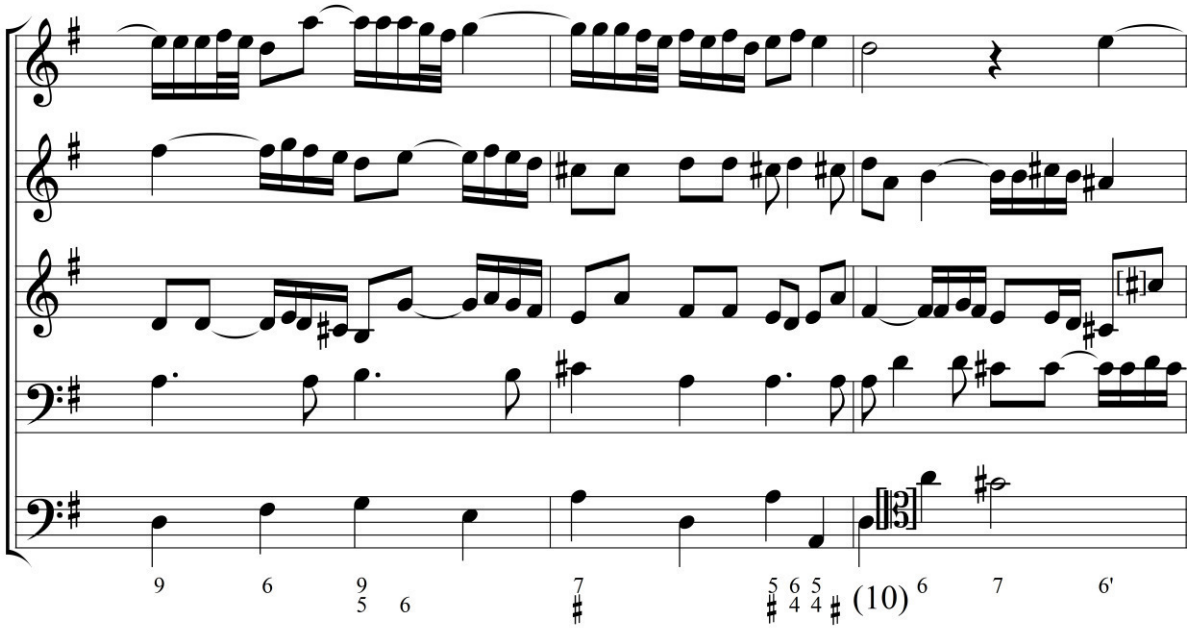
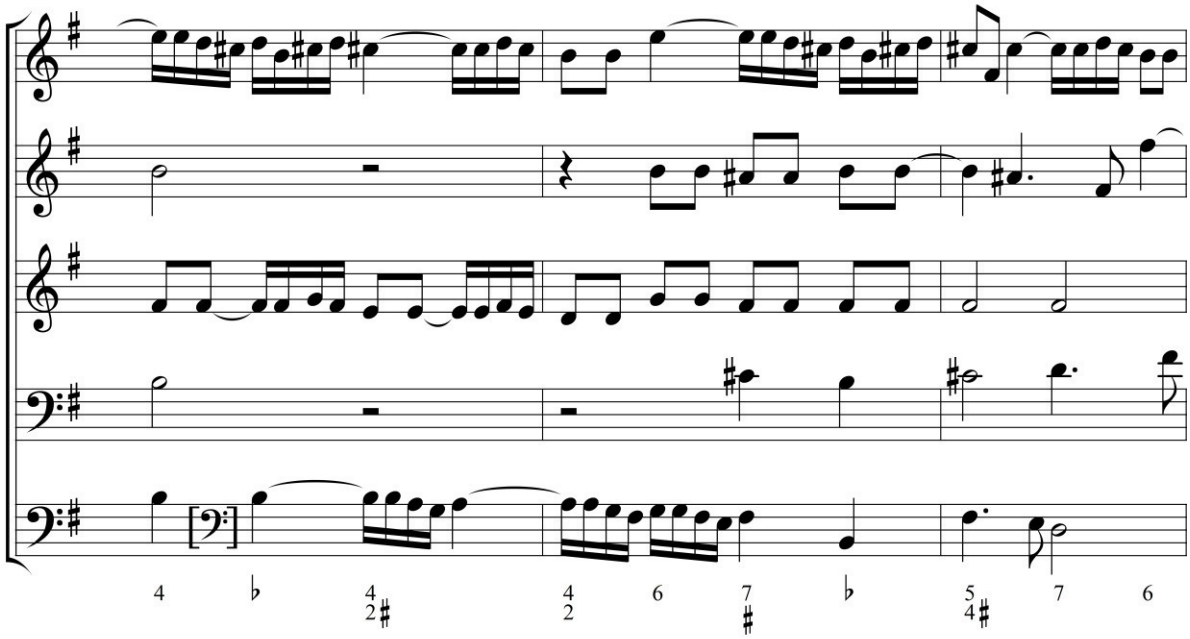
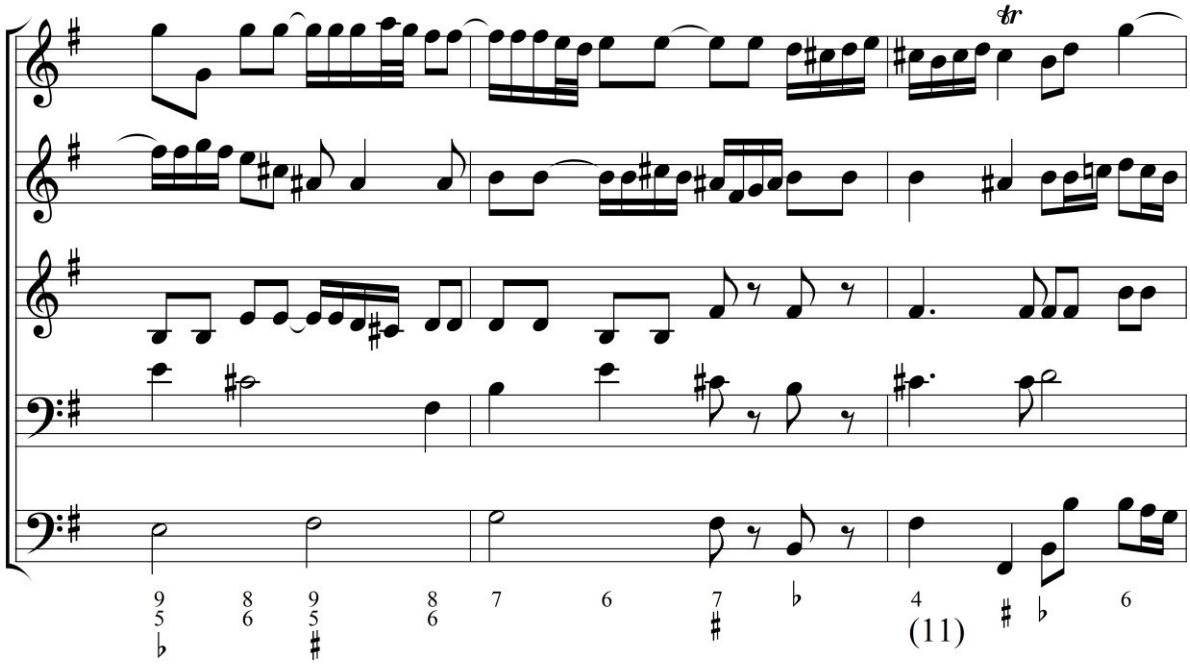
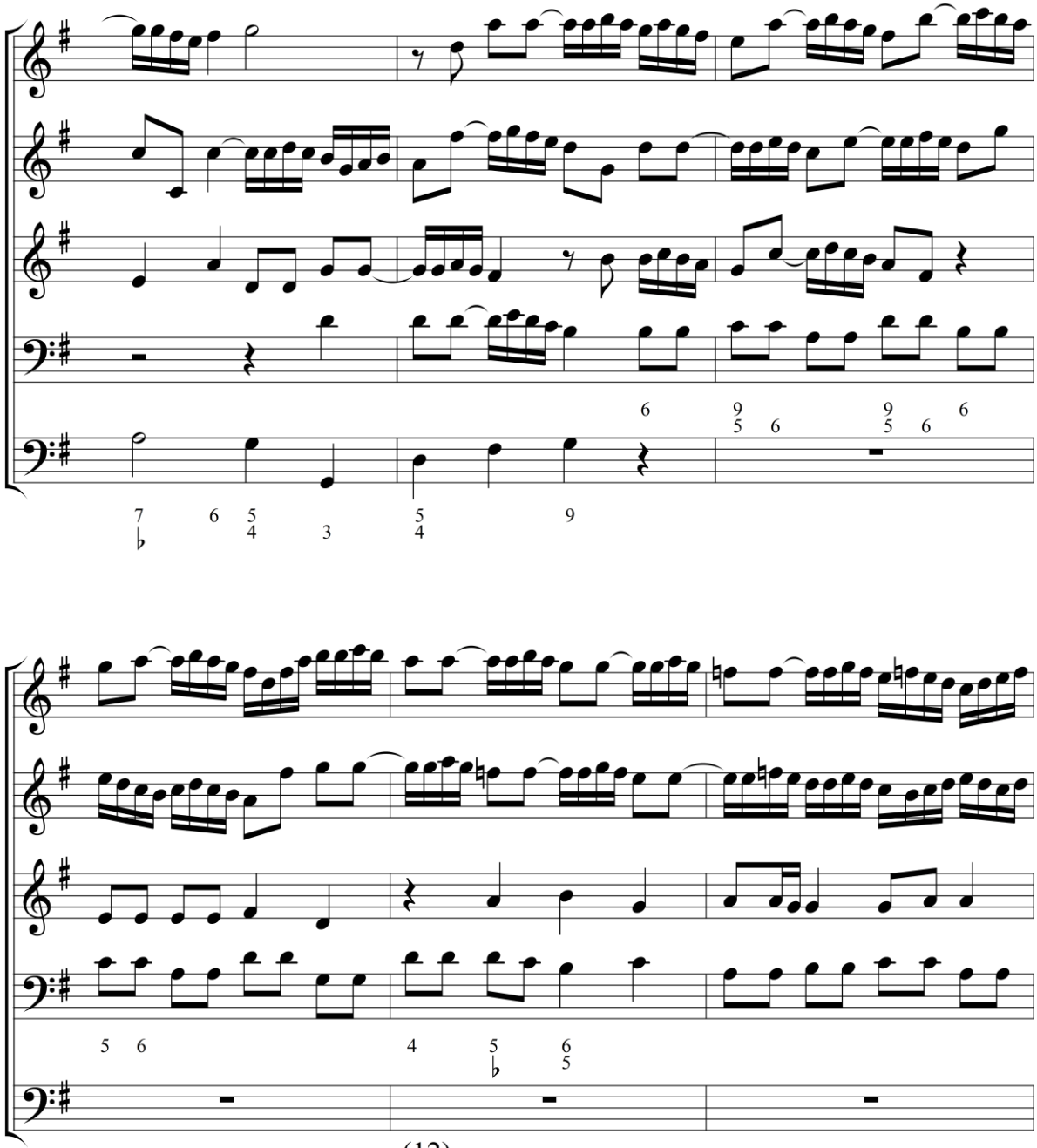
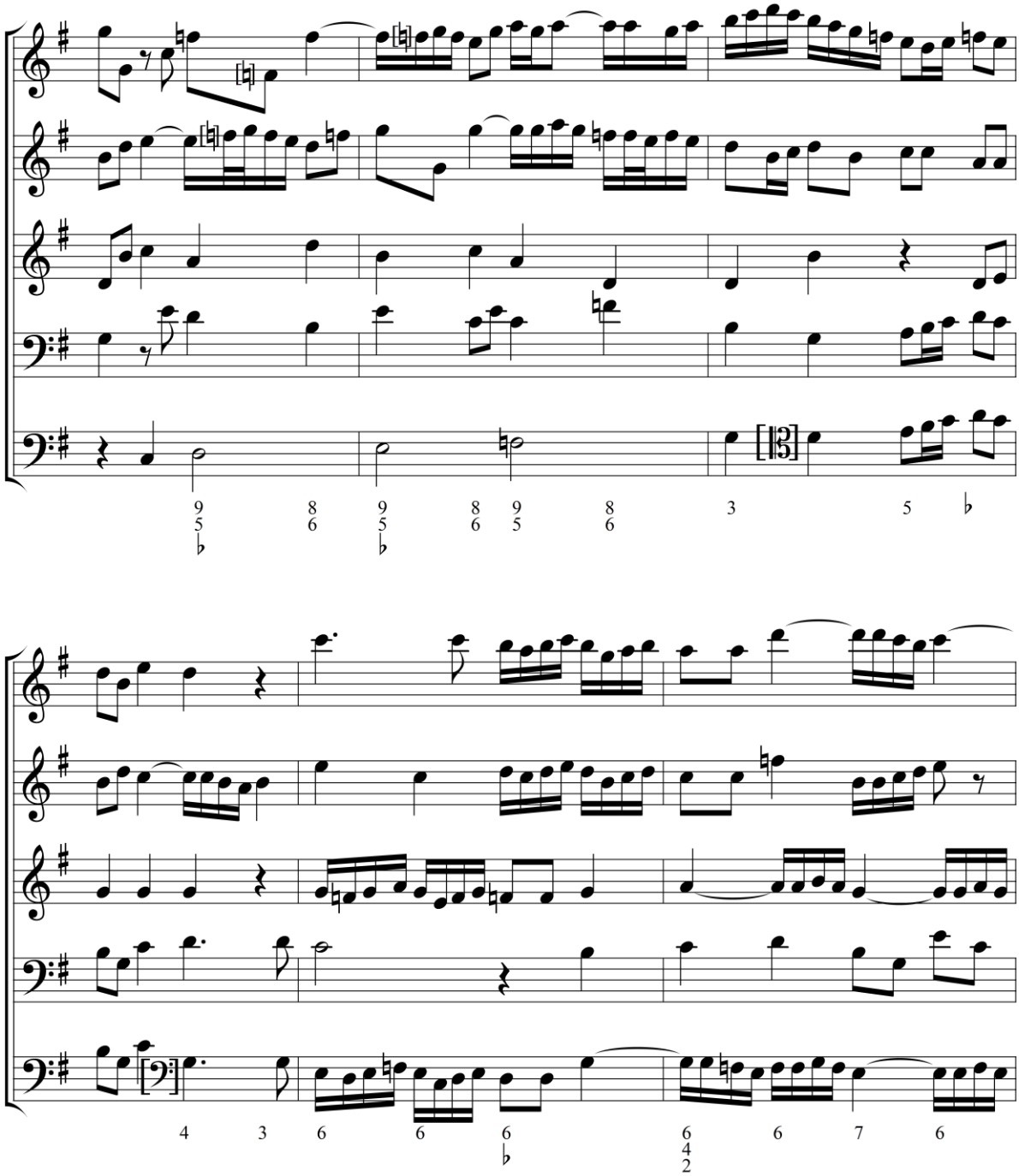
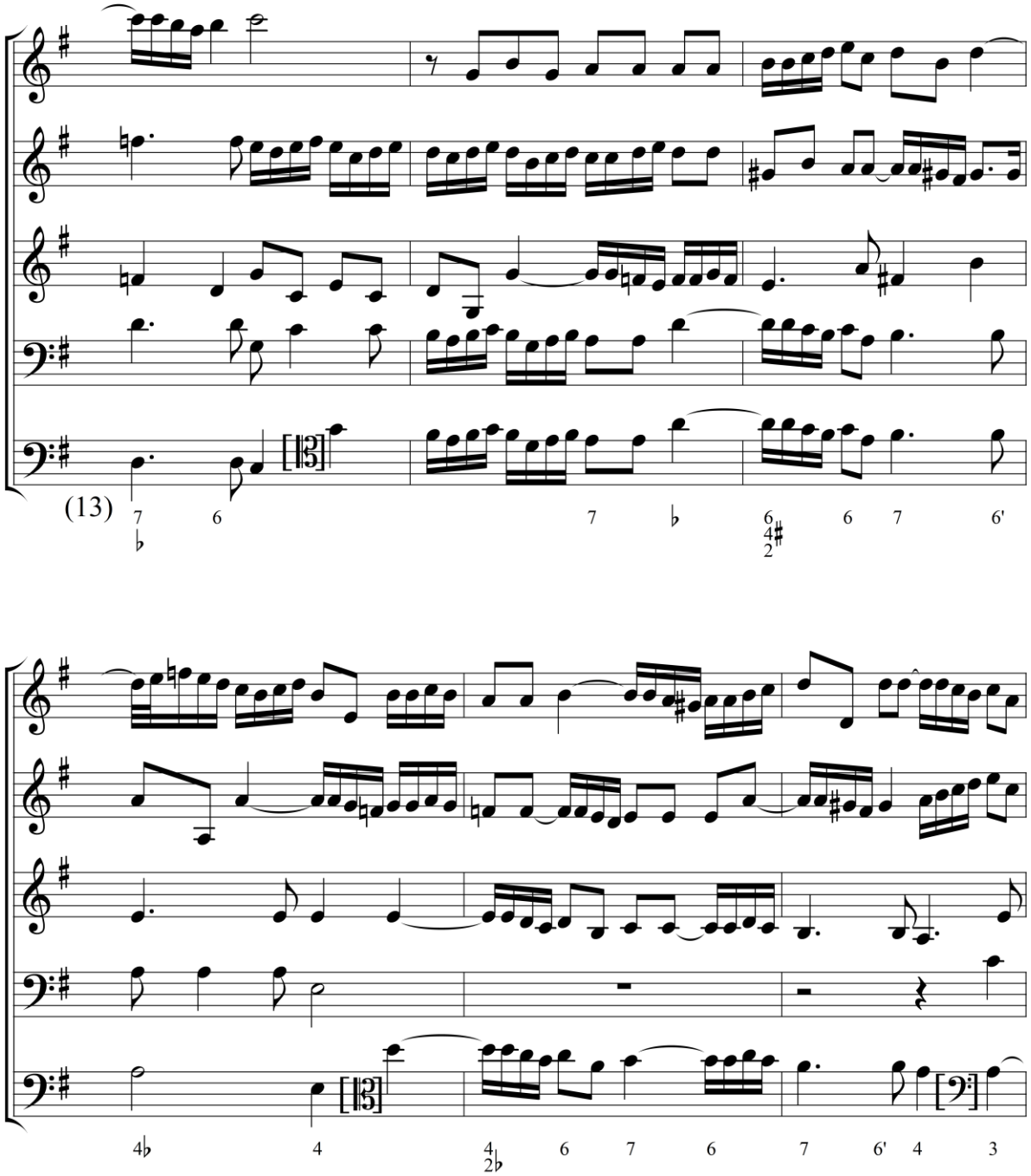
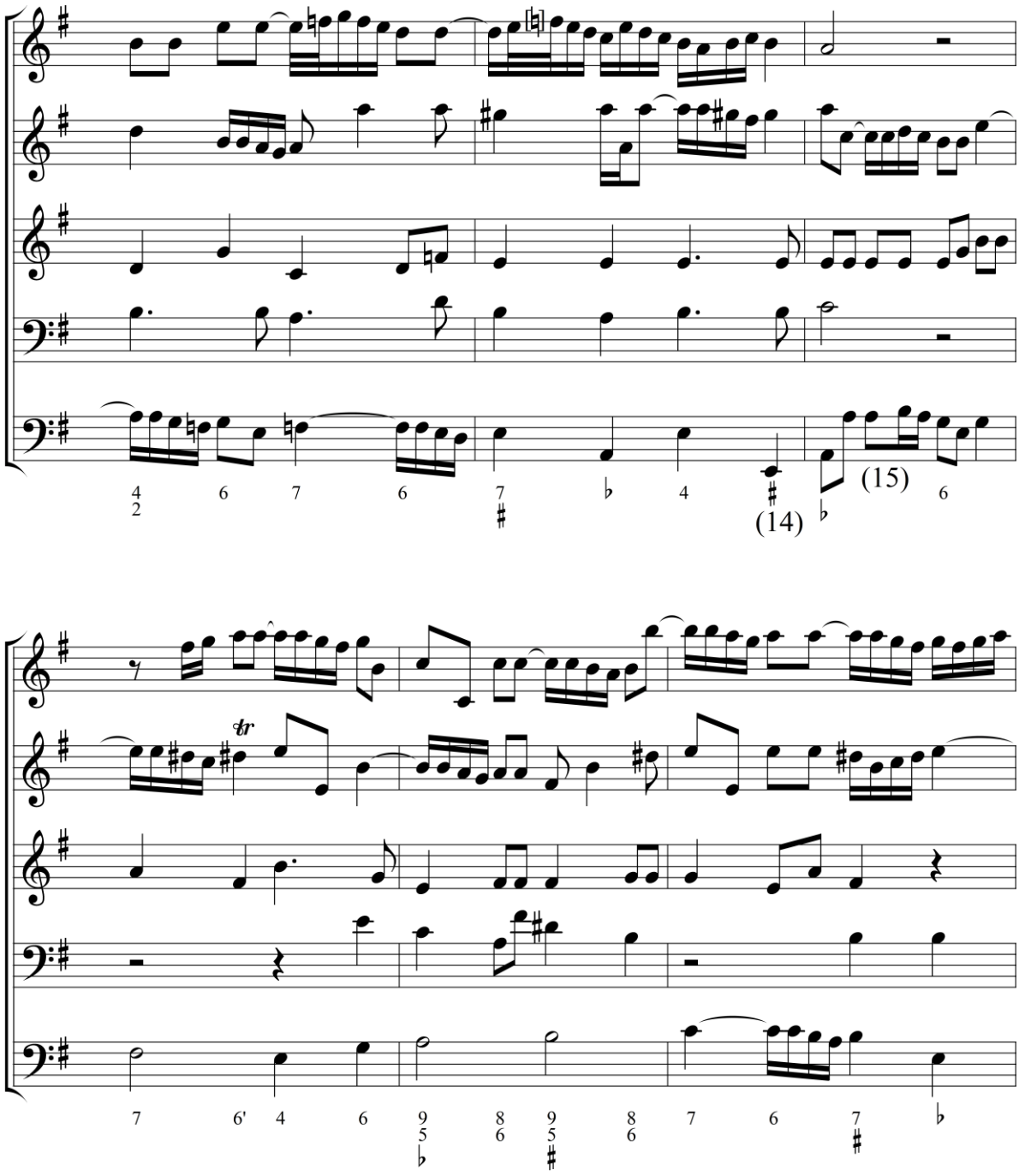
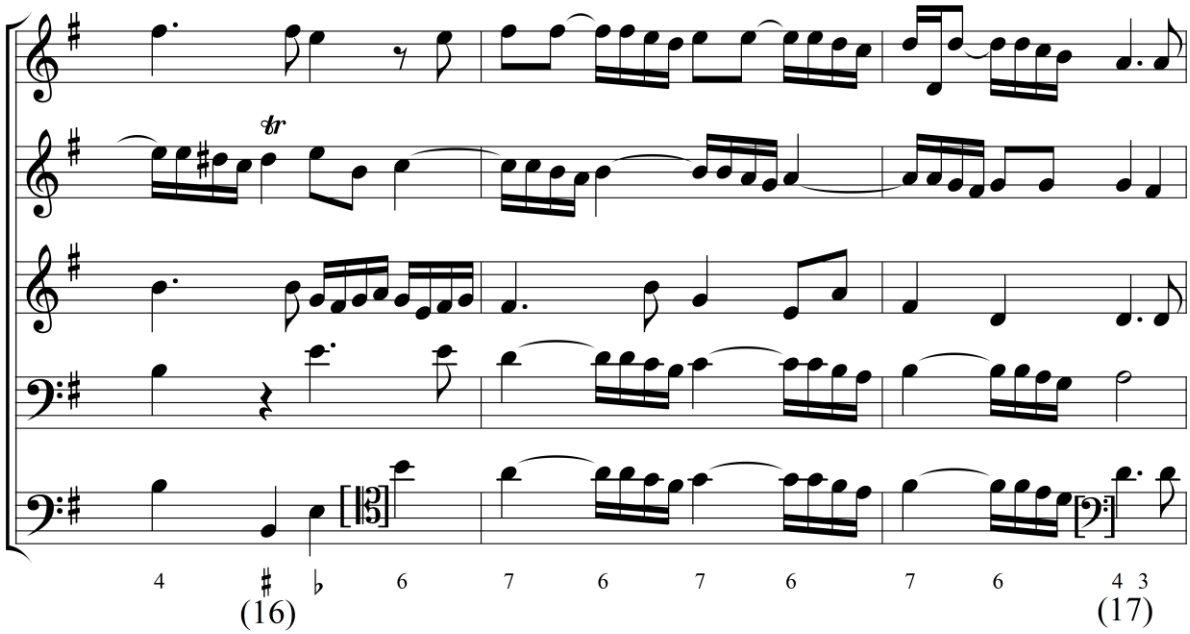
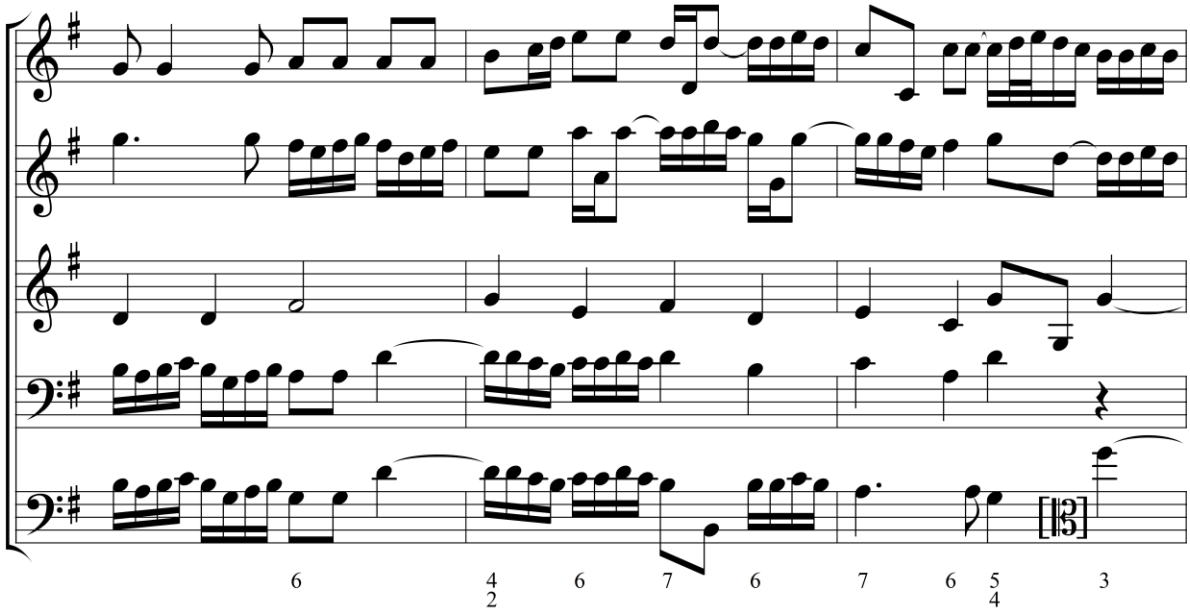
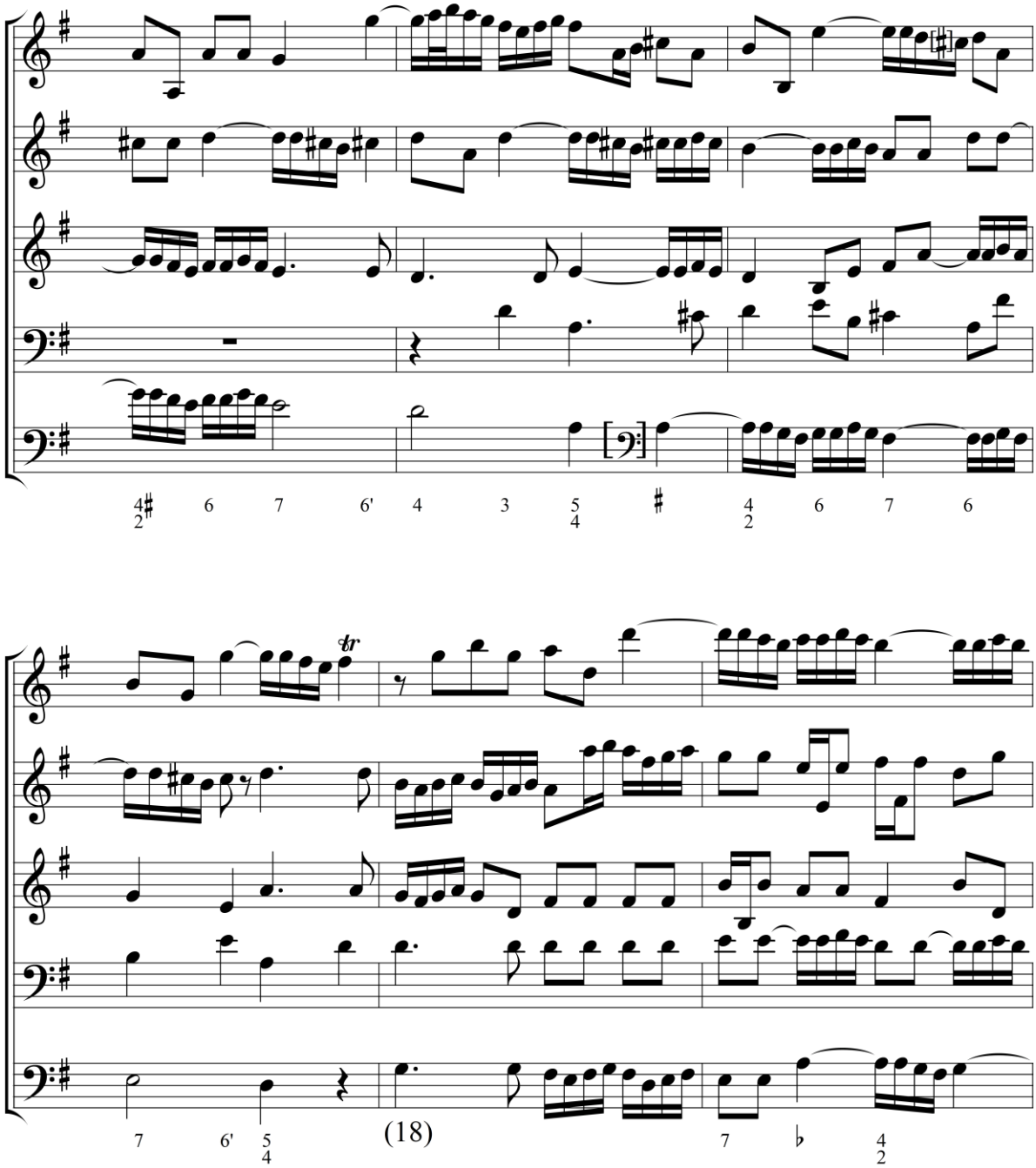
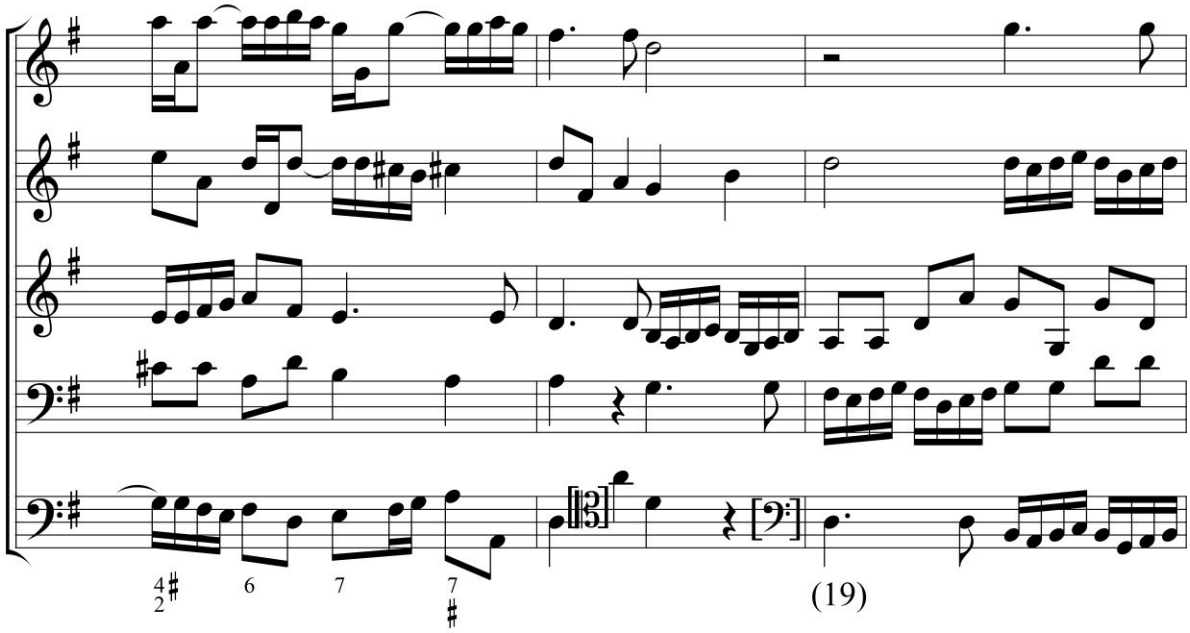
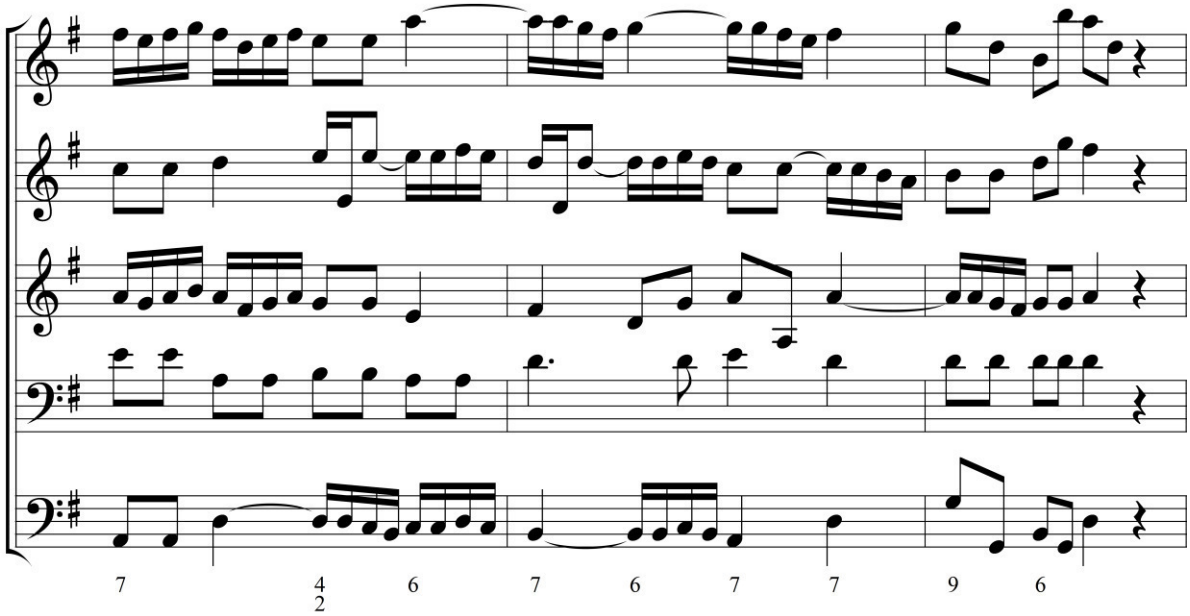
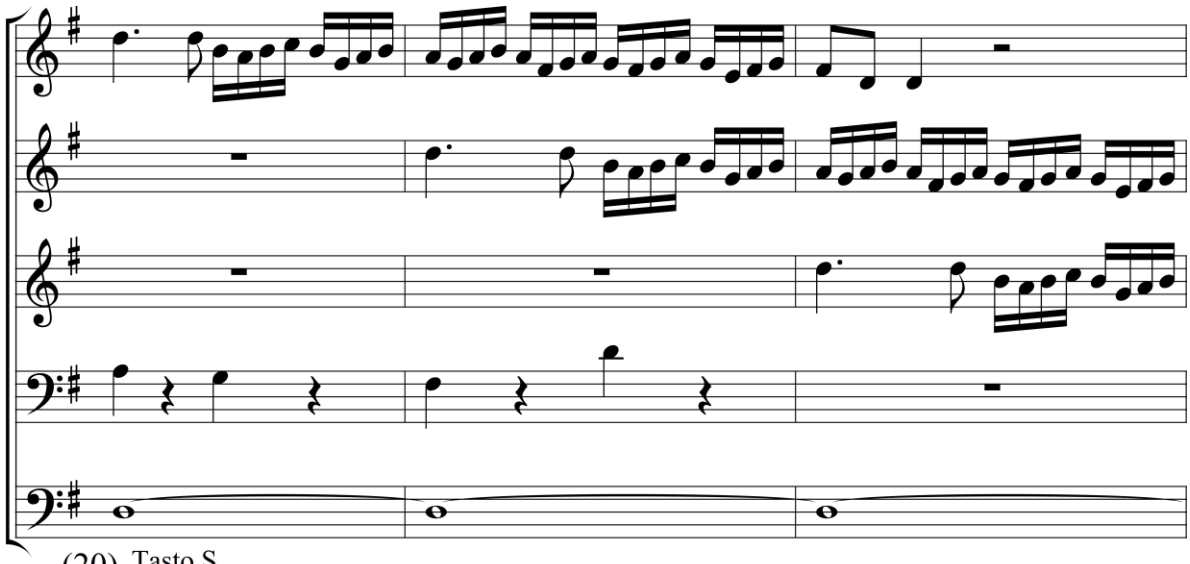
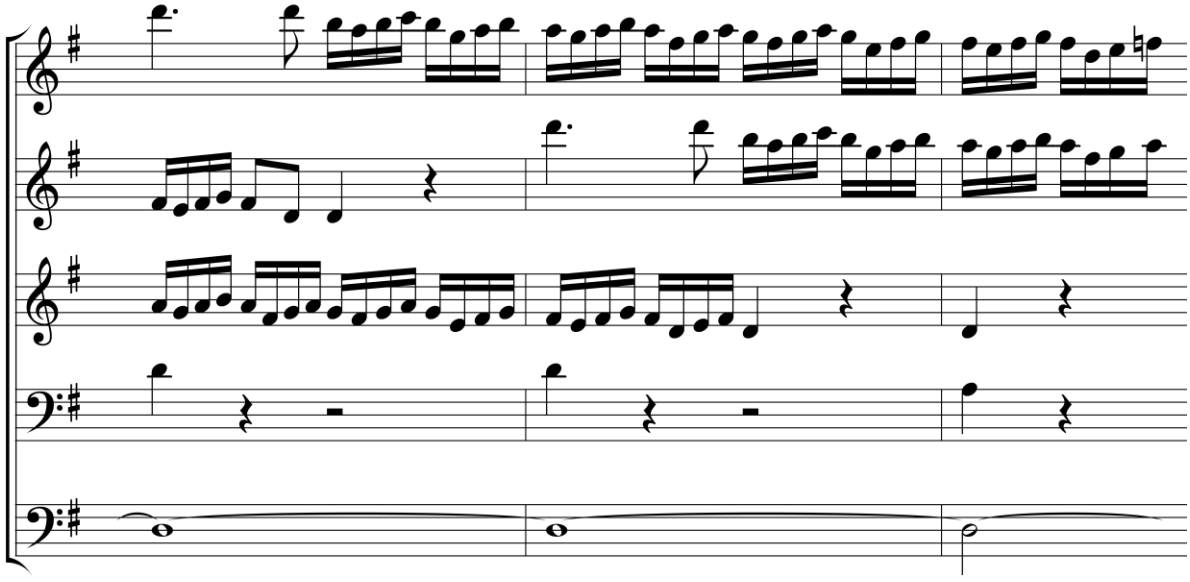
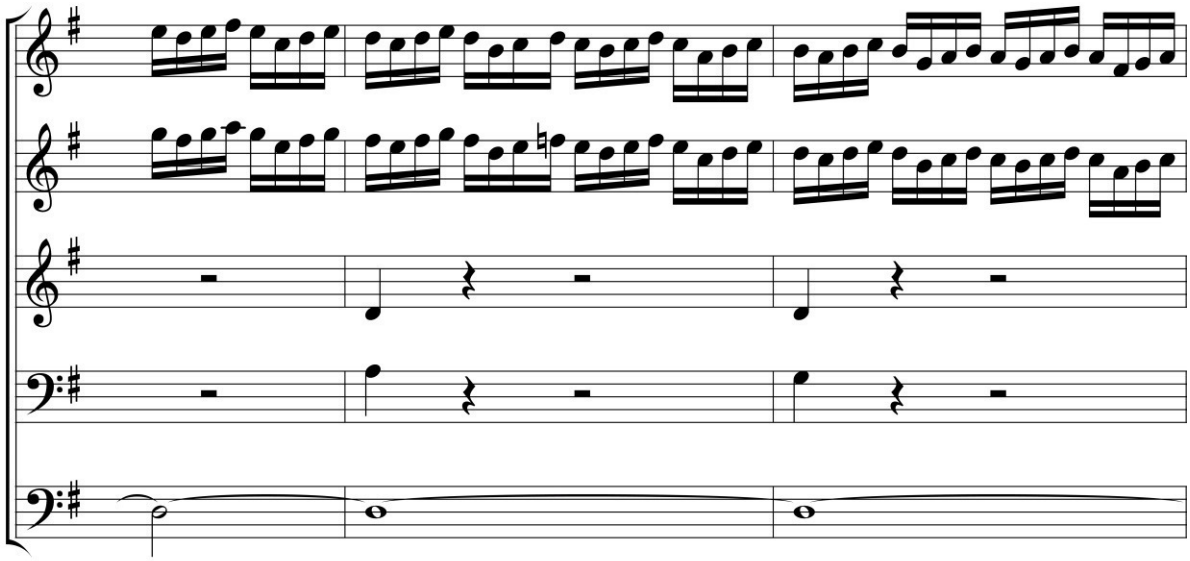
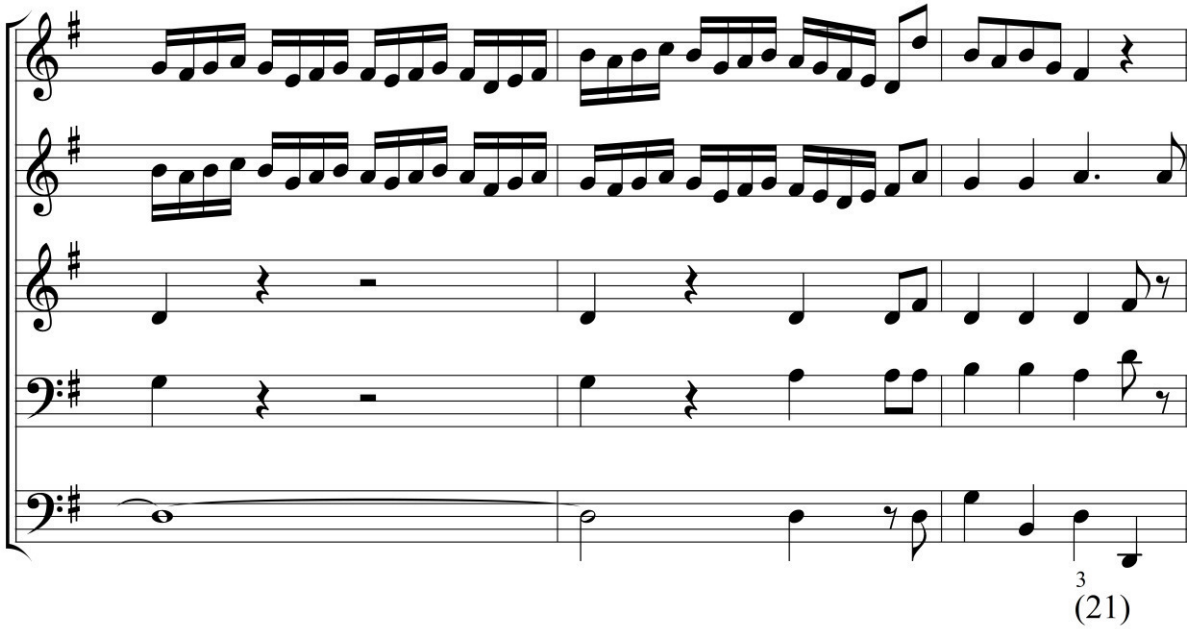
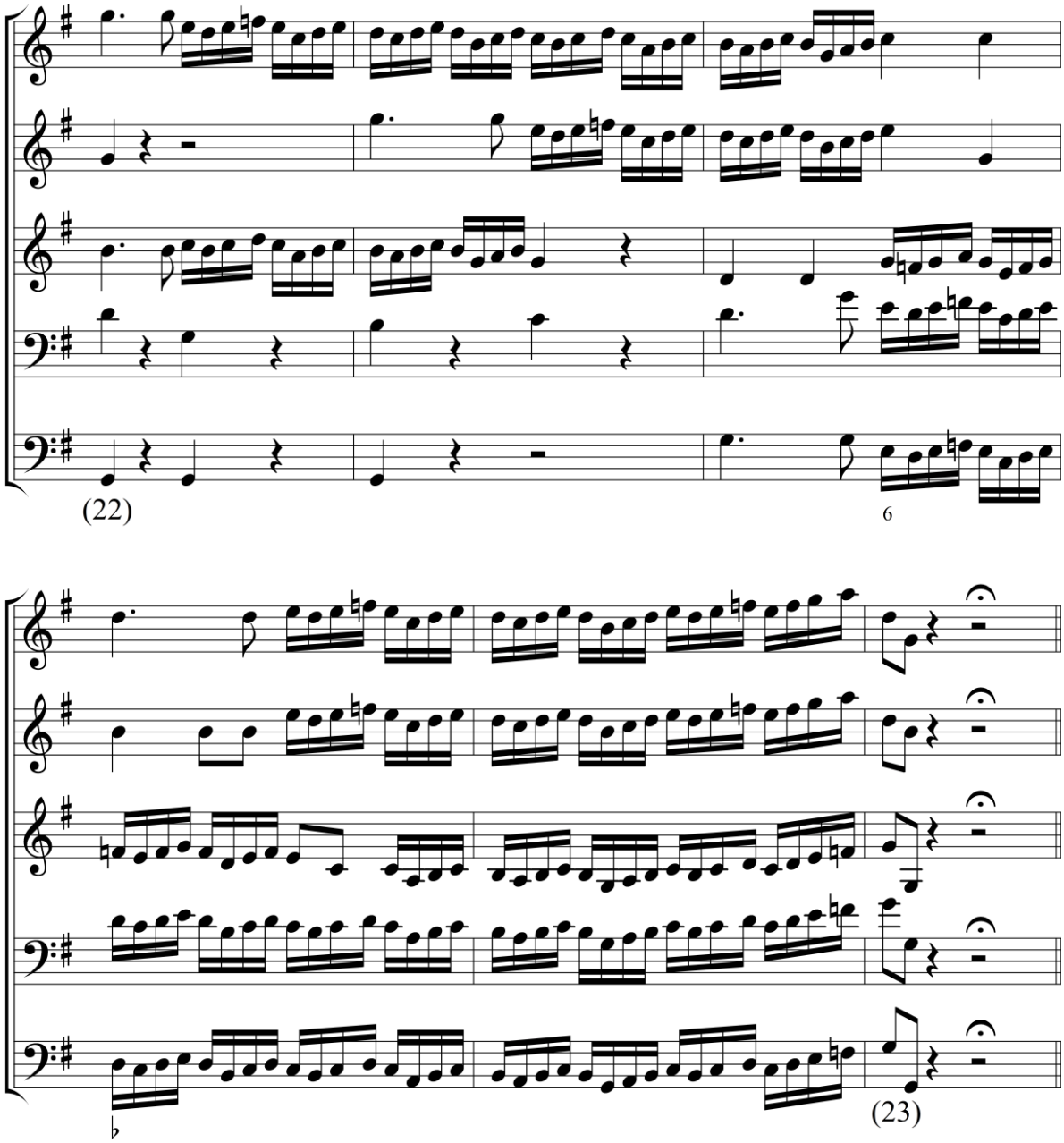


Exemplum 2.

Bey einer Fuga Contrariè inversa 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 Clavibus und Buchstaben. Dieses vollkommen zu verstehen, setzen wir 2. Octaven gegen einander, aus deren Gegenstand die völlige Contrarietät vor Augen ligt.



Exemplum Fugæ Contrariè Inversæ, oder Al Contrario Riverso.

Auf Anverlangen eines hohen Liebhabers, und wahren Kenners der edlen Music: dann auch zu grossem Nutzen eines Anfängers, habe hier eine Analysirte Fugam beysetzen wollen, in welcher fast alles, was bißhero von Fugen gelehret worden, oder auch immer kan vorkommen, enthalten ist. Es ist wohl die schlechtest- 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.

(2)

(3)
4 3
6
7
4
2
6
7
6
7
6
(4)

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

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

7
4
2
6
7
6
7
7
(8)
4
3


(9)
9 8
7
6 4 2
5 6 5
6 4 2
6 5
7
7
♭
♯

9
6
9 5 6
7 ♯
5 6 5 ♯ 4 4
(10)
6
7
6'

tr
(11)

(12)

(13)
7
♭
6
7
♭
6
4
♯
2
6
7
6'
4♭
4
4
2♭
6
7
6
7
6'
4
3

4 2
6
7
6
7 ♯
♭
4
♯
(14)
♭
(15)
6
tr
7
6'
4
6
9 5 ♭
8 6
9 5 ♯
8 6
7
6
7 ♯
♭

4 ♯ ♭ 6 7 6 7 6 7 6 4 3
(16)
(17)

6 4 2 6 7 6 7 6 5 4 3

(18)

4 2
6
7
7
(19)

7
4 2
6
7
6
7
7
9
6

(20) Tasto S.

3
(21)

Kurtze Erklärungen dieser Fugæ.

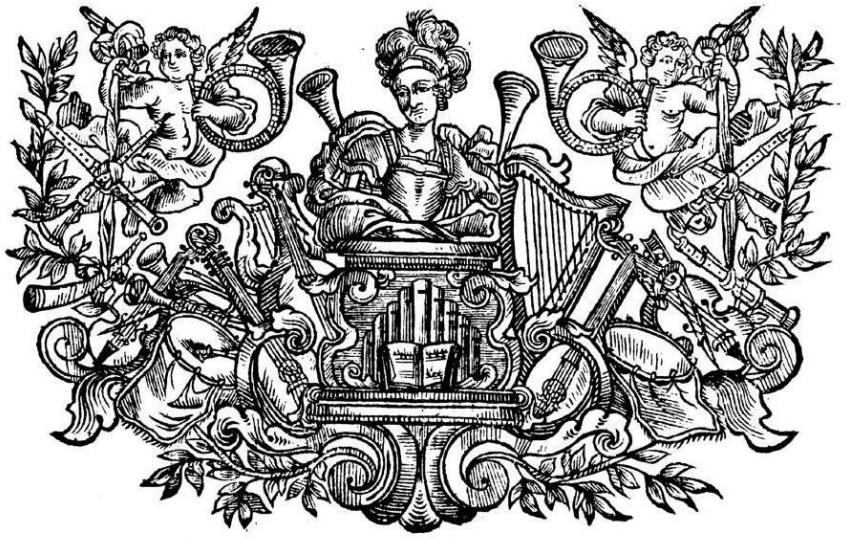
(1) Dieser Numerus leget den Accord und Modum Musicum vor. Es ist dieses Stuck nicht *Octavi*, sondern Undecimi und Duodecimi Toni, oder Modi Sexti, lese nach das Cap. 11.

(2) Im dritten Tact geschiehet die Conciliatio beyder Stimmen im Haupt-Ton, wobey zugleich durch Eintrettung der dritten Stimm die noch zur Zeit unnöthige Clausula formalis verhütet wird.

(3) Folget auch die fünffte Stimm in vollstimmiger Harmonie biß (4) wo die erste, unvollkommene Cadenz ist, und der Alt das Thema imitirt. (5) Hier replicirt die obere Stimm das Thema, wie anfangs *Authenticè*, jetzo *Plagaliter*. (6) Da repetirt der Bass dasjenige Neben-Thema, so das anderte 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 prosequiren suchen. (9) Er-

greifft der Bass das Thema in Tono Plagali, und præparirt nebenher die andere Clausulam formalem, durch schöne Ligaturen, in die Quint, oder Tonum Dominantem, (10) wo zugleich eine kurtze Ausschweiffung in die Terz, als in den dritten, und vermittlenden Tonum Triadis harmonicæ geschiehet, und (11) vollkommen mit der Præcaution Cadenziret wird, daß man geschwind wiederum in den Haupt-Modum zuruck 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 Thematis biß zur Tenorisirenden Cadenz (13) fortgetrieben wird, wo auch der Tenor gleich wiederum Præparatoria macht, durch die Neben-Spiel und Clausulas fictas, Sfuggitas &c. in die *Secundam A.* auszuschweiffen (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 Tonen (17) mit authentischer Replicirung des Thematis 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 vorhero der Bass das Thema in Authento Tono noch einmahl ergriffen, und letztlich durch den Satz 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 præpariren, welche auch (21) erfolget, und durch nochmahlige Replicationes, oder Wiederholungen des Thematis ausser des ordentlichen Haupt-Modi *G.* (22) die Final-Cadenz coroniret und ausgezieret wird biß zum gäntzlichen 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. Anbey ist annoch zu bemercken, wie alle 5. Stimmen, jede besonders, das Thema sowohl in Tono *Authentico* und *Plagali*, als auch in den Neben-Tonen öffters repliciren.

Ubrigens ist es kein Gesatz, daß man alle Fugen eben so, und nicht anderst 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 auslauffen, u. s. f. Nein! sondern es ist dieses nur eine unmaßgebliche Vorschrifft, wie man nach Belieben könne eine Fugam in einen rechten Model giessen, und derselben mittelst untermischten Passaggien, kleinen Neben-Spielen, hübschen Ligaturen, annehmlichen Ausschweiffungen, eingespickter Musicalischer Figuren &c. eine Zierd und Gout beybringen. Das mehreste komt auch hier, wie in allen anderen Sachen, allezeit auf das Judicium oder Beurtheilungs-Krafft eines Componisten an.



Caput XXVII.

De Figuris Musicis.

Figura Musica quid?

FIgura Musica hat doppelte Bedeutnuß. Erstlich werden alle Noten, und andere Musicalische Zeichen und Bezeichnungen *Figuræ* genennet. Zweytens heißt Figura so viel, als ein Zierrat, Geschmuck, Verbrämung, Verblümung, gestickte Arbeit, Coloratur &c.

Von denen Figuris Musicis im letzteren Verstand handlen wir gegenwärtig. Es thun diese unsere Figuræ Musicæ eben das, was bey den Wohlrednern die Figuræ Verborum & Sententiarum. Gleichwie nun die Figuræ Oratoriæ einer vollkommenen Oration nicht ein schlechtes beytragen; also pflegen auch diese Figuræ Musicæ einem delicaten Gehör kein geringes Vergnügen zu verursachen.

Diese Figuræ seynd zweyerley Gattung. Die erste, so in unterschiedlichen, ja tausendfältigen Coloraturen, oder so genannten Manieren bestehet, wollen wir denen Singern, Singerinnen, Geigern, Pfeiffern &c. und wohl-geübten 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 Besag des Texts auch zugleich aufsteiget. v. g. *Ascendit in Cœlum*. Hingegen

Cantabasis. *Cantabasis*, Descensus, Abfahrt. heißt in der Music, wann die Noten oder Sing-Stimmen, laut des Texts, mit den Worten absteigen. v. g. *Descendit ad inferos*.

Anaphora. *Anaphora*. Repetitio, Anfangs-Wiederholung, ist, wann ein kurtzer Periodus oder Spruch: oder auch ein eintziges Wort, absonderlichen Nachdrucks halben, in einer Musicalischen Composition öffters 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 Clausula formali gehling hinweg- und in eine fremde gehet. Dererley Antitheses oder Gegensätz ereignen sich auch zuweilen in dem Text selber. v. g. *Ego dormio, & cor meum vigilat*.

Antistæchon. *Antistæchon*, Permutatio, Verwechslung, wird alsdann genennet, da die singende Stimm sich dem Bass in gebührenden Consonantien nicht accommodirt; sondern Texts halber 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 Bass aber seine Gäng fortmachet. Vide infra Exemplum 1.

Aposiopesis. *Aposiopesis*, Reticentia, verhalten, verschweigen, stillschweigen, ist, wann entweder mittelst einer General-Pausen alle Stimmen zugleich stillhalten: oder auch wann eine eintzele 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. *Accentus Musicus*, Stimm-Einfall, ist diejenige Art zu singen, oder zu spihlen, 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 *Remittens*, der absteigende Accent: und die anderte 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 Vorschläg 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 Nötleins. Num. 2.

Anticipatio. *Anticipatio*, auch Prolepsis, Zuvorkommung, Vorausnehmung, Voranschlagung einer Notæ, 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. *Retardatio*, Auffenthalt, Verzögerung, ist der Anticipation schnur-gerad zuwider in deme, daß, wie jene zu frühe- diese zu späth in ihr gebührendes Intervallum einfället. Es ist die Retardation nicht anderes eigentlich, als eine aus allzulanger Aufhaltung der vorhergehenden Notæ entstandene Dissonanz, welche zum folgenden Accord nicht gehöret, und nicht resolvirt werden mag. Das Exempel Num. 4. gibt die Sach klar.

Emphasis. *Emphasis*, Nachdruck, sondere Expression, und Ausdruckung eines Worts in dem Klang oder Music muß sowohl von dem Componisten gescheit gesetzt: als auch von dem Singer 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 anderen Stimm imitirt. v. g. eines Weibs. Vogt Fol. 151. Walther sagt, es heisse in einer Composition, wann ein gewisses Thema in einer Stimm immer wiederholet wird.

Diminutio. *Diminutio*, Verkleinerung, Verminderung, hat ein doppelte Bedeutnuß in der Music: eine wird genennet *Diminutio Notarum*, die andere *Diminutio Subjecto* oder *Thematis*. Die erste geschiehet, wann aus einer Nota eines grösseren Valoris, v. g. aus einer Noten eines gantzen oder halben Tacts mehrere, und kleinere gemacht werden. Num. 5. *Diminutio Subjecti* oder *Thematis*, welches die Italiäner *Soggeto Sminuito* nennen, ist, wann das Subjectum, so in langgültigen Noten bestehet, durch andere Neben-Stimmen durch kleinere Noten mit- und fortgeführet wird; welches meistens zu geschehen pflegt, da das Musicalische Stuck 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 preißliche Arbeit nachzumachen, welches an sich selbsten ein gantz lobwürdige Sache ist, so lang kein formlicher Musicalischer Raub darbey mit unterlaufft; sondern *Imitatio* heißt so viel, als *Æmulatio vocum*, Nacheifferung, 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 geschiehet dieses meistens per Diminutionem Notarum so wohl, als auch Subjecti, doch mit diesem notablen Unterscheid, daß in Figura Diminutionis jederzeit in jene Gäng und Sprüng des Subjecti, wiewohl nur mit geschwinden Noten, doch legaliter eingetretten werde, welches in der Imitation nicht geschiehet, sondern nur quomodocunque, wie es immer seyn und geschehen könne, das Subjectum oder Thema von anderen Neben- und Mittel-Stimmen imitirt und nachgeaffet wird. Exempla seynd allenthalben genugsam.

Metabasis. *Metabasis*, oder *Diabasis*, Transgressio, Uberschreitung, 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 veränderet und ausgeschmücket wird, doch so, daß man dannoch die Grund-Melodey oder Grund-Satz mercket, verstehet, und beybehaltet.

Es geschehen aber die Variationes theils durch Verklein- und Verminderung der Noten (Diminutione Notarum) theils durch kleine, grosse, gleiche, ungleiche Läuffe, Sprüng &c. welche auch *Figuræ simplices* genennet, und gleich jetzt sollen fürgestellet werden, so, wie sie Maurit. Vogt Fol. 147. & seqq gibt. Sie heissen mit ihren welschen Kunst-Wörtern, *Figura Curta. Groppo. Circolo. Tirata. Messanza* oder *Misticanza. Tenuta. Ribattuta &c.*

Curta. *Curta*, kurtze, kleine, geringe, wird sie vermuthlich darum genennet, weil diese Figur nicht aus 4. oder mehrern, wie alle andere Figuræ, sondern nur aus 3. Noten bestehet. Num. 8.

Groppo. *Groppo*, heißt bey dem Prinz und Walther eine Waltze, oder Kugel. Bey Veneroni ein Hauffen gemahlter Köpf, oder Figuren auf einer Tafel &c. Matthesonio 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 *Groppo* vor Augen legen sub Num. 9. Es bestehet aber der *Groppo* allzeit in 4. kleinen Noten, deren die erste und dritte in einem Ton: die anderte und vierte Nota aber in einem anderen Ton zu stehen kommen.

Circolo. *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. ausweiset; allwo auch der Unterscheid zwischen einem *Groppo*, und einem Circolo Mezzo sich äusseret.

Tirata. *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 *perfetta*, so die Octavam: Mezza, so sie nur die Quintam erreichet. Num. 13. & 14.

Messanza. *Messanza*, oder *Misticanza*, Mixtio, Vermischung, ist eine mit obigen Läuffen vermischte Figur, bestehet meistens in unterschiedlichen Sprüngen. Num. 15. Diese Figur wird in Passaggien, Phantasien, und sonderbar in Variationibus viel gebraucht.

Tmesis. *Tmesis*, Sectio, Abschnitt, geschieht, wie und wann es der Text oder Affect erfordert. v. g. in dem Wort *Suspiro* Num. 16.

Tenuta. *Tenuta*, Aushaltung, ist, wann eine Stim̃ lang in einem Ton aushalten muß; fanget gemeiniglich an mit einer *Ribattuta*, *Repercussion*, oder wieder Zuruckschlagung, und endiget sich gar wohl mit einem Trillo. Num. 17.

Ribattuta.

Superjectio. *Superjectio*, der Uberschlag, ist eine kleine, jedoch gratieuse Manier; geschiehet sonderheitlich bey aufsteigender Secund. Num. 18.

allwo die 3te, 8te, 13te und 18te Nota *Superjecta* genennet wird.

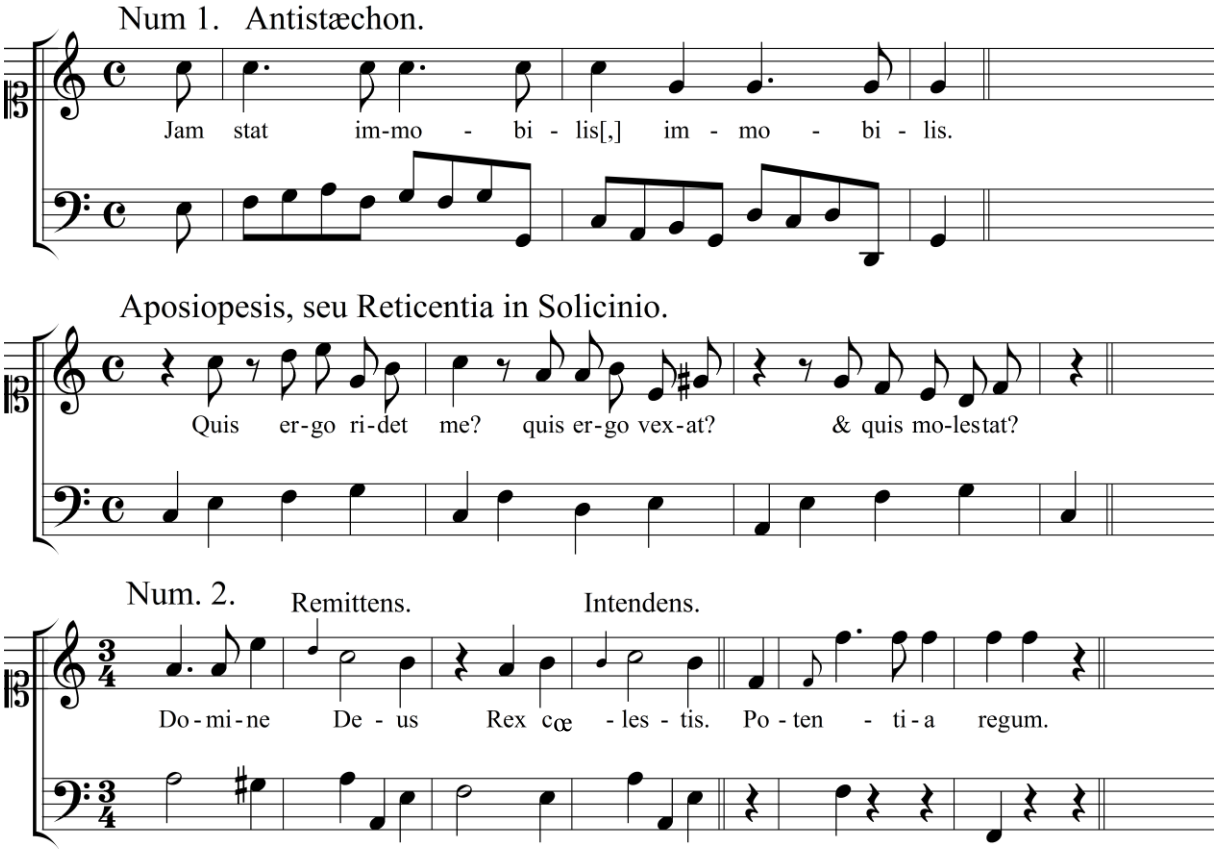
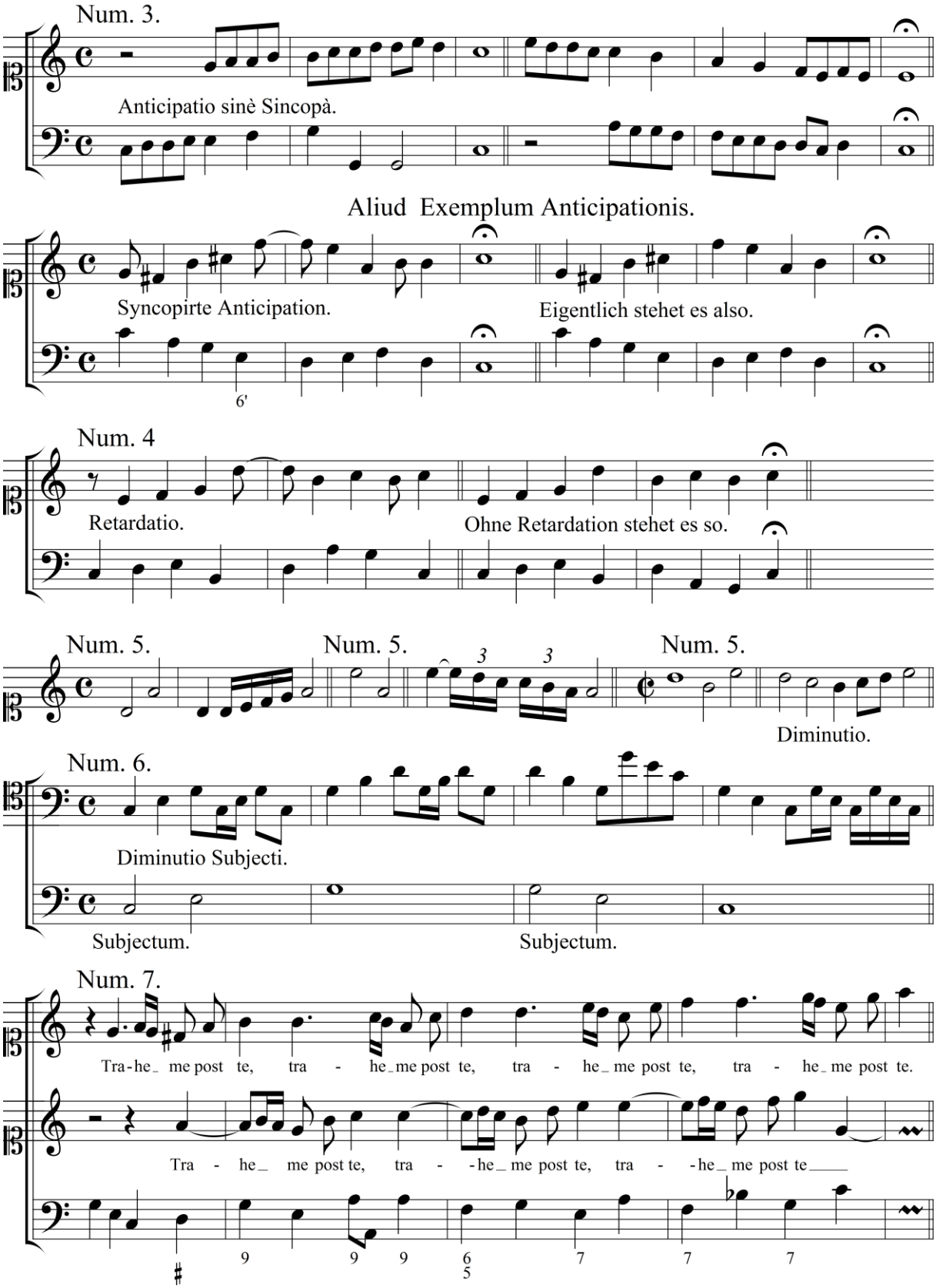
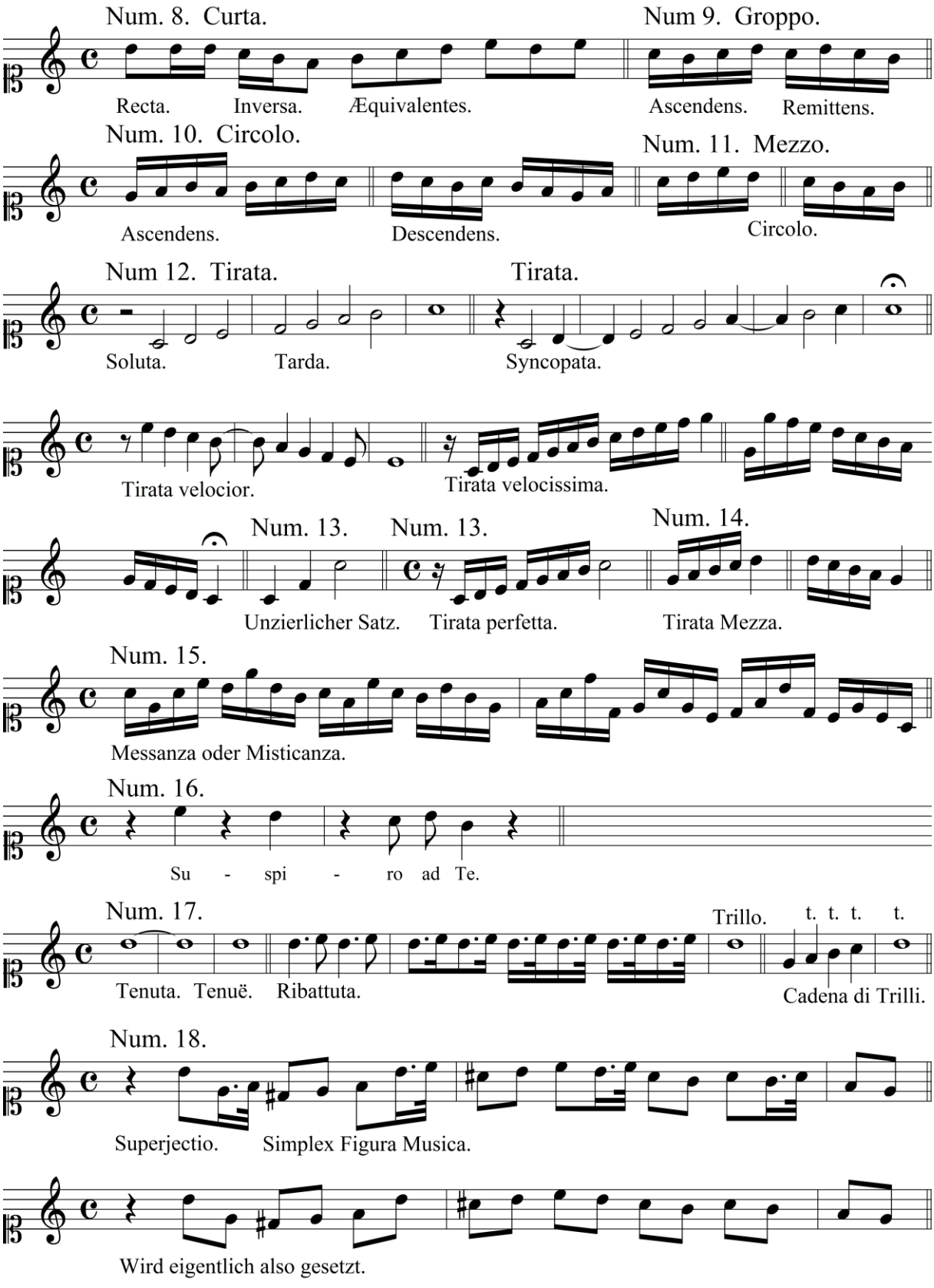
Hiehero gehören auch noch andere, sowohl im Singen, als auf Instrumenten übliche Manieren. Darunter seynd fürnehmlich das

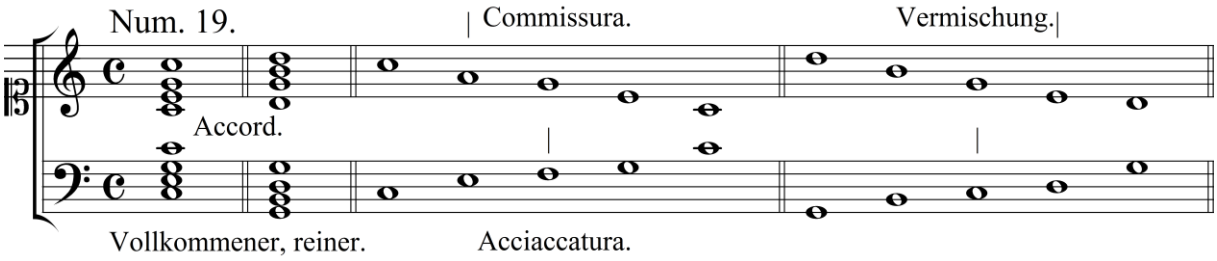
Trillo. *Trillo*, oder nach unserer Sprach, der sogenannte Triller.

Item der *Mordant*, oder von seinem Ursprung her, *Mordeo*, *Mordent*, und die *Acciaccatura*. Erstere zwey seynd jedem Musicanten bekant, nicht aber so vielen die *Acciaccatura*.

Mordent.

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 Acciacco, welches überflüßig, oder übrig heißt. Mattheson aber haltet darfür, 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 Finger seynd, nidergedruckt werden; weil nun aber ein reiner Accord eines Ambitûs nur 4. Claves erfordert, sc. 1. 3. 5. und Octavam; als muß einer aus den 5. Fingern nothwendig sich inzwischen eindringen, und sich auf einen Dissonanten legen; es mag hernach dieser fünffte Finger eine Quartam, Sextam, oder Secundam ausmachen. Diese Sach wird durch das sub Num. 19. untersetzte Exempel deutlich genug gemacht, allwo man nemlich siehet, daß in der rechten Hand die Acciaccatur stecke zwischen dem 4ten und 5ten Finger, und eine Sextam angebe. Hergegen in der lincken Hand der dritte Finger 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 niderlegen, und bald wiederum fahren lasse, damit ja nicht gar zu grosse Unreinigkeit in der Harmonia verursachet werde.

Num. 3.
Anticipatio sinè Sincopà.
Aliud Exemplum Anticipationis.
Syncopirte Anticipation.
Eigentlich stehet es also.
6'
Num. 4
Retardatio.
Ohne Retardation stehet es so.
Num. 5.
Num. 5.
3
3
Num. 5.
Diminutio.
Num. 6.
Diminutio Subjecti.
Subjectum.
Subjectum.
Num. 7.
Tra-he_ me post te, tra - he_me post te, tra - he_ me post te, tra - he_ me post te.
Tra - he_ me post te, tra - -he_ me post te, tra - -he_ me post te
9
9
9
6
5
7
7
7

Num. 8. Curta.
Recta.
Inversa.
Æquivalentes.
Num 9. Groppo.
Ascendens.
Remittens.
Num. 10. Circolo.
Ascendens.
Descendens.
Num. 11. Mezzo.
Circolo.
Num 12. Tirata.
Soluta.
Tarda.
Tirata.
Syncopata.
Tirata velocior.
Tirata velocissima.
Num. 13.
Num. 13.
Num. 14.
Unzierlicher Satz.
Tirata perfetta.
Tirata Mezza.
Num. 15.
Messanza oder Misticanza.
Num. 16.
Su - spi - ro ad Te.
Num. 17.
Trillo.
t. t. t. t.
Tenuta.
Tenuë.
Ribattuta.
Cadena di Trilli.
Num. 18.
Superjectio.
Simplex Figura Musica.
Wird eigentlich also gesetzt.

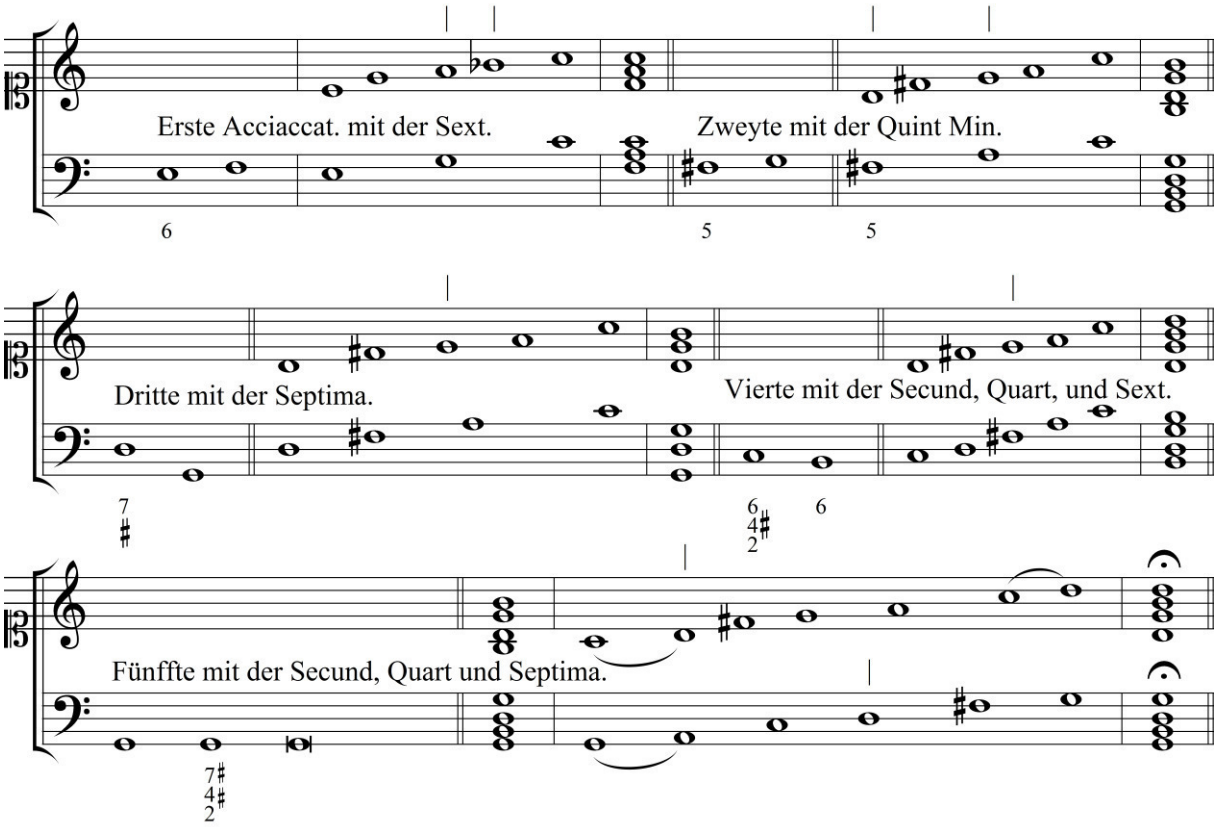


Nota. Die auf den Noten stehende Strichlein zeigen die Acciaccaturas an, so auch gar wohl an denjenigen Accorden können angebracht werden, so von Natur ein Sext verlangen, als da seynd das H. E. fis, cis, gis, &c.

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

Und endlich bey dem Accord $\frac{7}{4}{}_{2}$ wie in Exemplis zu ersehen.

Aus diesem letzteren Acciaccaturen-Muster zeigt es sich, daß auf einen eintzigen Anschlag von beyden Händen 13. Claves: und zwar in der lincken 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 Notitiam haben will, der besehe Heinichens *General-Bass* pag. 535. & seqq.

Caput XXVIII.

De Stylis Musicis, oder Compositions-Arten.

Stylus Musicus Impressus, und Expressus.

STylus Musicus heißt erstlich: die Art zu componiren, und zweytens die Art der Composition selbst. Wird deßwegen 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 gantze 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 Verfasseren des Lands und des Volcks. Dahero ob man schon den Autorem einer Composition nicht weißt, pflegt man jedannoch zu sagen: dieses Stuck seye von diesem, oder jenem Componisten; man kenne den Verfasser ex Stylo (impresso) v. g. Caldara, Aufschnaiter, Telemann &c. oder es seye auf Frantzösisch, Italiänisch, Teutsche Mode und Manier componirt.

Stylus Expressus, oder der ausgedruckte Stylus ist die Weiß, Manier und Art eines Musicalischen Stucks selbsten, woraus man judiciren und sagen kan, wessen Styli dieses oder jenes Stuck sey.

Styli Musici 3. Haupt-Eintheilungen.

Es seynd zwar des Styli Expressi mannigfältige Divisiones, oder Eintheilungen; Es können aber alle Neben-Arten auf diese 3. Haupt-Stylos, sc. *Ecclesiasticum*, *Cameralem*, *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. Stylis gebühret undisputirlich der erste Rang und Vorzug dem Stylo Ecclesiastico, oder Kirchen-Styl, welcher, gleichwie der Haupt-Zweck, Zihl und End Musices, so in Aufmunterung und Antrieb zum Lob und Ehr GOttes bestehet, durch diesen meistens erreichet wird, also auch mit möglichster Sorgfalt, Fleiß und Arbeit solte geführet und betrieben werden. Heut wird er, dieser Stylus, auf 2. Arten aufgeführet, 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, Päpst, 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 eingeführet worden. Wie dann auch in Advent- und Fasten-Zeiten nicht ohne grosse Devotion und innerlichen Trost, Freud und Auferbauung darmit immer continuirt wird.

A Capella.

Stylus Ligatus.

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 Solutus.

Frey hergegen heißt er, wann sich der Compositeur an nichts läßt binden, sondern nach seinem eigenen Gefallen ein dem Text anständiges Subjectum, Satz, oder Melodey inventirt. Zu diesem Stylo wird auch reducirt Stylus Mottecticus &c.

Stylus Mixtus.

Stylus Ecclesiasticus Mixtus, oder vermischter Kirchen-Styl ist, wann die Composition mit 1. 2. 3. 4. oder auch mehreren Stimmen und concertirenden Instrumentis theils Ariosè, theils auch mit untermengten Contrapunct, Fugen &c. solchergestalt fortgeführet wird, daß man jedoch die Gräntzen oder Schrancken der kirchischen Gravität und Modestiæ nicht überschreite, da doch bey jetziger 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 *Theatrali*sche *Ari*en 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 dißfalls wider vielfältiges Dehortiren wackerer Männern, und vornehmsten weltlichen sowohl Catholisch- als Lutherisch, und Reformirten Capell-Meistern die Geistlichen und Religiosen selbsten mehr, als alle andere, da doch diese, ihrer Vigilanz gemäß, alle üppige, unanständige Musiquen aus dem Gottesdienst zu exterminiren gäntzlichen 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, ernsthaffte, majestätische Kirchen-Styl seinen Rang, Sitz, und Vorzug beybehalte. Hier kan nachgelesen werden, was oben Cap. 15. fol. 70. & 71. geschrieben worden.

Die Geistlichen excediren mehr dann die Weltlichen.

In den Kirchen kan man was frisches munteres produciren.

§. II.

De Stylo Cammerali, oder Cammer-Styl.

DIe Cammer-Music, auch Galanterie-Music genannt, hat ihren Namen her von den Zimmern und Sälen grosser Herren, wo sie pflegt aufgeführt zu werden. Wer

In den Cammer-Musiquen findet man gäntzliches Vergnügen.

immer in einer Musicalischen Composition Arbeit, Invention, Kunst, Delectation, Gout, Tendresse &c. sucht, der findet alles beysammen in denen Cammer-Musiquen, in denen sogenannten Concerti Grossi; Sonaten Da Camera &c. wo dann nicht ohne gäntzliches Vergnügen zu hören ist, wie all hohe, mittlere und untere Stimmen nett und eifferig mit einander concertiren, einander imitiren, und gleichsam um den Vorzug streiten. Gleichwie aber sothane Music mehrentheils (mehrentheils sage) bestehet in amoreusen Cantaten, Cavaten, still- lieblich- und weichen Instrumenten, in künstlichen Adagien &c. also begibt es von sich selbsten, daß dieser Cammer-Styl sey ein fliessender, zärtlicher, *affectuo*ser, zur Lieb reitzend, und zur Gelassenheit bewegender *Stylus*.

Cammer-Styl ist ein fliessender, zärtlicher Stylus.

Choraicus.

Hiehero gehöret auch der *Stylus Choraicus*, oder Tantz-Styl; und thut sich wiederum in so viel Neben-Theil eintheilen, als es Tantz-Arten gibt. v. g. Sarabanden, Menuet, Bassepiede, Gavotte, Bourreen &c. Item in die Arten der Nationen, als Teutscher, Italiänisch, Frantzösisch, Englisch, Schottländische &c. Täntz. Hievon was mehrers zu schreiben, ist unsers Thuns 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 gemeiniglich um ein kleinere Terz tieffer, als der hohe Cornett-Ton.

§. III.

De Stylo Theatrali.

Dieser Stylus ist dem vorigen sehr ähnlich.

WAnn dieser gegenwärtiger Theatral- oder Opern-Stylus und Cammer-Styl nicht gar Zwilling seynd, so stehen sie doch gewiß mit einander in sehr naher Bluts-Verwantschafft. Und kommet es in vielen nur darauf an, ob sie in Comœdien auf der Schau-Bühne, oder in den Zimmern aufgeführet werden, wiewohlen zwar nicht die Ort, wo sie producirt werden, sondern ein gantz andere Art der Musicalischen Composition selbsten den Unterscheid deren Stylen geben soll und muß. Das mehrere von diesem Stylo besiehe unten Cap. 33.

Dieser Stylus pro varietate Materiæ substratæ, hat nach Unterscheid des vorhabenden Texts, Materi, oder Schau-Spihls zerschiedene Bey-Namen, als lustig, frölich, aufgeweckt, munter, *galant*, lebhafft, frisch, eindringend, ausdruckend, scharpf, mitleidig, nidergeschlagen &c. &c.

Madrigale Ursprung.

Was auf der Schau-Bühne Musicaliter gespihlet wird, ist, und heißt entweder eine *Opera*, oder ein *Melodrama*, oder ein *Madrigale*. Die sogenannte Operen und Melodramata seynd jedem zur Genüge bekant, nicht so viel aber die *Madrigalia*, wenigstens dem Namen nach. Einige wollen Madrigale herleiten von dem welschen Wort *Madriale*, so ein Hirt, Pastor, heißt. Und dieses wäre nicht ungeschickt: massen die Musicalische Exhibitiones einer geistlichen Vermählung v. g. Christi mit seiner Braut der Kirchen auf Erden: eines Fürstens mit seinem Land: eines Bischoffs mit seiner Kirch, Clero, Unterthanen, Diœcesanis: eines Prælatens mit seinem Convent &c. mit Recht können Madrigalia genennet werden. Einige hingegen wollen behaupten, es komme her von ihrem ersten Erfinder Madrigallo mit Namen, einem Italiäner. Das gewisseste hiervon gibt Veneroni: Madrigale, oder Madrialle, sagt er, heißt auf Teutsch ein *Poëti*sches Gedicht. Est Species Poëmatis. Madrigale, seynd die Wort Matthesonii aus Caspari Zieglers absonderlichen Dissertation von Madrigalien, ist bey den Welschen ein kurtzes Gedicht, darein sie ohne einige gewisse Reim-Maaß (sinè certis Rhytmis) etwas scharffsinnig fassen, und gemeiniglich dem Leser oder Zuhörer ferner nachzudencken geben.

Dessen Beschreibung.

Die Sing-Spihl seynd fast durchgehends Madrigalien, und werden von dem Componisten mit dem Recitativ ausgedruckt. Die Italiänische Schau-Spihl, sagt Walther, seynd fast durchgehends Madrigalien. Kurtz: *Madrigale*, ist jetziger Zeit ein guter, scharfsinniger, lehrreicher Gedancken, so aus freyen, ungezwungenen Versen und Texten in der *Music* durch das *Recitativ* fürgebracht, und durch *sententieu*se *Ari*en dergestalten *prosequi*rt und zu Ende gebracht wird, daß denen Zuhörern nicht so viel die *Melodia* allein, als die im Text enthaltene Lehr in denen Gemüthern zurückbleibe.

Und hiehero werden auch gerechnet die sogenannte *Oratoria*, *Soliloquia*, *Meditationes*, *Passiones*, *Dialogi &c.*

Es wird demnach meistens ein zur Lieb, Zärtlichkeit, Mitleyden, und anderen gelinden Gemüths-Bewegungen antreibender Stylus Musicus erfordert, welche Art nicht in allen Theatralischen Musiquen Statt und Platz hat.

Der Fantastische Stylus.

Noch ein Stylus ist übrig, dessen wir billich gedencken sollen. Mit seinem rechten Namen heißt er *Stylus Phantasticus*. Und diejenige Compositeurs und Executeurs, so sich dieses Styli bedienen, werden mit Recht und allen Ehren genennet *Phanta*sten. Es hat zwar dieser Stylus allenthalben, jedoch hauptsächlich seinen Sitz auf der Schau-Bühne. Er gehöret meistens für Instrumenten, und ist gar ein freye, von allem Zwang ausgenommene Art zu componiren. Diesen Stylum beschreibt trefflich wohl Mattheson Capell-Meister fol. 88. dessen eigene Wort hieher setze:

Ist ein freyer sinnreicher Stylus.

Dieser Stylus ist die allerfreyeste und ungebundenste Setz- Sing- und Spihl-Art, die man nur erdencken kan, da man bald auf diese, bald auf jene Einfäll geräth, da man sich weder an Worten noch Melodie, obwohlen an Harmonie bindet, nur damit der Sänger oder Spihler seine Fertigkeit sehen lasse; da allerhand sonst ohngewöhnliche Gäng, ver-

steckte Zierrathen, sinnreiche Drehungen, und Verbrämungen 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 ausgeführet werde; bald hurtig, bald zögerend; bald ein- bald vielstimmig; bald auf ein kurtze Zeit nach dem Tact, ohne Klang-Maaß, doch nicht ohne Absicht zu gefallen, zu übereilen und in Verwunderung zu setzen. Diß seynd die wesentliche Abzeichen des Phantastischen Styli.

Mehrentheils seynd nur die Virtuosi, starcke, und wohlbegeisterte Fantasten.

Hieraus ersiehet man nicht allein das Haupt-Wesen dieses Styli, sondern man muß auch gestehen, daß dererley Fantasten, E. g. ein Organist, Violinist &c. welcher gleich ex tempore, oder, wie man zu sagen pflegt, aus dem Stegraif, denen Zuhörern durch ihre Phantasien, Cappriccien, Toccaten, Ricercaten, Bizarren, Boutaden &c. ein annehmliche Diversion zu machen wissen, die tüchtigste Köpf, trefflichste Subjecta, wohl geübte und virtuose Musici: auch an Invention reich und luxurios seyn müssen. Grosses Lob!

Und dieses wenige von den Stylis Musicis kan einen Componisten in so weit vergnügen, daß er doch von allen diesen Stylis hauptsächliche Notitiam oder Wissenschafft 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 anderen Autoren, den sogenannten *General-Bass* in der *Composition*: oder neue und gründliche Anweisung, wie ein *Music*-Liebender mit besonderem Vortheil durch die *Principia* der *Composition &c.* Authore Johann David Heinichen &c. gedruckt zu Dreßden Anno 1728. worinnen der Philomusus mit gröstem Vergnügen finden wird die da vom Cammer- und Theatral-Stylo gegebene Documenta, die schönste Ligaturas oder Bindungen samt derenselben curios- und recht artige Lösungen. Item hat er zu ersehen die accurate Analyses oder Erklärungen einer Cantate samt angehängter Aria Autore Sig. Aless. Scarlati Römischen Capell-Meisters. Neben deme solle man halt auch anderer jetzt berühmten Theatralisten Compositiones, Opern &c. fleißig ansehen, und zu imitiren trachten.

Ein gutes Musicalisches Stuck solle 4. Eigenschafften haben, nemlich, es solle seyn
1. leicht.
2. deutlich.
3. fliessend.
4. lieblich.

De cætero sollen überhaupt dererley Musicalische Compositiones, Melodien, Cantaten, Cavaten, Arien &c. so beschaffen seyn, damit die empfindliche Sinnen der Zuhörer fast gerühret 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 dahero vom Verstand bald kan begriffen werden. Wann eine Sach leicht ist, so ist sie auch deutlich; und wann verschiedene leichte oder deutliche Ding gehörig verbunden werden, so heissen wir sie fliessend, und was fliessend und deutlich ist, das ist auch mehrentheils lieblich.

Dahero muß alles gezwungenes, überflüssiges, weit her geholtes Wesen vermieden:

Die Kürtze der Länge, und die Natur der allzugrossen Kunst vorgezogen:

Die Ein- und Abschnitt (Incisiones, Interpunctiones) wohl in acht genommen:

Die Leidenschafften, Passiones, zum Augenmerck gesetzt:

Der Wort-Accent wohl ausgedruckt werden &c. &c.

In dem Recitativ, so zweyfach ist, sc. mit- und ohne Instrument, hat man wiederum aus Matthesonio folgende 10. Eigenschafften oder Reglen zu observiren.

1. Will er gar nicht gezwungen, sondern gantz natürlich seyn.
2. Der Nachdruck, Emphasis, muß vortrefflich wohl dabey in acht genommen werden.
3. Der Affect muß nicht den geringsten Abbruch leyden.
4. Es muß alles so leicht und begreifflich 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 Melodiæ etwas nach.
6. Eigentlich gehören keine Melismata, noch Wiederholung im Recitativ zu Hauß; ausser bey einigen gar sonderlichen und seltenen Fällen.
7. Ist der Accent keinen Augenblick ausser Acht zu lassen.
8. Die Cæsur des Tacts, ob dieser gleich selbst Feyrabend hat, muß dannoch im Schreiben ihre Richtigkeit haben.
9. Die eingeführte Schreib-Art muß mit allen ihren bekanten Clausulen beybehalten 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 ungefehr.

Diese Regulen leyden im Recitativ eine Ausnahm.

Die 2. letzte Reglen vom Recitativ werden wohl eine zimliche Ausnahm leyden. Dann die dermahlen eingeführte Schreib-Art im Recitativ ist wahrhafftig 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 Sprüng. Es seynd die gröste Künsteleyen darinn. Ja man denckt: Ein Recitativ ist nicht gut, wann nicht wenigst ein halb dutzend gantz Nagelneue anarmonische Sätze darinnen vorhanden. Das ist noch nicht genug: man löset sie auch auf die gezwungenste und ungewöhnlichste Art auf. Man durchwandert offt in einem eintzigen Recitativ alle Ton-Arten; und indem man sich auf die ersinnlichste Veränderung in den Gängen und Ton-Arten befleisset, so setzet man die Natur des Recitativs aus den Augen, welche will, daß man den Reden-

den nachahmen soll, die warlich nicht bey jedem Wort neue Accent, grosse Sprüng, ungewönliche 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. Folgbar leyden die 9te und 10te Regul grosse Ausnahmen. Ja die erste, dritte und vierte Regul machen schon selbsten die letzte 2. Reglen sehr gering.

Und diese 10. vom Recitativ kürtzlich gegebene Regulen, wie auch die für all übrige Musicalische Compositiones sowohl in genere, als auch in specie angeführte 4. Eigenschafften, als da seynd Leichtigkeit, Deutlichkeit, Fließigkeit, und Lieblichkeit, seynd ohne Disput das Wichtigste in der gantzen Melodischen Setz-Kunst. Will sagen: Nicht allein ein gantze Missa, Psalmus, Cavata, Madrigale, Meditatio &c. sondern auch in particulari ein jede Cantata, Aria &c. solle mit eben diesen 4. Qualitäten oder Beschaffenheiten heraus geschmuckter zu prangen haben. Wer hievon das mehrere zu wissen verlangt, der lese Matthesonii Capell-Meister 2. Theil 5tes Cap. wo diese wichtige Materi sehr weitläuffig tractiret wird.

Caput XXIX.

Von der Zusammenfügung, 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 Kläng-Füssen, nit nur in Betracht ihrer Vielheit, sondern auch ihrer Kürtze und Länge. Heissen darum Klang-Füß, weil der Gesang auf ihnen gleichsam einher gehet. Die Zusammenfügung 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 nutzlich zu wissen ist; so wollen wir alle Füß selbsten vornehmen, und zeigen, wie sie in den Klängen oder Noten vorgestellet werden. Aus Mathesonio gibts M. Mizler folgender Gestalt:

Zwey-Sylbige Klang-Füß seynd

1. *Spondæus*, so aus 2. gleichlangen Noten bestehet. Läßt sich wohl brauchen zu ernsthafft- und andächtigen Sachen. Num. 1.

2. *Pyrrhichius*, bestehet aus 2. kurtzen Klängen. Ist tauglich zu flüchtigen und Kriegs-Wesen. N. 2.

3. *Jambus*, hat einen kurtz- und langen Ton. Schickt sich wohl zu mäßig-lustigen Dingen. N. 3.

4. *Trochæus*, auch Choræus, hergegen hat einen langen, und einen kurtzen Ton. Kan zwar in Satyrischen, doch zimlich unschuldigen, nicht in ernsthafften, und beissenden gebraucht werden. Und wird sonderlich in Menueten mit dem Jambo gern vermischet. N. 4.

Zu den Drey-Sylbigen Füssen gehöret der

5. *Dactylus*, ist aus einem langen, und zwey kurtzen Tonen zusammen gesetzt. Schickt sich sowohl zu ernsthafften, als schertzenden Melodien. N. 5.

6. *Anapæstus*, ist ein umgekehrter Dactylus, und bestehet aus zwey kurtzen, und einer langen Note. Er wird in lustigen, und fremden, wie auch ernsthafften Sachen mit Untermischung anderer Füssen gebraucht.

7. *Molossus*, hat 3. Lang-Kläng, und schickt sich wohl zu ernsthafften, betrübten und schwehrmüthigen Umständen. N. 7.

8. *Tribrachis* hingegen hat 3. kurtze Noten, und kan zu schertz- und ernsthafften Sätzen dienen. N. 8.

9. *Bacchius*, bestehet aus einer kurtzen, und zwey langen Noten. Hat in Fugen von verschiedenen Haupt-Sätzen sonderlich seinen Nutzen. N. 9.

10. *Amphymacer*, macht eine lange, eine kurtze, und wiederum eine lange Note. Ist zu munteren Dingen geschickt. N. 10. Der

11. *Amphybrachys* hat eine kurtze, eine lange, und wiederum eine kurtze Note. Dieser Klang-Fuß ist jetzo gar sehr Mode, daß ein Stuck nicht schön seyn würde, wo er nicht darinnen wäre. Er hat was eifriges und treibendes an sich, und wird offt hinter einander besser auf Instrumenten als in Sing-Sachen gebraucht, weil sich weder Dactylische noch Jambische, oder Trochæische Vers darauf singen lassen. N. 11.

12. *Palymbacchius*. führet zwey lange, und darauf ein kurtzen Klang. N. 12.

Vier-Sylbige Füß seynd

13. *Pæon* der erste, so aus einer langen, und drey kurtzen Noten bestehet. Und zu Ouverturen und Entreen fleißig gebraucht wird. N. 13.

14. *Pæon* der andere, dessen der erste Klang kurtz, der zweyte lang, und die beyde letzte wiederum kurtz seynd. N. 14.

15. *Pæon* der dritte, hat die erste 2. Ton kurtz, den dritten lang, und den letzten wiederum kurtz. N. 15.

16. *Pæon* der vierte, hat die erste drey Kläng kurtz, und den letzten lang. N. 16. Alle 4. Pœones schicken sich wohl zu Lob-Gesängen.

17. *Epitritus* der erste, bestehet aus einer kurtzen, und 3. langen Tonen. N. 17.

18. *Epitritus* der zweyte, hat einen langen,

darauf einen kurtzen, und zuletzt zwey lange Kläng. N. 18.

19. *Epitritus* der dritte, ist aus zwey langen Tonen, dann einen kurtzen, und endlich aus einem langen Ton. N. 19.

20. *Epitritus* der vierte, aus drey langen, und aus einem kurtzen zusammen gesetzt. N. 20.

21. *Jonicus à Majori*, hat 2. lange, und 2. kurtze Ton. N. 21.

22. *Jonicus à Minori*, zwey kurtze, und zwey lange. N. 22.

23. *Antispastus*, hat den ersten und letzten Ton kurtz, die 2. mittlere aber lang. N. 23.

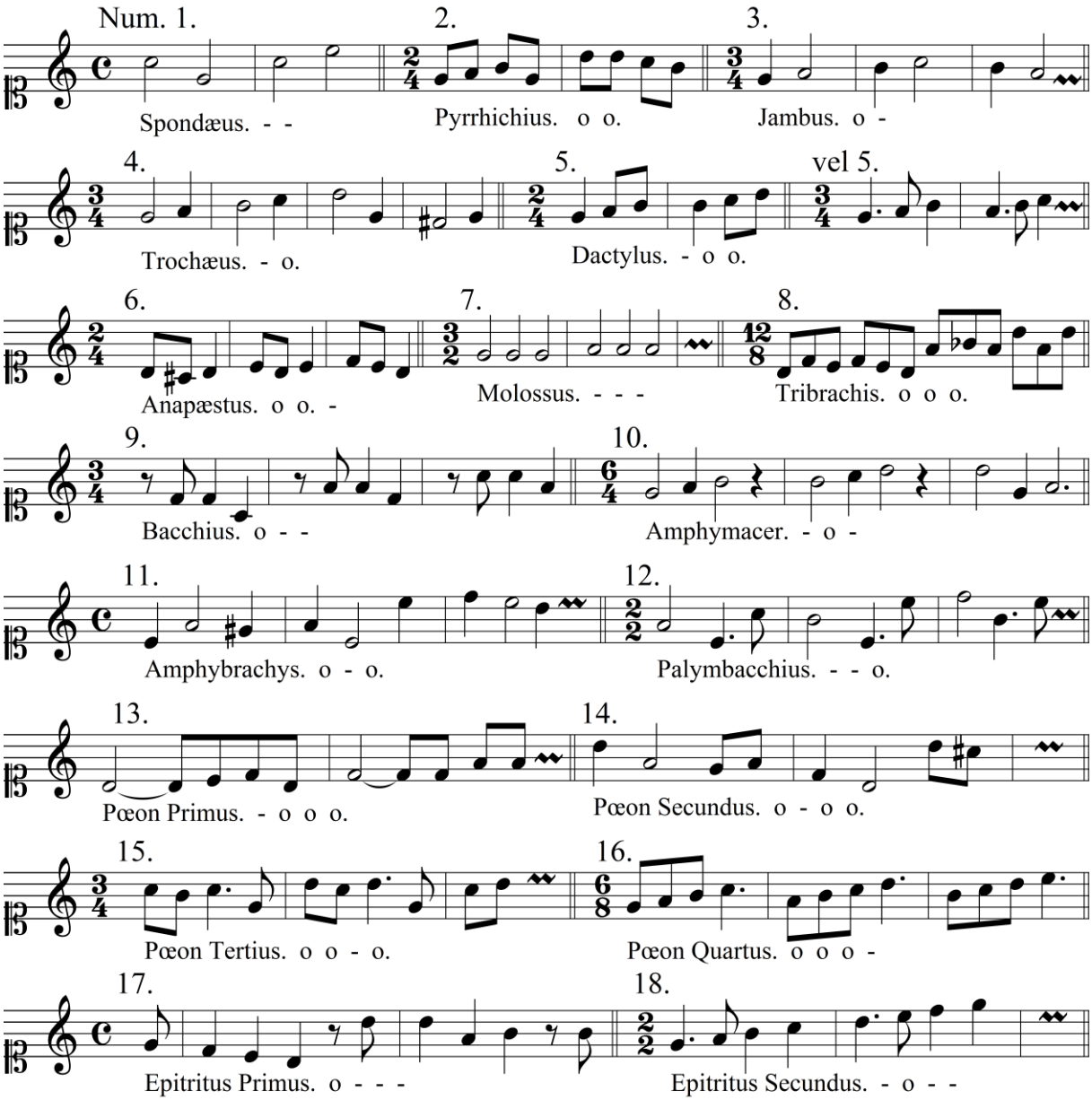
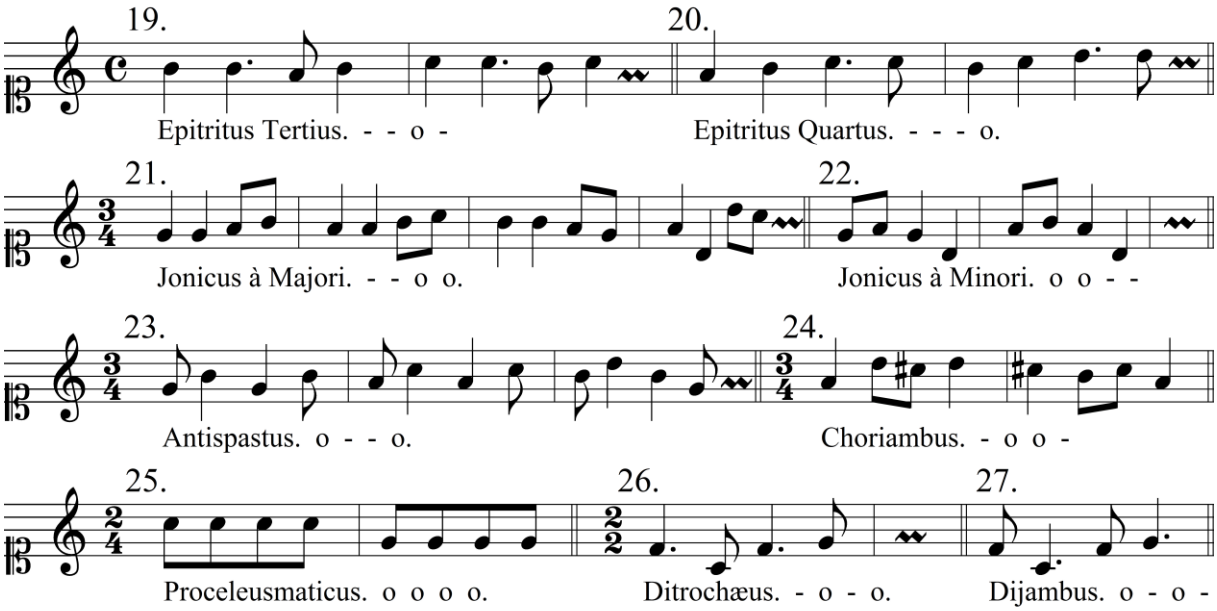
24. *Choriambus*, hat den ersten und letzten Klang lang, die mittlere zwey aber kurtz. N. 24.

25. *Proceleusmaticus*, hat vier kurtze Tonos, 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 bestehet. N. 26. & 27.

Diese 27. Rhythmi können noch auf verschiedene Art ausgedruckt werden. Und wann man 5. 6. 7. biß 8. Ton aus einem Fuß nimt, und solche nach der Versetzungs-Kunst verändert, so kan man unzählige Klang-Füß hervor bringen.

Im Klang und Noten kommen sie auf diese, oder dergleichen Art zum Vorschein.



Caput XXX.

Vom unharmonischen Querstand,

oder

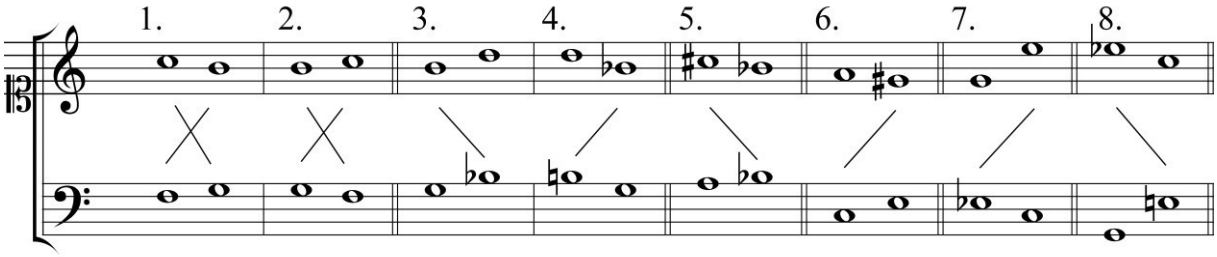
Von der nicht einstimmenden Verhaltnuß, Relatio non Harmonica genannt.

Relatio quid?

RElatio heißt da, eine Beziehung auf etwas anderes. Relatio non Harmonica, obliqua Anarmonica, oder ein nicht einstimmender Querstand ist es, und geschiehet, wann in 2. zerschiedenen Stimmen in dem Progressu oder Veränderung der Concordanz, transversè quer hinüber, zwey solche Kläng sich hören lassen, die man sonst nicht ohne ungemeinen Mißlaut zusammen bringen kan.

E. g. c/f h/g | h/g c/f | ♮/g d/b | c♯/a b/b | a/c g♯/e |

In den Noten stehen sie in der Quer also:



Hieraus ist ohnschwehr zu ersehen, wie nemlich im ersten Satz das *f.* quer hinüber im Discant im anderen Satz oder anderen Nota sich nicht auf das *h.* beziehe; sondern daß es vielmehr das *b.* verlange darum, weil dieses *h.* 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 Sätz, so wirst finden, daß im andern Satz die *Nota transversa*, oder die quer hinüber stehende Nota, wie es die Strichlen anzeigen, eine gantz unverhoffte, widrige, und betrügliche Concordanz verursache. Es werden demnach diese und dergleichen unharmonische Sätz mit Recht genennet: *Relationes falsæ*. Unter diesen falschen Relationem aber passiren jedoch einige als *tolerabiles*, leidliche; ja andere so gar als *excellentes*, vortreffliche; andere hergegen *intolerabiles*, unleidliche, *vitieuse*. Von den sogenannten leidlichen falschen Relationen oder nicht einstimmenden Quer-Ständen etwas zu schreiben: oder solche wollen vermeyden, wäre wohl ein vergebene Mühe: massen ohne dieselben nicht ein einige Musicalische Composition wohl gerathen würde. Mit den unleidentlichen Re-

Einige werden genennet erträgliche, leidliche: einige unleidliche, und einige vortreffliche.

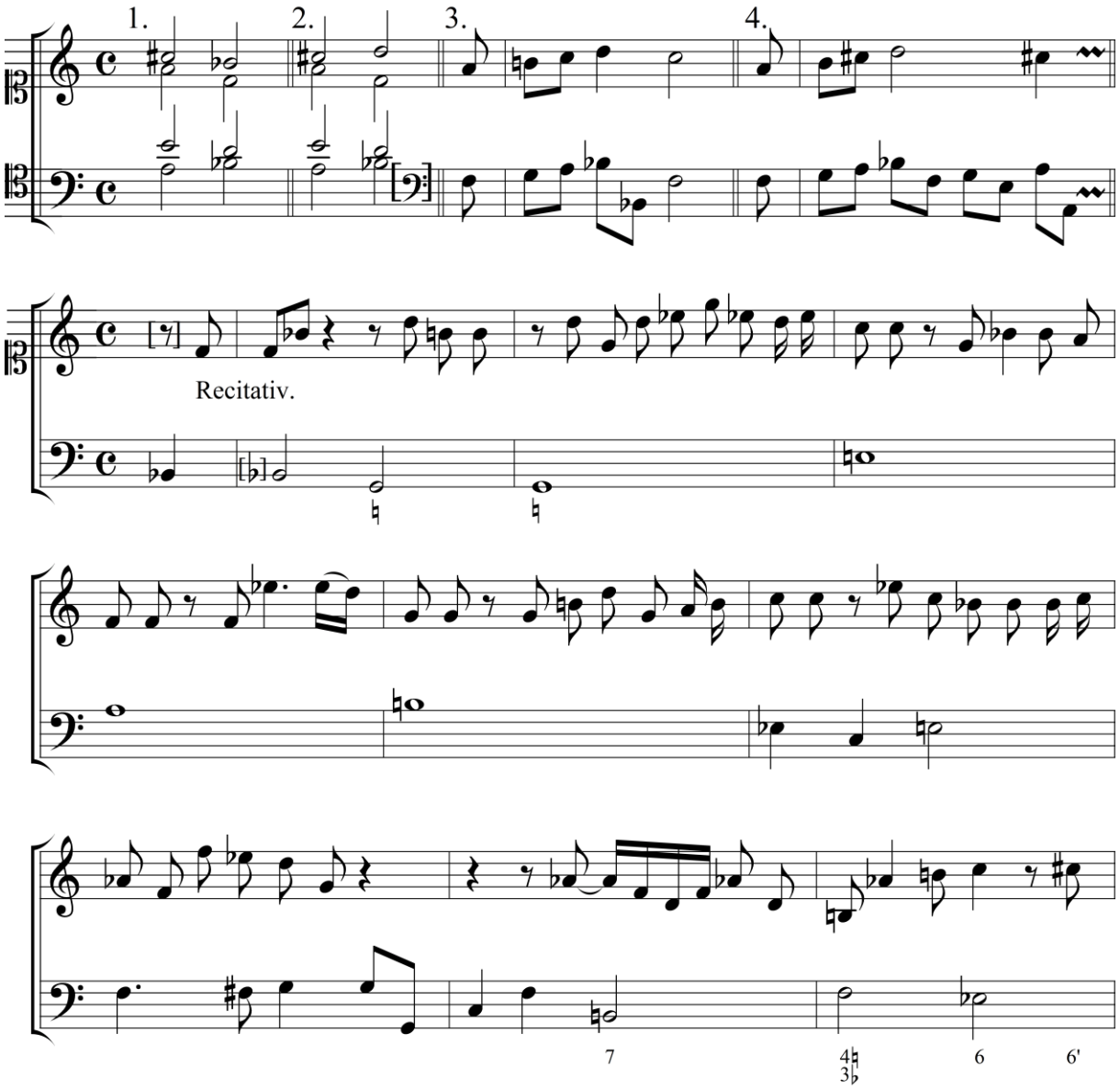
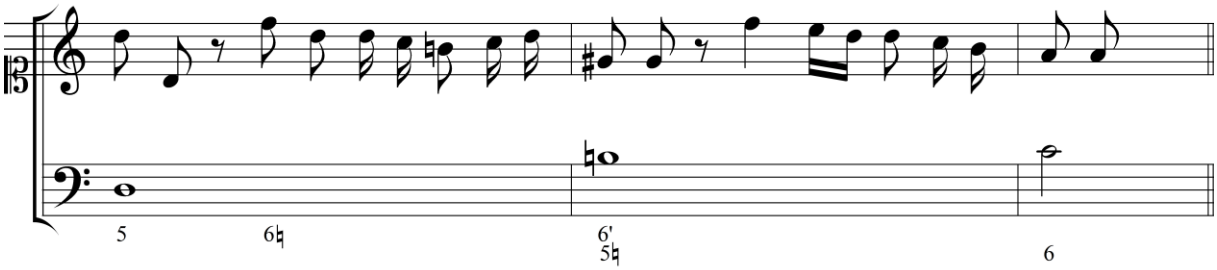
Beschreibung der Relationis non harm.

lationen könte 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. Solten jedoch diese dem Namen nach so häßliche und unerträgliche Relationen jemand einige Ombrage machen, so sage mit dem Prinz, und Brossard pag. 112. Dict. de Mus. daß eben diese als vitiös, unleidlich, unerträglich vorgegebene Relationes öffters, und sonderlich in Ausdruckung einer Leidenschafft des Zorns, Liebe, Betrübnuß &c. den grösten Effect thun, und folgsam nicht mehr als unleidliche &c. zu lästeren; sondern mit dem *prædicat*, *Excellentes*, vortreffliche Quer-Sätz 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 subtiles Gehör divertiren, amusiren, und mit unverhofften neuen Sätzen oder Accorden, ohne Tort der Ohren, künstlich möge betrügen; zugleich auch gäntzlichen vergnügen.

Was dem Gehör gefällt, sagt 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 Vernunfft kan in der Music wenig Gutes seyn; aber ohne den Beyfall der Ohren noch weniger.

Matthesonii trefflicher Ausspruch.

Wir wollen hier zum Beyspihl etwelche falsche Relationes zu Papier bringen, und zugleich zeigen, wie auch aus den unleidlichsten Querständen die künstlichste und vortrefflichste Sätz können hervor gebracht werden.

Analysin oder eine Erläuterung über diese Exempla und Recitativen zu geben, will dermahlen denen jungen Componisten selbst anheim stellen, die leichtlich werden begreiffen, 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 zerschiedentlich 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 Basses 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 vorhero gegangenen Chromatis oder ♭♭. in den natürlichen Modum *D.* wie vorletzterer Tact weiset: Dann aus allen diesen und dergleichen exotischen Sätzen muß man freylich judiciren, es müssen sehr hefftige Leidenschafften regieren, so auf eine zwar harte, jedoch den Ohren noch erträgliche und angenehme Art sollen ausgedrucket werden. Ja es hat öffters der Componist, so vom Poëten (wider Gebott und Verbott) ein gantzes Quart-Blat Text in recitatione zu setzen bekomt, ohne ein eintzige förmliche Clausul anbringen zu können, kein anderes Mittel, als daß er durch dererley Sätze (so er nur mit Vertauschung des *Excelli*ren mit dem *Excedi*ren 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 Arhsi des ersten und vorletzteren Tacts ist mit Fleiß dahin gesehen worden, daß dem Singer durch den Voranschlag des Accompagnaments eine kleine Hülff und Leichtigkeit gar wohl zu statten komme. Es muß halt jedesmahl das Judicium oder die Beurtheilungs-Krafft und Geschicklichkeit eines Componistens in sothanen Stücken das beste darbey thun. Im Contrapunct, und Kirchen-Sachen muß freylich alles dieses Zeug hinweg bleiben.

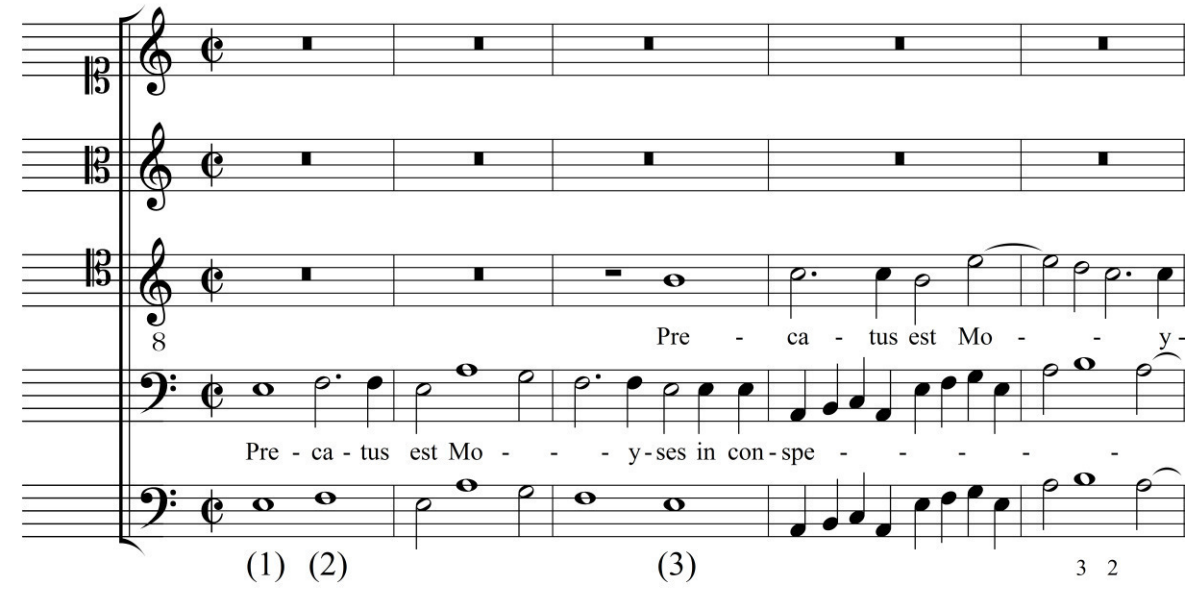
Nachdem wir nun bißhero nicht allein alles Wesentliches einer Musicalischen Composition, sondern auch was in dieselbe einschlägt, und auszieren kan, in möglichster Kürtze vorgetragen, hat es uns auch gedunckt, nicht unrecht gethan zu haben, wann wir annoch zuletzt ein Music-Stuck in Contrapuncto samt dessen Analysi zu dem Ende hiehero setzeten, damit ein angehender Compositeur nicht mehr, nach dem Beyspihl vieler Unwissenden, das Gute tadle, und das Tadelhaffte lobe, sondern aus dieser Spartitur als in einem hellen Spiegel theils die Application der gegebenen Regulen ersehe, theils auch daß er ferners daraus erlerne, die Compositiones vortrefflicher Meistern zu zergliedern, oder auseinander zu setzen; alle Sätz, Figuren &c. mit den gewöhnlichen eignen Kunst-Wörtern zu nennen, und zu erklären; als ein wahrer Kenner die Spreuer von dem Korn abzusonderen, d. i. das unrichtige, untüchtige Musicalische Flickwerck von der ächten, richtigen, gut- und Regul-mäßigen Music zu unterscheiden; das Honig, Safft und Krafft, das Artificium oder Kunstgriff heraus zu ziehen, zu appliciren, zu imitiren; von einem Musicalischen Stuck wahrhafft und gründlich wisse zu urtheilen; und folgsam nach genugsam erhaltener Lehr und Erfahrenheit endlichen nach der Vorschrifft renomirter Autorum in Stand gesetzet werde, als ein Music-Verständiger, Virtuoso, und Fundamental-Ton-Künstler aus eigenen Kräfften solche Compositiones zu verfertigen, die eine allgemeine Approbation verdienen.

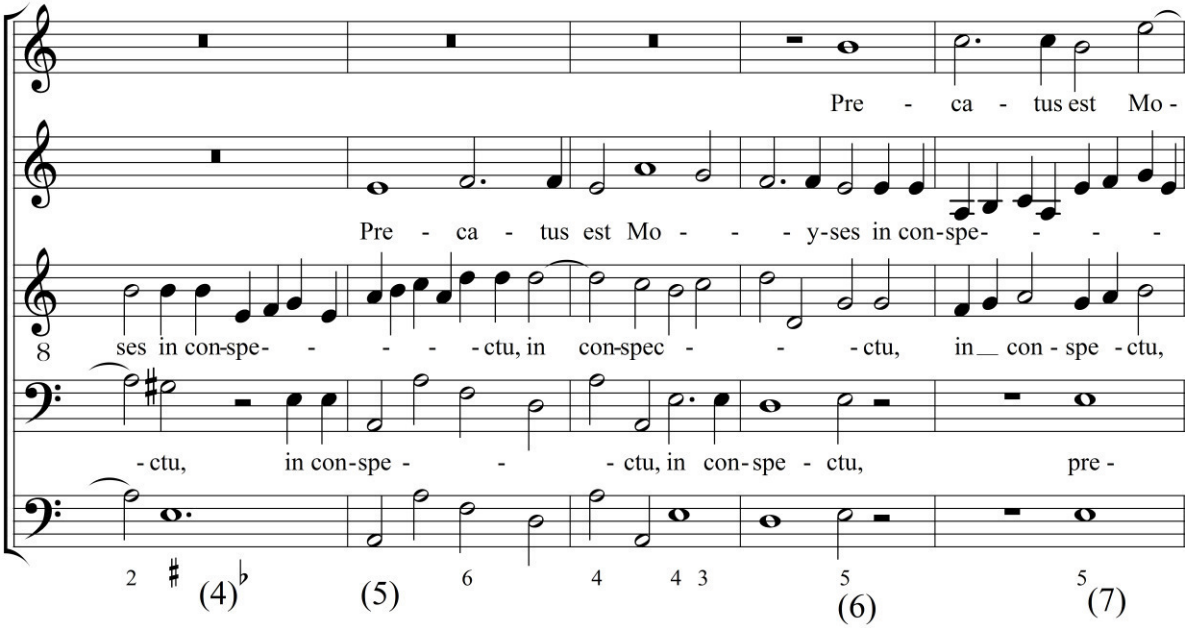
Von Musicalischen Compositionibus solle man gescheid urtheilen.

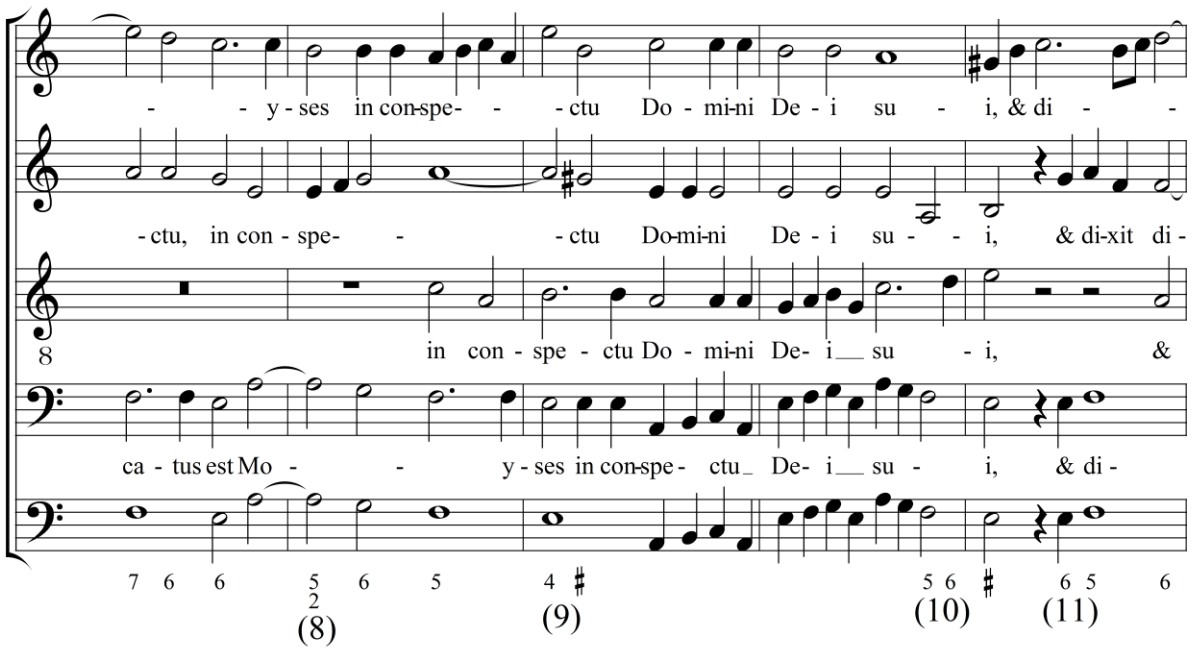
Der Text ex Dominica 12. post Pentetosten ist dieser:

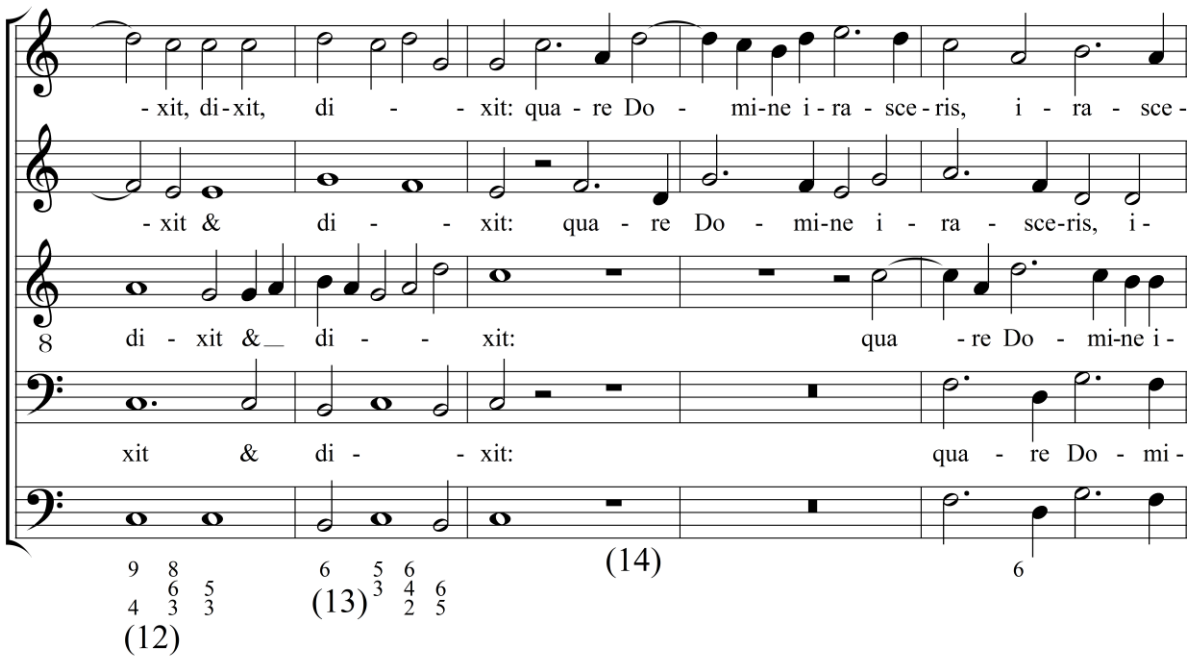
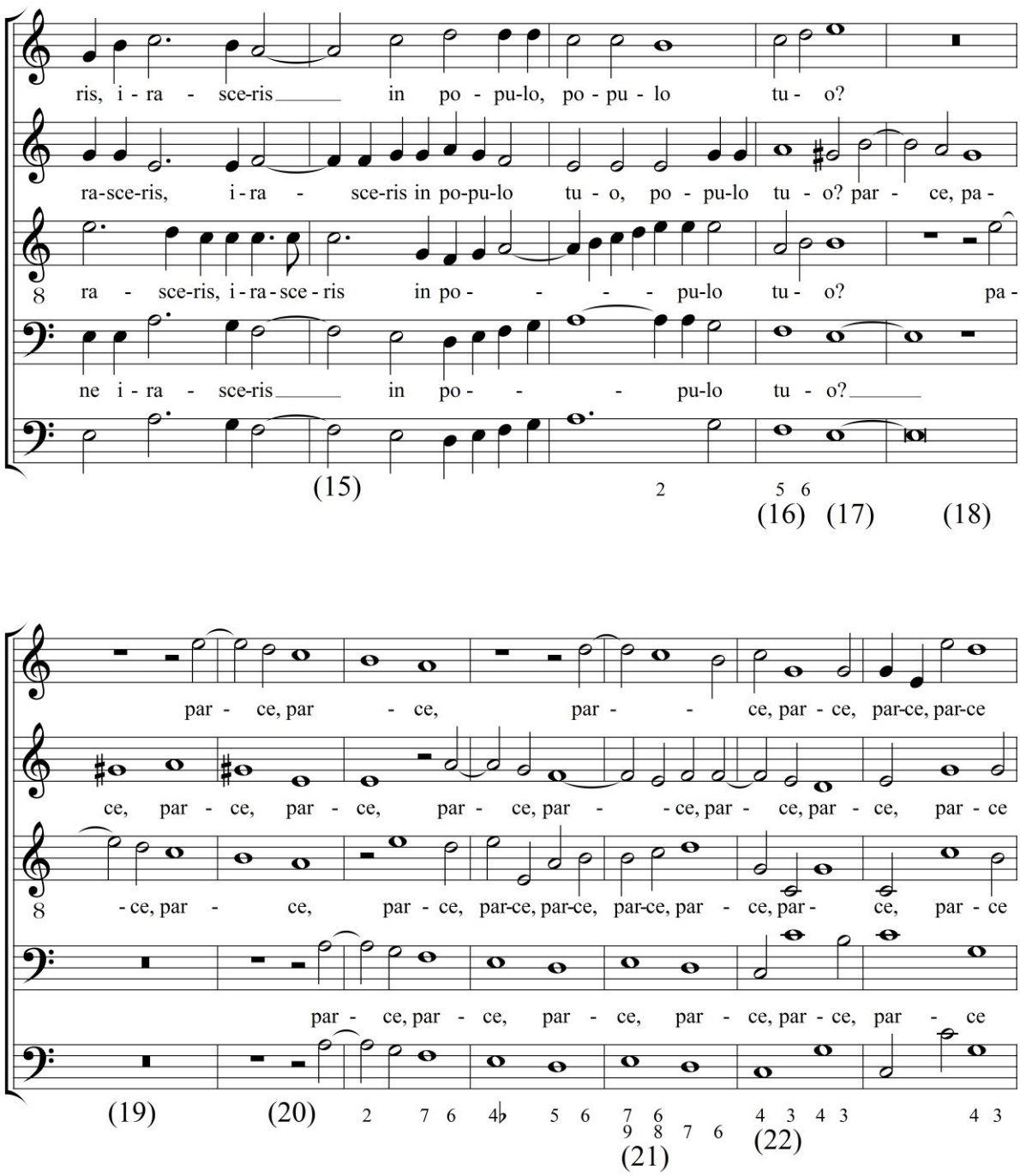
Precatus est Moyses in Conspectu Dei sui, & dixit: Quare Domine irasceris in populo tuo? parce iræ animæ tuæ! Memento Abraham, Isaac & Jacob, quibus jurasti, dare terram fluentem lac, & mel: Et placatus factus est Dominus de malignitate, quam dixit facere populo suo.

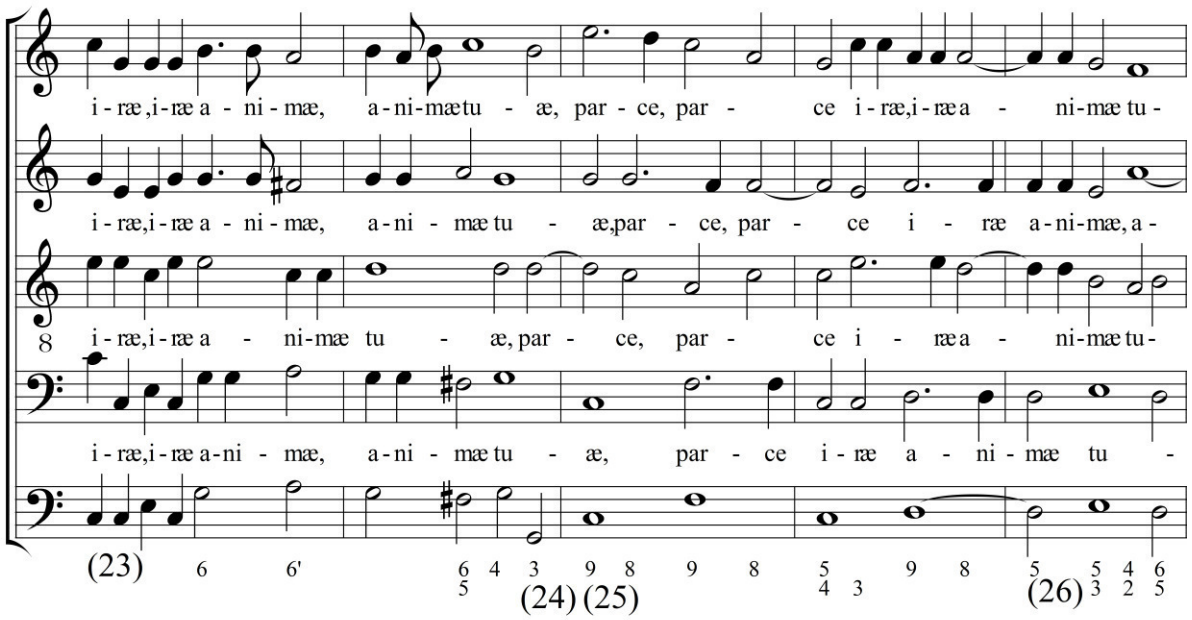
Offertorium à 4. Voc. In Contrapuncto.

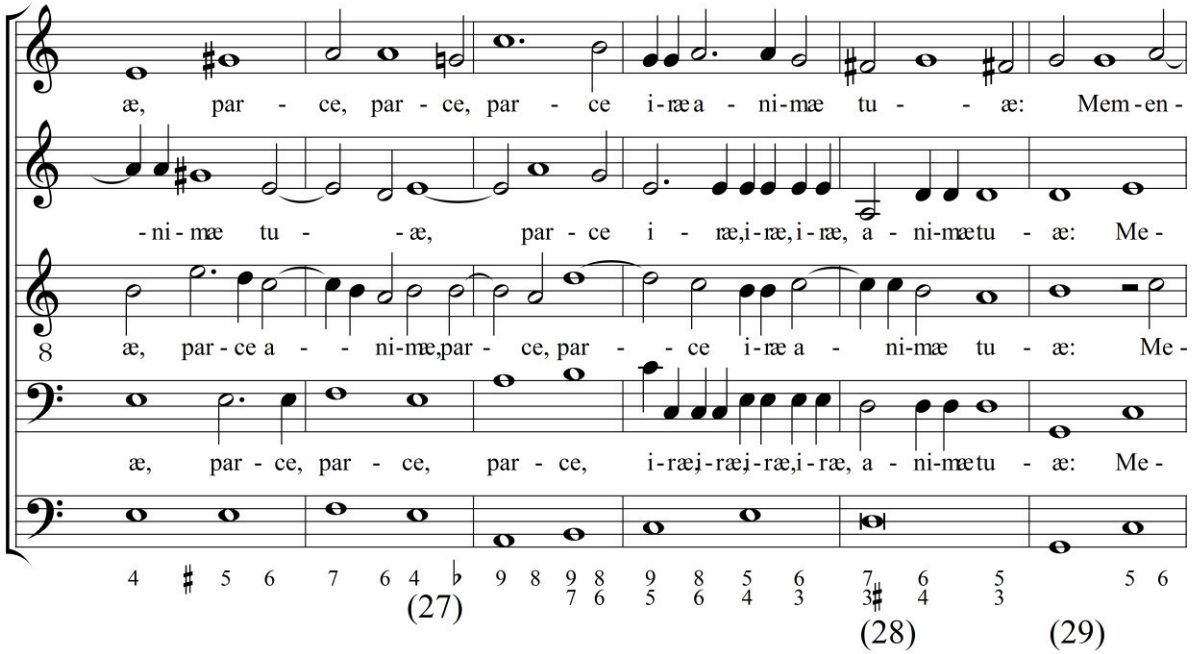
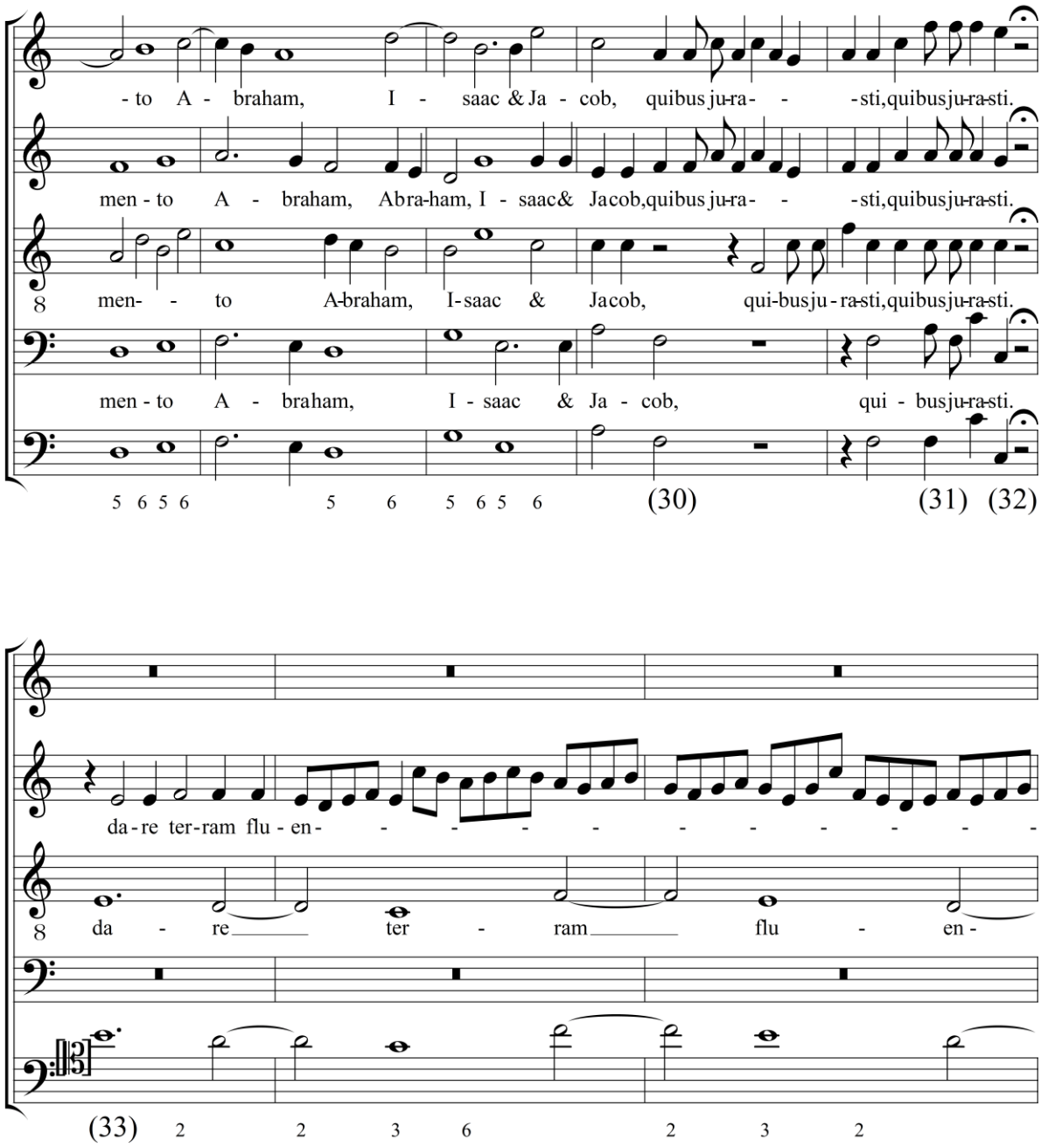


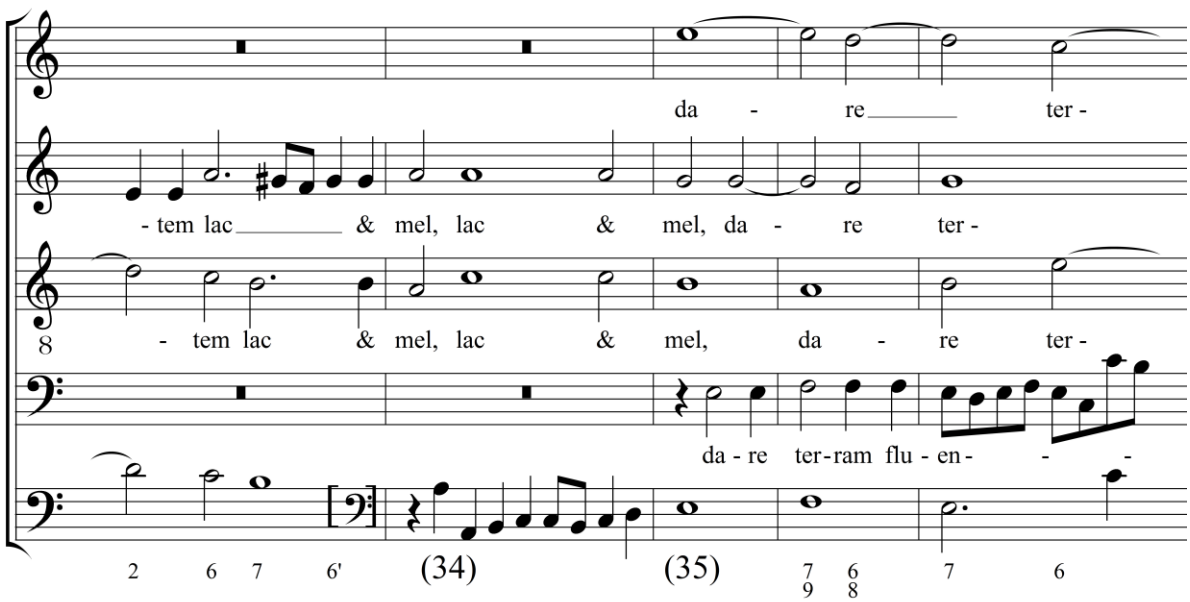


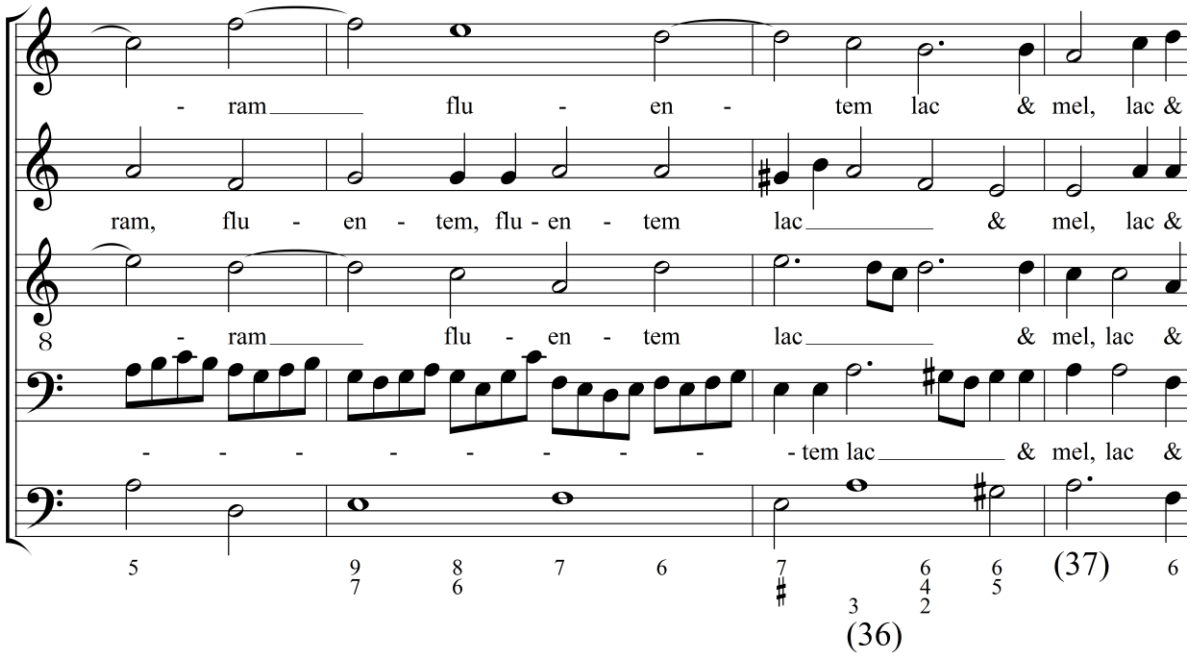

- - y - ses in con-spe- - - ctu Do - mi-ni De - i su - i, & di - -
- ctu, in con - spe- - - ctu Do-mi-ni De - i su - - i, & di-xit di -
in con - spe - ctu Do - mi-ni De- i su - i, &
ca - tus est Mo - - y - ses in con-spe - ctu De- i su - i, & di -
(8)
(9)
(10)
(11)

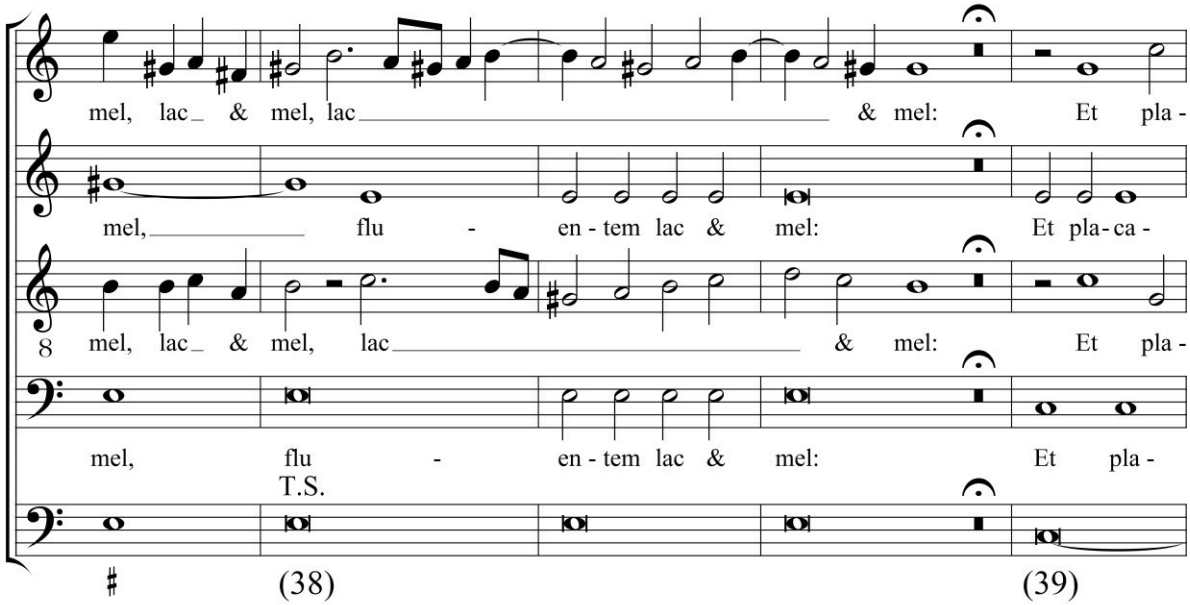
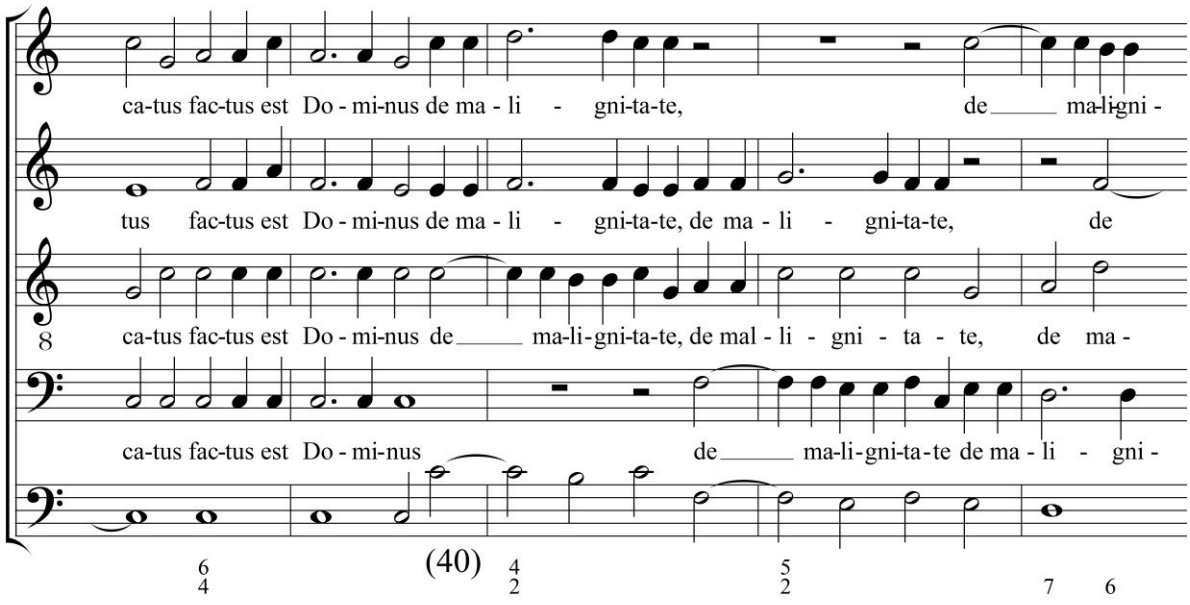

- xit, di - xit, di - - xit: qua - re Do - mi-ne i - ra - sce - ris, i - ra - sce -
- xit & di - - xit: qua - re Do - mi-ne i - ra - sce-ris, i -
di - xit & di - - xit: qua - re Do - mi-ne i -
xit & di - - xit: qua - re Do - mi -
(12)
(13)
(14)

ris, i - ra - sce-ris in po - pu-lo, po - pu - lo tu - o?
ra-sce-ris, i - ra - sce-ris in po-pu-lo tu - o, po - pu-lo tu - o? par - ce, pa -
ra - sce-ris, i - ra - sce - ris in po - - - - pu-lo tu - o? pa -
ne i - ra - sce-ris in po - - - pu-lo tu - o?
(15)
(16) (17) (18)
par - ce, par - ce, par - - ce, par - ce, par-ce, par-ce
ce, par - ce, par - ce, par - ce, par - ce, par - - ce, par - ce, par - ce, par - ce
- ce, par - ce, par - ce, par-ce, par-ce, par-ce, par - ce, par - ce, par - ce
par - ce, par - ce, par - ce, par - ce, par - ce, par - ce
(19) (20) (21) (22)

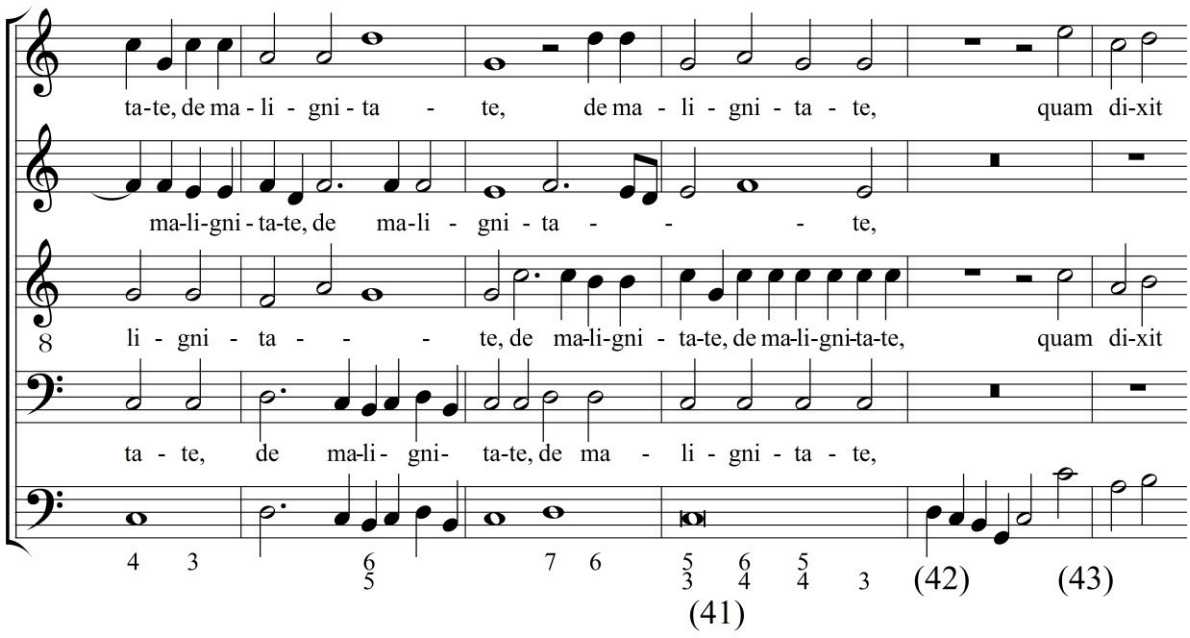

i-ræ,i-ræ a-ni-mæ, a-ni-mætu-æ, par-ce, par- ce i-ræ,i-ræ a- ni-mæ tu-
i-ræ,i-ræ a-ni-mæ, a-ni-mæ tu- æ,par-ce, par- ce i- ræ a-ni-mæ, a-
i-ræ,i-ræ a- ni-mæ tu- æ, par-ce, par- ce i- ræ a- ni-mæ tu-
i-ræ,i-ræ a-ni-mæ, a-ni-mæ tu- æ, par-ce i-ræ a-ni-mæ tu-
(23) (24) (25) (26)

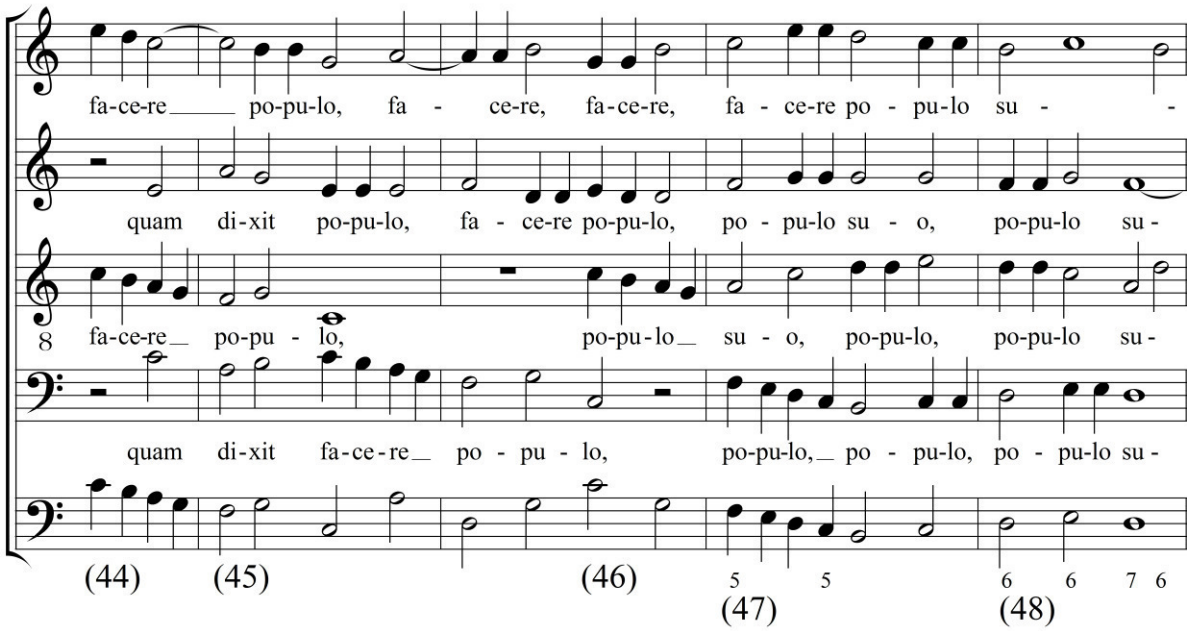
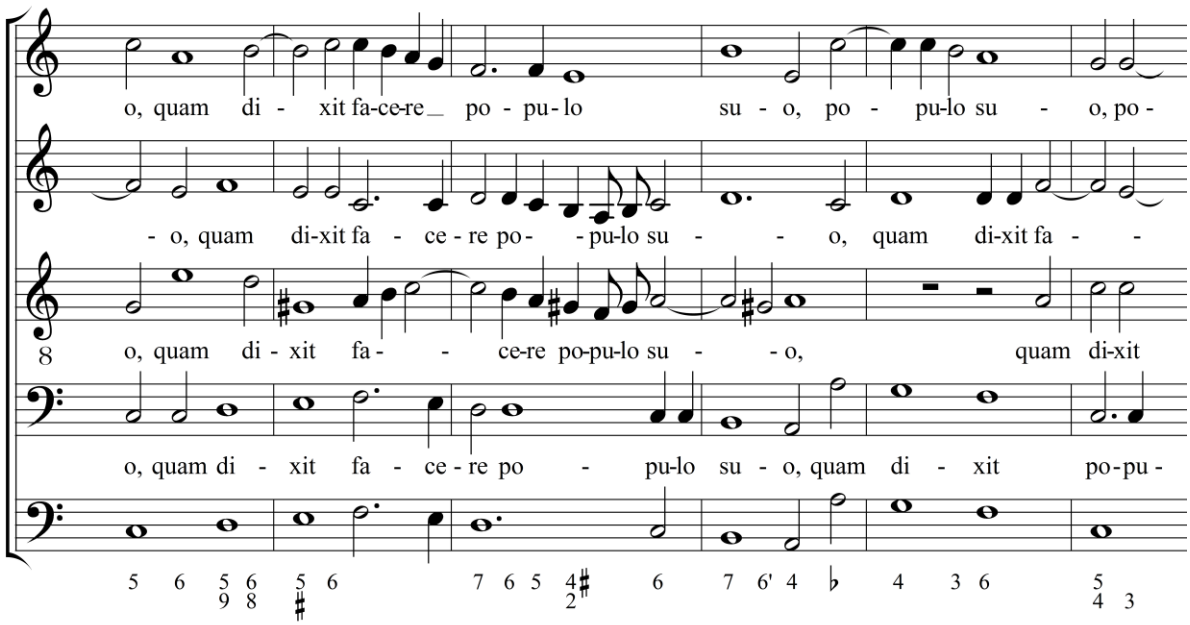

æ, par- ce, par-ce, par- ce i-ræ a- ni-mæ tu- æ: Mem-en-
-ni-mæ tu- æ, par-ce i- ræ,i-ræ,i-ræ, a-ni-mætu- æ: Me-
æ, par-ce a- ni-mæ,par-ce, par- ce i-ræ a- ni-mæ tu- æ: Me-
æ, par-ce, par-ce, par-ce, i-ræ,i-ræ,i-ræ,i-ræ, a-ni-mætu- æ: Me-
(27) (28) (29)

- to A - braham, I - saac & Ja - cob, quibus ju-ra- - -sti, quibus ju-ra-sti.
men - to A - braham, Abra-ham, I - saac & Jacob, quibus ju-ra- - -sti, quibus ju-ra-sti.
men- - to A-braham, I-saac & Jacob, qui-bus ju - ra-sti, quibus ju-ra-sti.
men - to A - braham, I - saac & Ja - cob, qui - bus ju-ra-sti.
5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 (30) (31) (32)
da - re ter-ram flu - en- - - - - - - - - - -
da - re ter - ram flu - en-
(33) 2 2 3 6 2 3 2

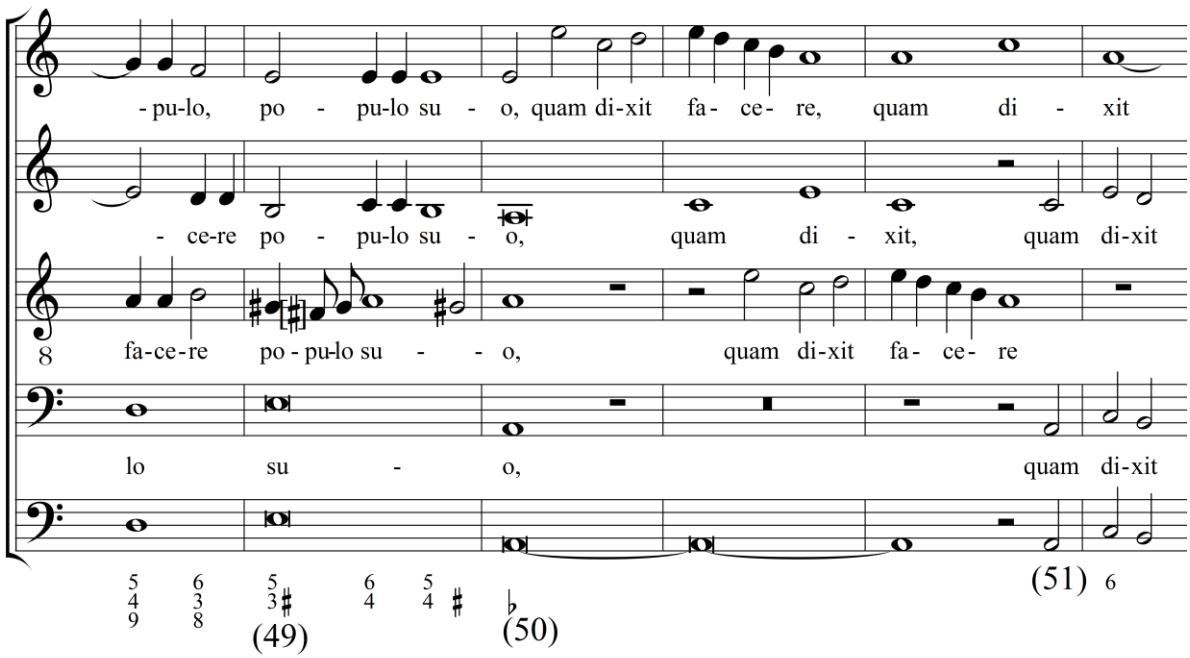
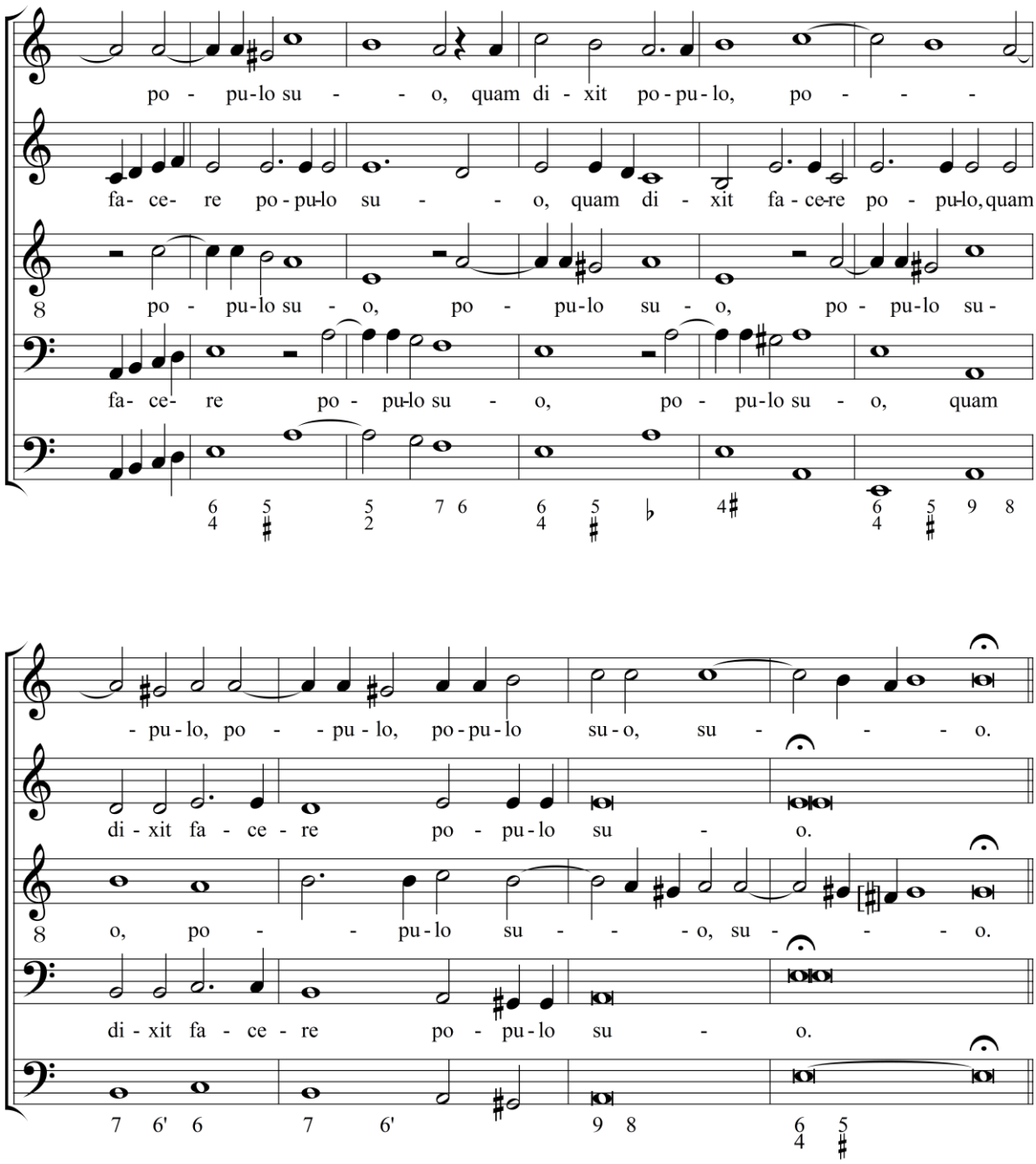

da - re ter -
- tem lac & mel, lac & mel, da - re ter -
- tem lac & mel, lac & mel, da - re ter -
da - re ter - ram flu - en - - -
(34)
(35)
(37)


- ram flu - en - tem lac & mel, lac &
ram, flu - en - tem, 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 - en-tem lac & mel: Et pla-ca-
mel, lac & mel, lac & mel: Et pla-
mel, flu - en-tem lac & mel: Et pla-
T.S.
(38)
(39)

ca-tus fac-tus est Do-mi-nus de ma-li - gni-ta-te, de ma-li-gni-
tus fac-tus est Do-mi-nus de ma-li - gni-ta-te, de ma-li - gni-ta-te, de
ca-tus fac-tus est Do-mi-nus de ma-li-gni-ta-te, de mal-li - gni - ta - te, de ma-
ca-tus fac-tus est Do-mi-nus de ma-li-gni-ta-te de ma-li - gni-
(40)


ta-te, de ma - li - gni - ta - te, de ma - li - gni - ta - te, quam di-xit
ma-li-gni - ta-te, de ma-li - gni - ta - - - - te,
li - gni - ta - - - - te, de ma-li-gni - ta-te, de ma-li-gni-ta-te, quam di-xit
ta - te, de ma-li - gni- ta-te, de ma - li - gni - ta - te,
4 3 6 5 7 6 5 6 5 3 4 4 3 (42) (43)
(41)


fa-ce-re po-pu-lo, fa - ce-re, fa-ce-re, fa - ce-re po - pu-lo su - -
quam di-xit po-pu-lo, fa - ce-re po-pu-lo, po - pu-lo su - o, po-pu-lo su -
fa-ce-re po-pu - lo, po-pu-lo su - o, po-pu-lo, po-pu-lo su -
quam di-xit fa-ce-re po - pu - lo, po-pu-lo, po - pu-lo, po - pu-lo su -
(44) (45) (46) 5 5 (47) 6 6 7 6 (48)

o, quam di - xit fa-ce-re_ po - pu-lo su - o, po - pu-lo su - o, po -
- o, quam di-xit fa - ce - re po - - pu-lo su - - o, quam di-xit fa - -
o, quam di - xit fa - - ce-re po-pu-lo su - - o, quam di-xit
o, quam di - xit fa - ce - re po - pu-lo su - o, quam di - xit po-pu -


-pu-lo, po - pu-lo su - o, quam di-xit fa- ce- re, quam di - xit
- ce-re po - pu-lo su - o, quam di - xit, quam di-xit
fa-ce-re po - pu-lo su - - o, quam di-xit fa- ce- re
lo su - o, quam di-xit
(49)
(50)
(51)

po - pu-lo su - - - o, quam di - xit po - pu - lo, po - - - -
fa- ce- re po - pu-lo su - - - o, quam di - xit fa - ce-re po - pu-lo, quam
po - pu-lo su - o, po - pu-lo su - o, po - pu-lo su -
fa- ce- re po - pu-lo su - o, po - pu-lo su - o, quam
- pu - lo, po - - pu - lo, po - pu - lo su - o, su - - - - o.
di - xit fa - ce - re po - pu - lo su - o.
o, po - - pu - lo su - - - o, su - - - - o.
di - xit fa - ce - re po - pu - lo su - o.

Analysis, oder genaue Auseinanderlegung, oder gründliche Erklärung dieses Contrapuncts.

(1) ISt dieser den heutigen Herren Practicis so häßlich- als denen neu-angehenden Componisten sehr fürchtliche anderte Modus Musicus Phrygius aus dem *E.* mit Fleiß vor anderen deßwegen erwählet worden; Erstlich: damit jene in Anhörung solchen Contrapuncts mehrmahlen überwiesen zugeben müssen, daß aus dem *E.* ohne fis, die schönste und annehmlichste Compositiones vermögend senyd, tief zu Hertzen zu dringen: diese aber aus gegenwärtigem Contrapuncts-Muster ersehen können, wie leicht es seye, aus dem Clave *E.* ohne fis, künstlich- und fürtreffliche Stück zu setzen. Andertens ist dieser Phrygius vor allen anderen, als der diesem Text anständigst- und taugsamste Modus Musicus ausersehen 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 keck und ohne Anstand vom Grund-Clavis *E.* in die Secundam Minorem, oder Semitonium Majus naturale gehen, dessen Lage, als die eintzige Ursach, eben diesen Modum Musicum vor allen anderen Modis Musicis unterscheidet.

(3) Biß dahin wird das wahre Subjectum geführet. Item tritt auch hier durch den Tenor der Authentus oder Tonus Primarius ein, so sein Subjectum legaliter prosequirt; da indessen der Bass oder Plagalis durch seine Progressiones und Syncopationes sich dem Authento zu accommodiren, und zu conformiren sucht biß 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 fortgehet, biß letztlich auch

(6) die oberste oder Discant-Stimm mit ihrem Authento den Plagalem ablößt, und das Subjectum prosequirt; da jedoch der Bass durch Replication oder Wiederholung des ersten Satzes dem Soprano vor Vollendung seiner Melodiæ 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 Regul-mäßig fortgeführet werde. Bey vorherogehendem Num. 6. ist noch anzumercken, daß im Sing- und Schlag-Bass deßwegen seye eine Minima samt einer kleinen Pausa gesetzet worden, damit nemlich die letzte Minima des Tenors in Arhsi oder *G.* als die Grund-Stimm wohl möchte von dem Gehör vernommen werden, um dardurch den Ohren keinen Argwohn zweyer Quinten verursachen zu können: gestalten wann der Bass den gantzen Tact im *E.* hätte ausgehalten, da der Tenor gleich darauf ins *F.* herab fahrt, das Gehör wegen der obersten Stimm einiges Torto leiden könte, sc. $\begin{matrix} h & e \\ e & f \end{matrix}$

(8) Dieser Numerus zeigt, daß die Secunda zwar mehrentheils die Quartam: öffters 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, kurtze, 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 Alts vom *F.* herunter ins *h.* als von einem perfecten Consonanten in einen anderen vollkommenen Consonanten gegen den Bass, so schnur gerad 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 geschiehet. Allein da nach Meynung Mizleri auch die grosse und kleine Terz unter die vollkommene Consonanten zu zehlen kommen, fället das Gebott der ersten Regul fast allerdings als ungiltig von selbst hinweg. Hernach findet allda diese Regul eine doppelte Ausnahm, 1mò, weil dieser Sprung NB. in einem *Quatuor*: 2dò, auch nur von einer Mittel- oder Ausfüll-Stimm, und nicht von der obersten Stimm geschiehet, 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 offt 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 Stuck 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 Schulfuxereyen nicht gerne molestiren, oder verwirren; sondern vermeyne gäntzlich, es seye alles dieses, und noch mehreres der Beurtheiligungs-Krafft eines geschickten Com-

positeurs anheim zu stellen. Viele Regulen seynd nichts nutz; wenige und gute Regulen seynd angenehm und nutzlich. 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 Stuffen- als Sprungweiß höret man öffters mit vielem Vergnügen an.

(12) Seynd Ligaturen, und Auflösungen, so ein NB. verdienen.

(13) Hier macht der Bass eine sogenannte Discantisirende 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 Regul-mäßig prosequiren. Wobey weiters zu bemercken vorkomt, wie nemlich die 4. Voces bey dem *Quare*, Anfragungs-weiß in einem Terz-Absprung anfangen: beym *Domine* in kindlichem Vertrauen die Stimm um einen Ton erhöhen: und beym *irasceris*, um dieses Worts Emphasim recht zu exprimiren gantz bekläglich mit noch grösserer 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 ♯ 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 Tertiam Majorem,

(19) worauf aber der Alt um sich dem Tenor und dem Modo A. in welchen der Tenor herab steiget, zu accommodiren, gleich wiederum mit Annehmung des ♯ zu gehen suchet.

(20) Wiewohlen der Satz der 2. Noten im Alt vom *Gis* ins *E.* gegen die untere Stim̃ oder Tenor (zumahlen auch alle 3. Stimmen absteigen) wegen einer vorborgenen Quint nicht der beste ist, und das Gehör ein mehres Vergnügen würde haben, wann die Nota Semibrevis im *E.* in der Alt-Stimm in 2. Minimas vertheilt, deren die erste ins *A.* hinauf, die andere ins *E.* herunter gesetzt wurde; Nichts destoweniger verhüllet solchen Argwohn 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 Sfuggitam, oder

(25) betrügende Clausul verkehret wird. Folgende Sätz verdienen auch angesehen zu werden, biß

(26) allwo der Bass eine *Ordinatam Ascendentem Clausulam* zwar formirt, wegen folgender Quart aber nicht zur Ruhestell komt.

(27) Verhindert die vollkommene Cadenz sowohl die nach der Quart stehende Terz Minor, als auch die darauf folgende Nona im Tenor.

(28) Hier præsentirt 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 kurtzer

(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 affinalem, oder Neben-Clavem eintritt, und allda mit etwas Hefftigkeit, und in eine

(31) ausserordentliche Höhe im Discant das Wort *Jurasti* exprimirt wird ohne Clausul, so hier wegen des schlechten Einschnitts eines Commatis auch keineswegs statt findete. Vide pag. 131.

(32) Dieses Zeichen, Coda, oder Cauda genandt, bedeutet insgemein, daß alle Stimmen zugleich still seyen. Bey denen sogenanten Canonibus infinitis zeiget es an, wo jede Stimm solle aufhören.

(33) Bey diesem Numero geschiehet erstlich die Ruckkehr in den eignen Modum *E.* woraus man mit fleiß ein wenig ausgetretten. Zweytens äussern sich 2. zerschiedene 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 gantz contraire ist. Drittens ist die Præcaution in deme gemacht worden, daß bey der lauffenden Stimm nicht das *flu*, oder der Vocal *u*, sondern das *fluen*, oder der Vocal *e*, gesetzet worden: massen die 2. Vocales *i*, und *u* ohne

Cantus Planus, firmus.

gröste absurdität niemahl in einem Lauff können angehöret 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 scheinet, und ist, so hat man dieses jedoch deßwegen geschehen lassen, damit nemlich sich die junge Compositeurs dabey alles desjenigen erinneren sollen, was oben pag. 155. & seqq. sub Tit. de Figurîs Musicis geschrieben worden, als: *Groppo*, *Circolo Mezzo*, *Tirata*, *Messanza &c.* als lauter Musicalischen Zierrathen, womit der Contrapunct ausgeschmücket das Prædicat *Floridus*, erhaltet. Fünfftens ist zu observiren, daß dieser Doppel-Contrapunct All Ottava in Unisono anfange, in der Octav aber sich schliesse. Hole fleißig nach was pag. 115. von der Beschaffenheit und Regulen dieses Contrapuncts tradiret worden.

(34) Sucht der General-Bass in das Riversciamento einzutretten, 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 komt. Wobey ferner erhellet, wie leicht es wäre, solchen Contrapunct, so es die Zeit und Umstände des Texts zuliessen, durch Regul-mäßige Deduction auf viele Täct, ja Zeilen hinaus zu treiben.

(36) Ist ein Discantisirende, oder Cadentia *Minima*. Deßgleichen auch

(37) diese eine Cadentia *Descendens* ist. Worauf folget

(38) eine sogenannte Coronatio Cadentiæ, da der Discant eine syncopirte Anticipation machet &c. pag. 155.

(39) Nach gemachtem Stillstand aller Stimmen gehet der Bass nach Besag eines neuen anderen Texts gar wohl aus dem Haupt-Modo *E.* ins *C.* als einen diesem Modo sehr beliebten Clavem. Wobey zu bemercken komt, daß man nicht pflege mit allen Stimmen zugleich einzufallen, sondern eine oder die andere Stimm durch einen Pausen zuruck zu halten, wie es der Discant und Tenor vor Augen legt.

(40) Da fangt der Tenor an mit den Worten *De Malignitate* zu spihlen, welches die andere Stimmen prosequiren, und sich anlassen, als wolten sie den Gesang auf eine förmliche, gäntzliche, dem Modo *E.* sehr zuwider scheinende Cadentiam ins *F.* leiten und ziehen, welches sie auch

(41) gäntzlichen ins Werck zu stellen sich præpariren; so jedoch wegen des unvollkommenen Texts und

(42) dessen kleinesten Einschnitts sehr wohl durch eine betrügende (d' Inganno) Cadenz vermeidet wird. pag. 97.

(43) Ist ein glatter Gesang, ohne Ligatur und Syncopation.

(44) Im Tenor ist die zweyte im *h.* und vierte im *g.* als ein von Natur kurtze und durchgehende Note anzusehen. pag. 73. & seqq.

(45) Da wird der Bass evolvirt, und vertritt der Tenor die Stell des Basis.

(46) Aeussern sich im Tenor: und

(47) im Bass die sogenannte Notæ Cambiatæ, 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 Täcten wohl gesetzte Contrapunct, dessen schöne Bindungen und Auflösungen des Ansehens 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 gäntzliche Ruhestell durch das beygesetzte ♭. als ein Tertiam Minorem angebendes Zeichen hier noch keinen Platz findet, sondern durch Repetition des vorigen Subjecti der 3. oberen Stimmen, wie auch mittelst des Basses selbst durch widriges Movement die rechte, und diesem angenommenen Modo *E.* eigenthumliche, wiewohl unvollkommene Cadenz oder *Clausula finalis*, *Dissecta acquiescens*, zuletzt sich angibt, und den gantzen Contrapunct zur Ruhe stellet. Vide pag. 98. & seqq.

Fernere Anmerckungen überhaupt:

Erstlich ist diesem so anmuthig- als Vertrauens-vollem Text ein recht anständiger Modus Musicus oder Ton-Art, nemlich der Hypo-Phrygius oder Tonus Quartus ausersehen worden, von welchem man sagt, er habe *Naturam humilem &c.*

2. Und was in einer Composition je das vornehmste seyn kan, ligt der Text gantz glatt und ohne geringsten Zwang da.

3. So wird der Enthalt, Emphasis, oder rechte innerliche Nachdruck des Texts Elevatione & depressione vocis, durch Erhöhung, oder Erniederung der menschlichen Stimm 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 Ein- und Abschnitt des Textes sehr genau observiret worden.

5. Kommen fast alle Ligaturen, und derselben Resolutiones hier in diesem Stuck zum Vorschein. Wobey

6. wohl anzumercken ist, wie jedesmahl die eine zur Ligatur ausersehene Stim̃ so hüpsch vorhero *præparirt*er da lige; die zweyte Stim̃ so schön binde; und sodann alle Bindungen so Regul-mäßig wiederum gelöset werden.

7. Findet man da keine verbottene Sprüng, auch

8. keine illegale Gäng, oder Fortschreitungen. Deßgleichen

9. nichts defectuoses, noch überflüßiges in denen Tonis, oder Intervallis Musicis.

10. Geschehen kurtze Excursiones oder Ausschweiffungen in die Claves Affinales, oder Neben-Tone. Nichtweniger

11. gemächliche Reversiones oder Zuruckkehrungen in den Modum Principalem oder Haupt-Ton. Endlichen

12. Kan man diesem Musicalischen Stuck die 4. Haupt-Eigenschafften, 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 erwähnet worden.

Indeme wir aber eben jetzt, und auch sonst hin und wieder in diesem Werck diese 4. Eigenschafften 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 *Ligatur*en, als jederzeit harte Dissonanzien, obigen 4. Haupt-Eigenschafften entgegen, da sie weder deutlich, weder lieblich &c. klingen könten. Nein! Schöne Bindungen, Regul-mäßige Auflösungen, unverhoffte Sätz &c. loben den Meister, zieren die Music, unterhalten das Gehör, und thun allzeit, meistens aber bey denen gantzen (Music-Verständigen, und Music-liebenden) Menschen den gesuchten Effect, welcher ist, die Leidenschafften 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 Tägen ist ein Regen auch willkomm. Und nach langem Regen ist das schöne Wetter desto angenehmer.

Der Music-Effect.

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 beschäfftiget seyn. Es kan aber da, wo lauter ähnliche Verhaltnussen der Tonen vorhanden, keine, oder nur eine geringe Beschäfftigung seyn. Will also die Seel eine Lust haben, muß sie eine Beschäfftigung haben, doch so, daß es mit Bescheidenheit geschehe, und daß die Mühe nicht zu groß sey, damit nicht bey allzugrosser Beschäfftigung bey ihr Unruhe, Unlust, Mißvergnügen und Verwirrung entstehe, welches alles erfolget, wann durch den verderblichen Mißbrauch, überflüßig gesetzter Dissonanzien das Gemüth so obruiret wird, daß es nicht mehr mächtig ist, die Verhaltnussen der Tonen 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 Dissonanzien entstandenen Heulen mehr können belustigen, als an dem wahren Gusto einer reinen, und wohlklingenden Music.

Vermischung der Con- und Dissonanten.

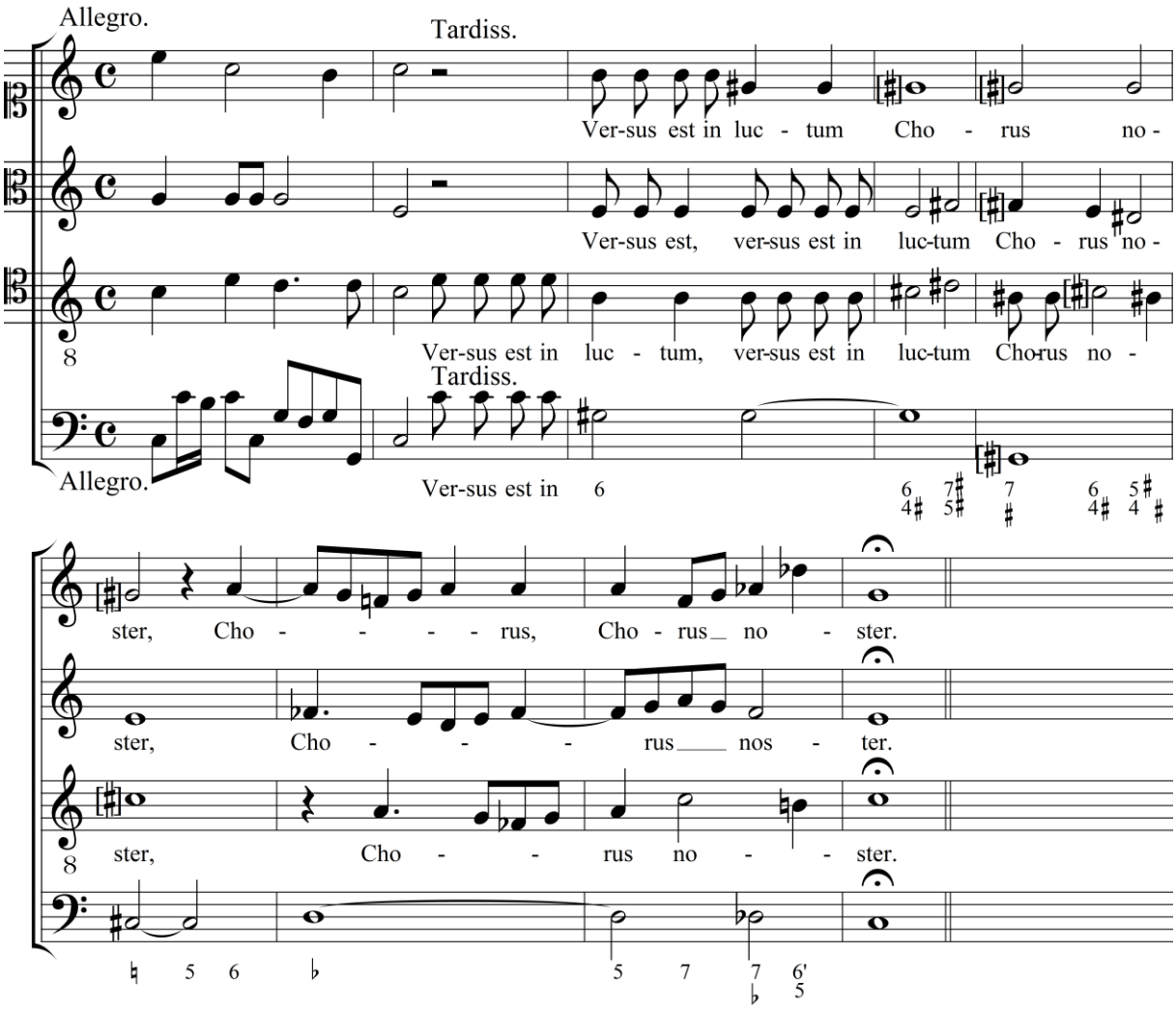
Da nun aber die heutige Herren Compositeurs bey der jetzigen so verwirrten Crisi der lieben Musicalischen Compositionen veranlasset werden, mit Erfindung neuer, seltsamer, unerhörter Sätzen, Bindungen, Gängen, Sprüngen, plötzlichen Ausschweiffungen, oder Verfallungen in andere ausserordentliche Ton-Arten &c. 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 Ungewisse 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 Componisten suchen sich mit neuen Ligaturen hervor zu thun.

Ein gute Music bestehet in

Caput XXXI.

Es werden die gar zu grelle Ausweichungen aus den angenommenen Ton-Arten untersuchet.

SO grossen Fleiß man vor Jahren angewendet, bey Christlichen Gemeinden, sonderheitlichen in den Gottes-Häussern, reine Musicalische Compositiones aufzuführen, so sorgloß 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 gantz neuen seltsamen Sätzen, wunderbaren Accorden, unverhoffften, unerhörten Aus- und Eintrettungen 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 dardurch einen allgemeinen Applaus zu erschnappen, indeme sie doch hergegen in der Sach selbst nichts, als ein häßliches unleidliches Mischmasch zu Marckt bringen. Unter die Reihe solcher Ohren-Peinigern gehöret billig jener, so folgende miraculose Hirn-Gesponst aus dem Modo 6to Jonio ad videndum, & audiendum vorzulegen kein Bedencken getragen.

Erklärung.

1. Der erste Tact zeigt an, daß vorhero das Stuck vermög des Texts müsse in munterer Bewegung fortgegangen seyn; wo aber in Arhsi des anderen Tacts der Text gleich ein anderes Tempo gebietet, und es auch das *Tardissimè* anzeiget.

2. Im anderen Tact ist noch alles leidlich.

3. Im vierten aber waget der Tenor[1] in Thesi und Arhsi ein so harten, graußlichen, und wider die Relationem Harmonicam lauffenden Gang, daß er nichts 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 præpariret, und auch würcklich dahin leitet.

4. Der Alt, des Tenors Compagnon, im vierten Tact in Arhsi begehet durch Eintrettung in die Septimam *Fis* (seinem Cameraden zu gefallen) gleichen Fehler.

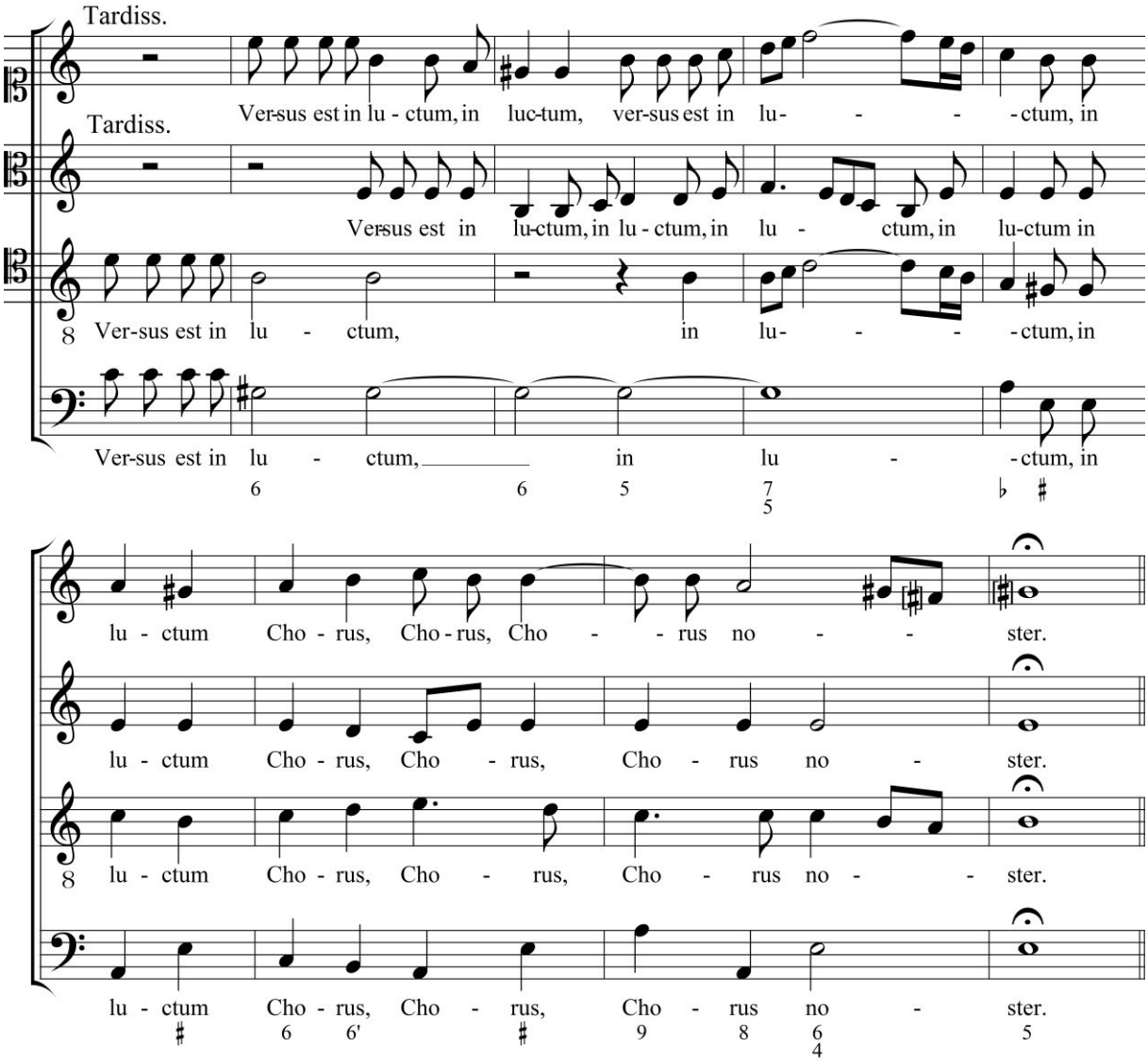
5. Im sechsten Tact will der Discant als eine Ariadne die übrige 3. Stimmen aus dem Labyrinth zwar wiederum heraus führen, welches jedoch ohne neuen Anstoß des Labyrinths, verstehe den innerlichen runden und

[1] Der, laut seines Namens, den Inhalt oder Melodie eines Stucks führet, oder ist.

krummen Gang in Ohren, biß zum Ende nicht geschiehet.

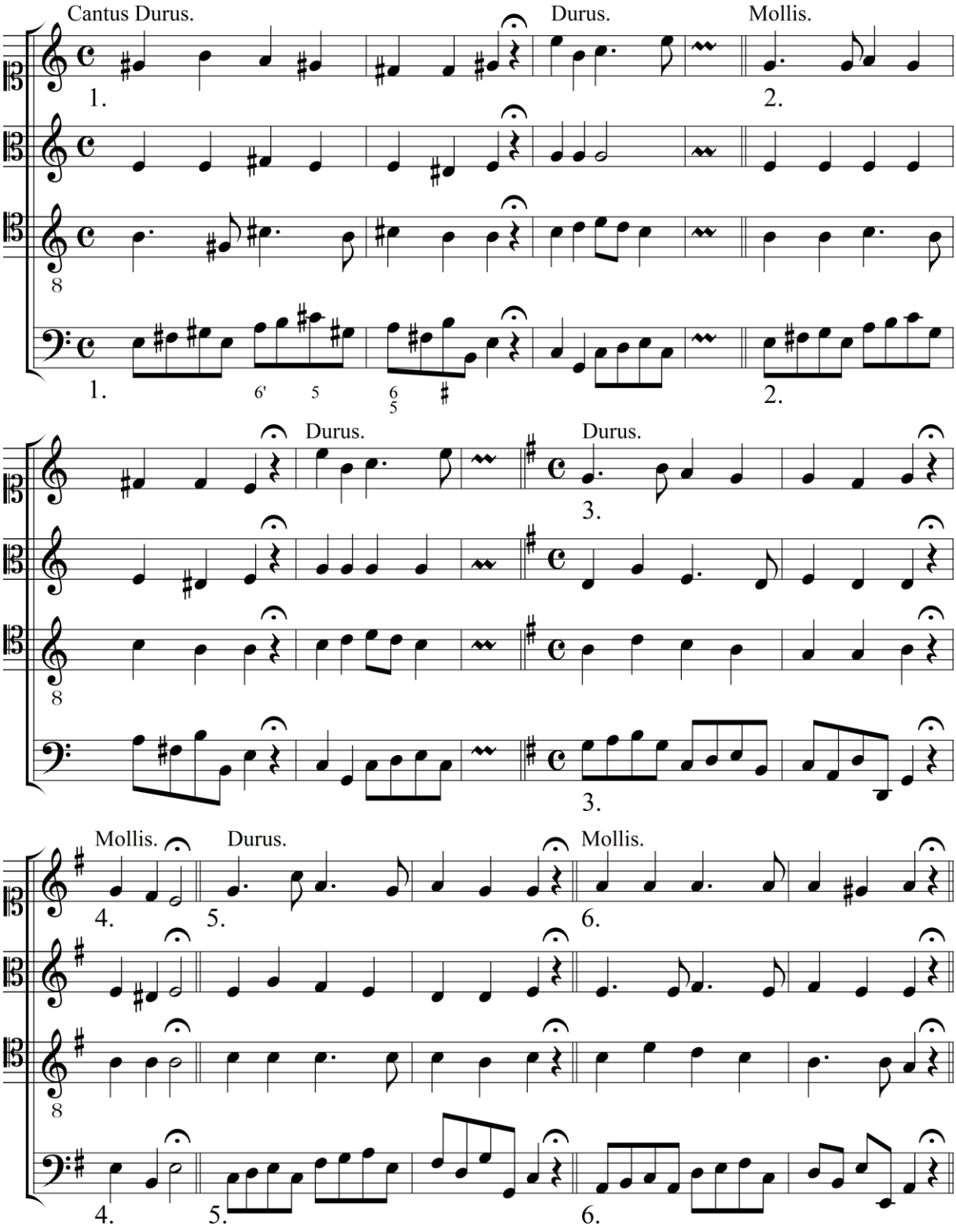
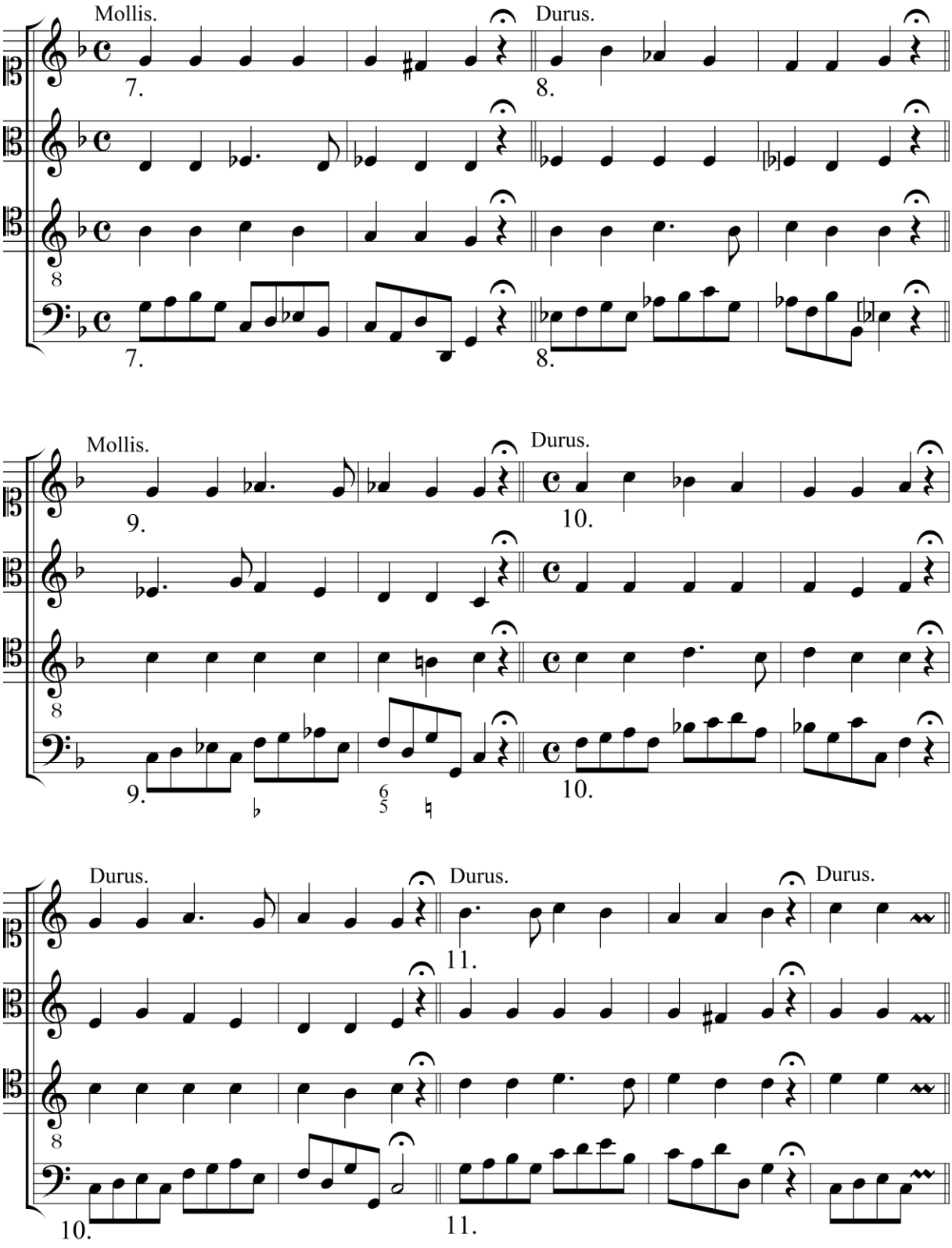
Alle diese Mißlaut, Absurditäten, und vorkommende Thorheiten wollen wir dermahlen nicht der Theoriæ, oder Rationi, welche dißfalls nicht viel zu sagen hätte, sondern allein dem subtilen Gehör als untrüglichen Richter lediglich anheim stellen.

Lese zuruck das Cap. 30. de Relat. non Harm. und urtheile selbst, ob diese gegenwärtige Relationes können genennet werden, *Excellentes tolerabiles*, oder *falsæ*, *vitiosæ &c.*

Wir wollen indessen gleichwohl sehen, ob diese Composition auf folgende Art vielleicht möchte besser gerathen seyn?

In diesem verbesserten Exempel ist theils alles unartiges, das Gehör martyrisirendes Wesen hinweg gelassen; theils auch ist der Text, unserer Meynung nach, durch Eintrettung in den Phrygium Modum, so von Natur Demuth &c. zu erwecken geschickt ist, genugsam ausgedruckt. Vide pag. 45. & seqq.

Wer jedannoch an obigen, und anderen dergleichen unerhörten plötzlichen Aus- und Eintrettungen, so heut sehr frequent seynd, ein Vergnügen empfindet, dem gönnen wir diese Lust gantz gern.

Unter obiger Wild-Heerd nehmen auch die Wayd jene Böck, welche viele Componisten schiessen, da sie, um durch Veränderung der Music-Laiter denen Ohren eine Diversion zu

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 setzet etwas v. g. aus dem *C.* excurrirt in das *E.* als Tonum *Mediantem*. Allda verliehret er sich, und fahret so weit in die ♯♯ hinein, daß er endlich auch auf folgende Art cadenziret:

Mollis.
Durus.
7.
8.
Mollis.
Durus.
9.
10.
Durus.
Durus.
Durus.
11.
10.
11.

Erklärung dieser Exemplen.

1. Dieser Numerus [1] zeiget an, wie der Componist, so eine Composition in dem Modo M. *C.* angefangen zu haben, wir zu voraus setzen, den ersten Fehler begangen in deme, 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.* geschiehet, der Ubellaut sich genugsam äusseret.

2. Hier werden die obige Fehler durch den Gebrauch der weichen Ton-Art verbesseret.

3. 4. 5. und 6. Diese Numeri weisen, wie die Terz-Einfäll Regulmäßig mit Abwechslung der Ton-Art solcher gestallt geschehen solle, daß, wann der *Cantus Durus* vorgegangen, der *Cantus Mollis* jedesmahl darauf folgen solle. Und so vice versa: Ist der vorherige Cantus *Mollis* geweßt, 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 gantz andere Bewantnuß mit *Quart*en, und *Quint*en, 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. letzsten Exemplen geringer Umständen wegen eine Exception leicht Statt und Platz finden. Ein guter Einfall des Componistens, der besage des Texts &c. 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-Krafft des Componistens an, deme zustehet, die Tonen, und Ton-Arten, wie der Mahler die Farben, so klug und künstlich unter einander zu vermischen, daß, wie dieser das Gesicht, jener das Gehör vollkommlich vergnügen möge.

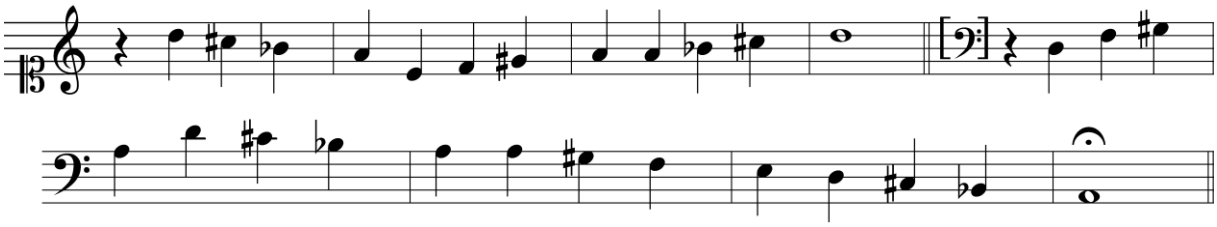
Caput XXXII.

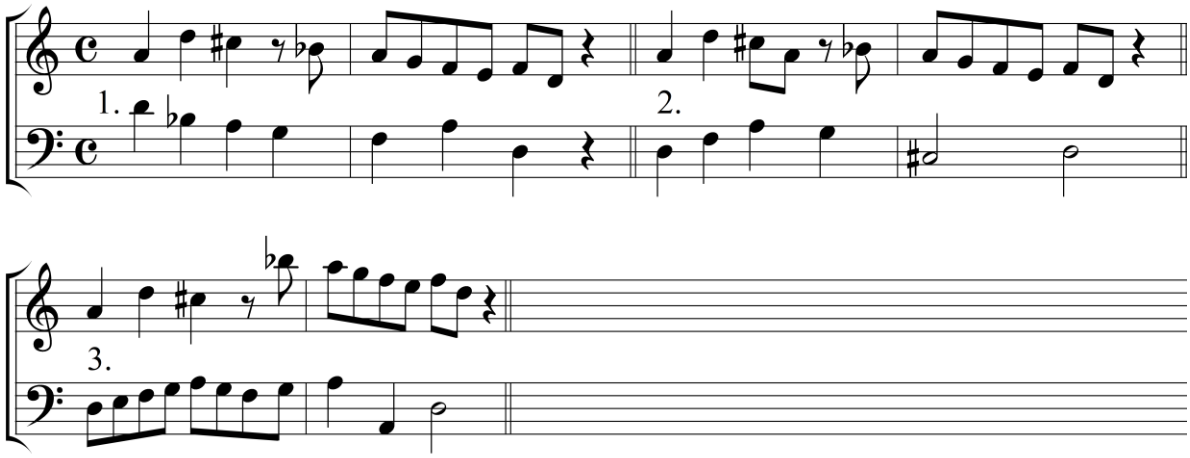
Es werden etwelche theils verdächtig und verworffene, theils zuläßige, oder leidliche Gäng, Sprüng, und Sätz examiniret.

Die Teutsche Nation ist arbeitsam.

DIe Teutschen haben bis auf diese Zeit vor anderen Nationen den Ruhm erworben, daß sie in Ausarbeitung Musicalischer Compositionen weder Zeit, noch Mühe spahren.[1] Ein wohl inventirtes Thema muß bey ihnen ausgeführt seyn, wie wohl ihnen so saure Arbeit selten vergolten wird.

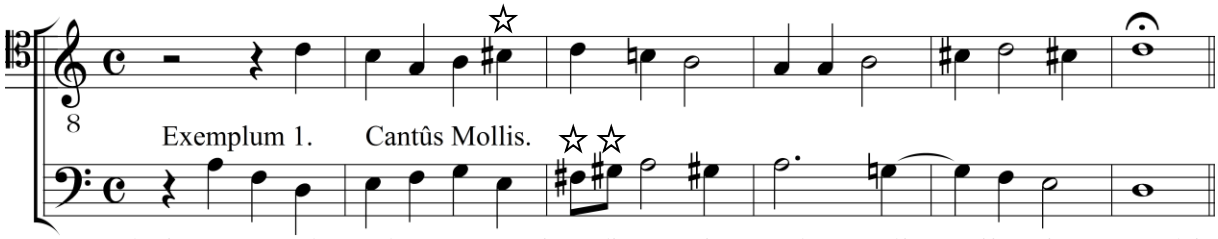
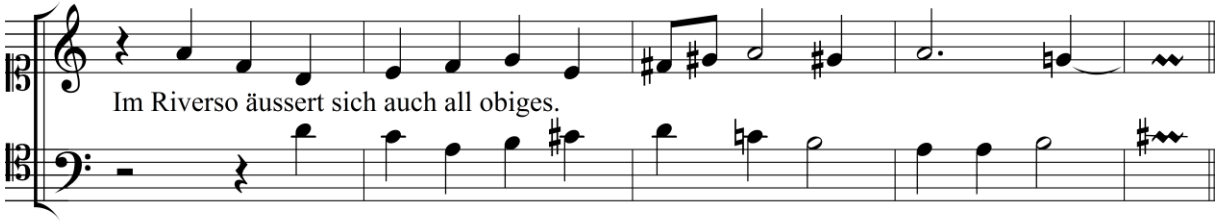
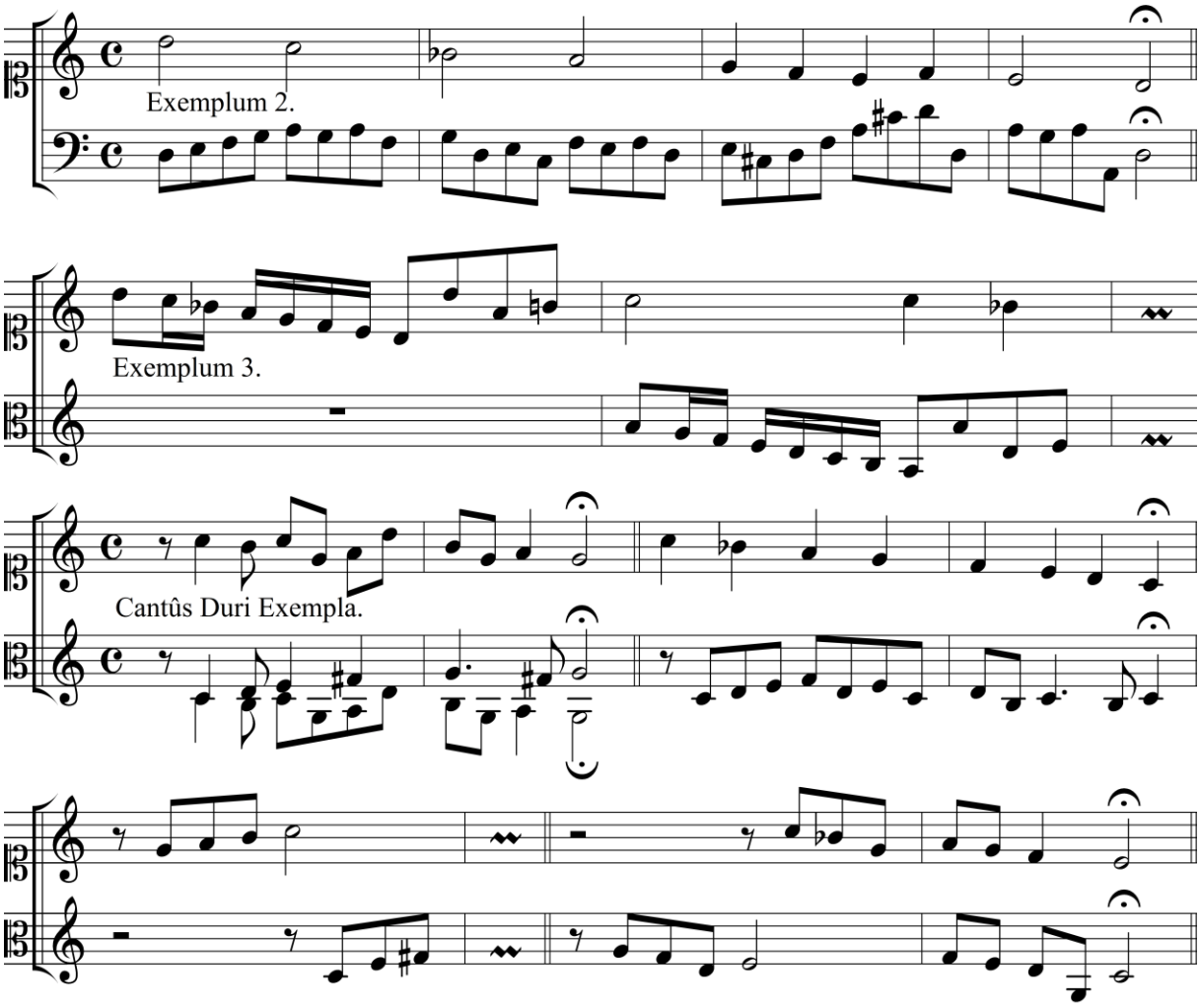
Ein nicht geringes Vitium will man ihnen zugleich zumuthen, nemlich daß neben gar zu grellen Ausschweiffungen, von welchen eben im vorigen Cap. Erwöhnung geschehen, sie sich auch zu sehr in den harten Gängen, Sprüngen, und *Accord*en vertieffen, und weiß nicht was für grosse Ding auf die Welt gebracht zu haben fälschlich persuadirt seynd, da sie doch indessen der Edlen Music, welche alles unartiges, unnatürliches, hartes, gezwungenes verabscheuet, nicht geringe Injurie und Geringschätzigkeit verursachen.

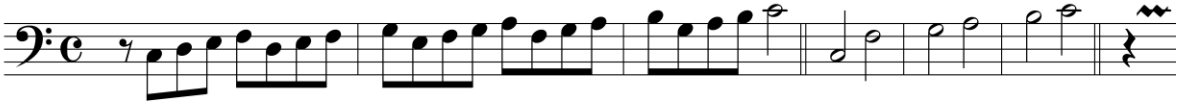
Ehe und bevor wir die verdächtige Gäng untersuchen, können wir diejenige grobe, und verworffene Progressiones nicht ungeanthet lassen vorbey gehen, welche öffters in Meisterlosen Compositionibus anzutreffen, als da seynd E. g.

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

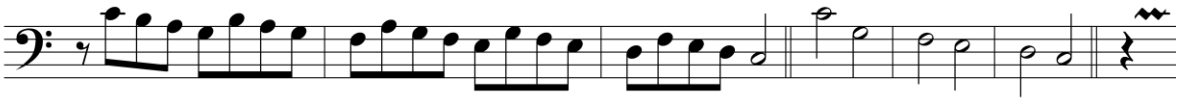
[1] Die Italiäner sind gescheider; setzen ein gutt über alles prædominirendes *Cantabile*; Suchen die Wörter an solchen Orten, wo es a propos fallet, natürlich, ungezwungen, durch vortheilhaffte Touchante Accompagnamens, und folgsam mit *Gout* zu exprimiren; mit diesem sind sie zufrieden, und nehmen das Geld darfür.

N. 1. Aus der Dorischen Ton-Art in Arhsi des ersten Tacts, um besseren Gesangs oder Melodiæ willen, (Evphoniæ 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 Terz-Fall ins *A*. vermuthet, und heimlich darunter verstanden wird, wie N. 2. im Aufschlag des Tacts zu sehen, wo so dann die letzte virtualiter kurtze Nota gar wohl durch das b-moll den March der Melodiæ herunterwärts præparirt und einleitet, wie es der andere Tact ausweiset. Oder, wann man die Progressiones sub N. 3. will gelten lassen, wie dann nichts daran auszusetzen ist, und der Sprung der verkleinerten Septimæ 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 verbotten seyn? Zumahlen diese nur um eine Octav tieffer gesetzt seynd, als das Muster sub N. 3.

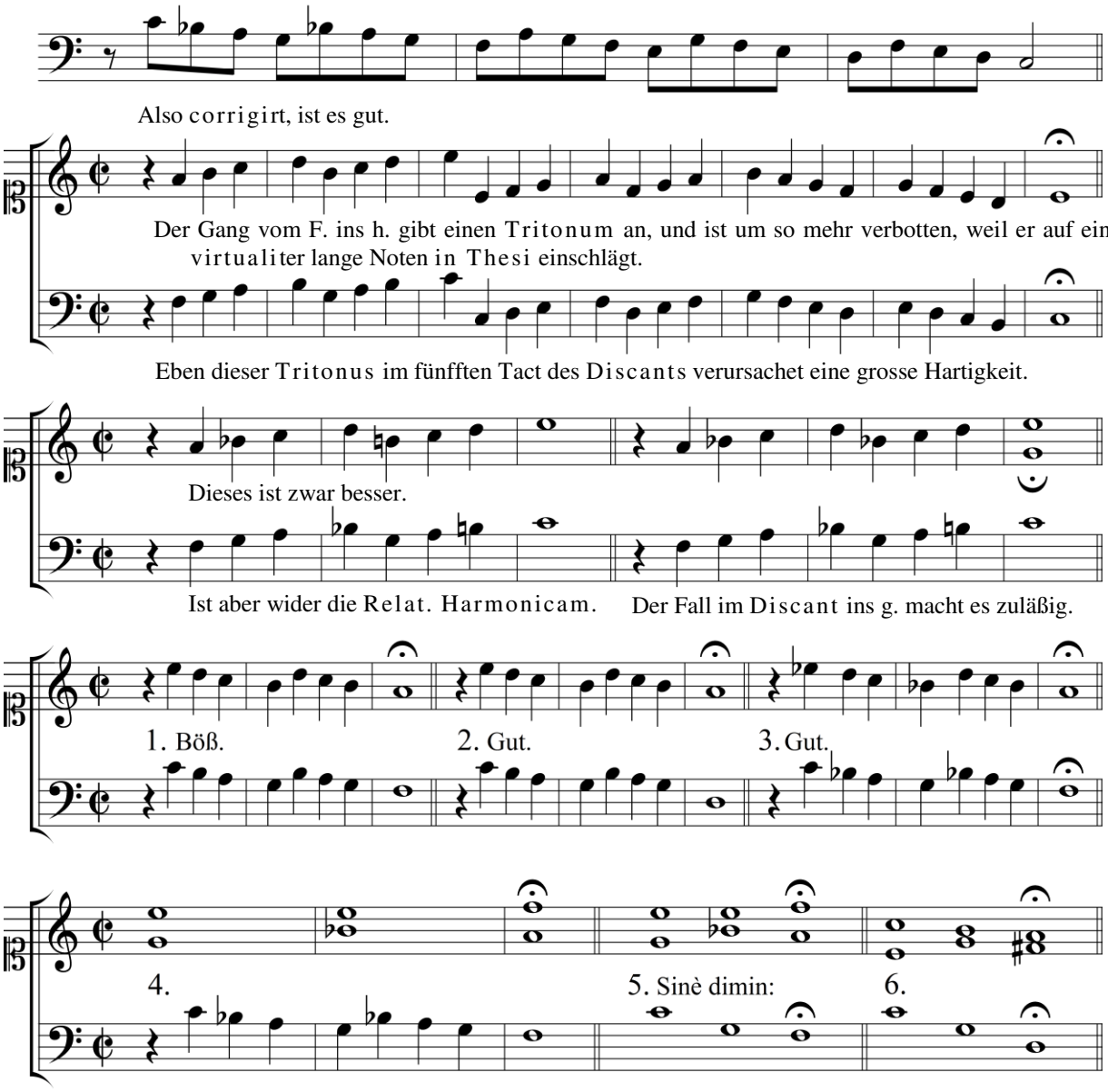
In weichen Ton-Arten nimmt man gerne die grosse Sext, und Septimam.

Ehe wir weiter gehen, ist zu mercken, 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 Toni mit längeren Schritten desto geschwinder zu ihren reinen, vollkommenen Consonanzien, verstehe die Octavam, und Unisonum, gelangen, und sich mit ihnen vereinbahren 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 untersetzte Exempla noch mehr.

Das Sternle im Tenor des andern Tacts zeiget 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 anderen Tact.

Ist eben dis.

1. Erstes ist deßwegen nichts nutz, weil die Bass-Stimm vom C. ins g. und von dar weiter im F. gleichsam cadenziret, und sich niedersetzet, 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 gantz anderen Model gegossen.

N. 3. Terz-weiß muß es so, und nicht anders gesetzet 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 gantzen Harmonie.

So viel kürtzlich von den Gängen, so wider die Ton-Arten lauffen.

Nun folgen auch etwelche theils erlaubte, theils verdächtige, und verbottene Gäng, und Sprüng, so aus den *Falsis* entspringen.

Falsæ was sie seynd?

Die so genannte *Falsæ*, sc. Chordæ[1] seynd nichts anderes, als diejenige Intervalla, welche in ihren gehörigen Gradibus entweder ein *Semitonium minus* zu viel, oder zu wenig haben, und deßwegen dem Gehör eine ausserordentliche Härtigkeit verursachen. Es seynd diese, mit einem Wort, die Cap. 5. pag. 7. und 8. angegebene *Superfluæ*, oder *Deficientes*.

Alle Falsæ, oder verkleinert- oder vergrösserte Intervalla kommen auf zweyerley Art zum Vorschein. Erstlich wann sie gegen den Bass, oder Fundamental-Clavem als Falsæ erscheinen. Zweytens wann sich zwischen denen Ober- und Mittel-Stimmen gleichsam von ungefehr eine Falsa ereignet, ob gleich beyde Stimmen sich gegen den Bass selbst als Con- oder Dissonanzen verhalten.

Notableste Falsæ.

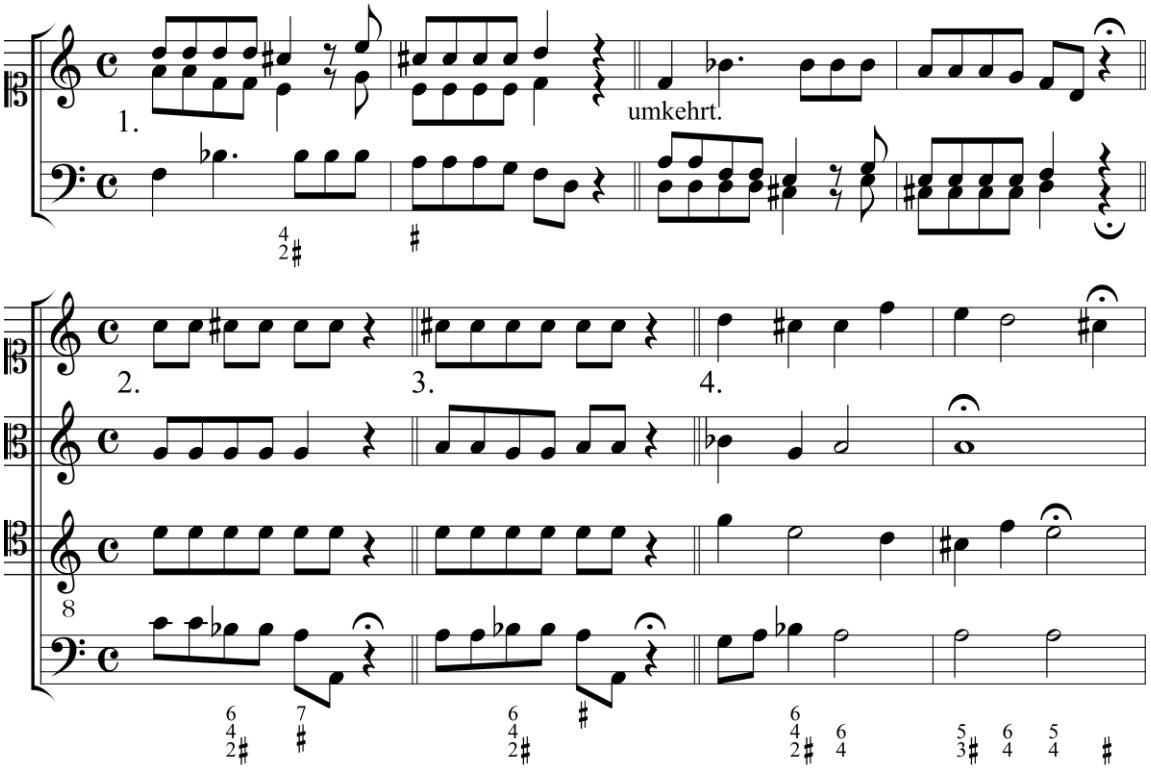
Die notableste Falsæ entstehen entweder
1. Aus der Secunda Superflua. Oder
2. Aus der Quinta Superflua. Oder
3. Aus der Sexta Superflua. Oder
4. Aus der Septima Superflua.

Die Octavas Superfluas, und Deficientes kan man zwar auf dem Papier wohl vormahlen, die Vernunfft 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.

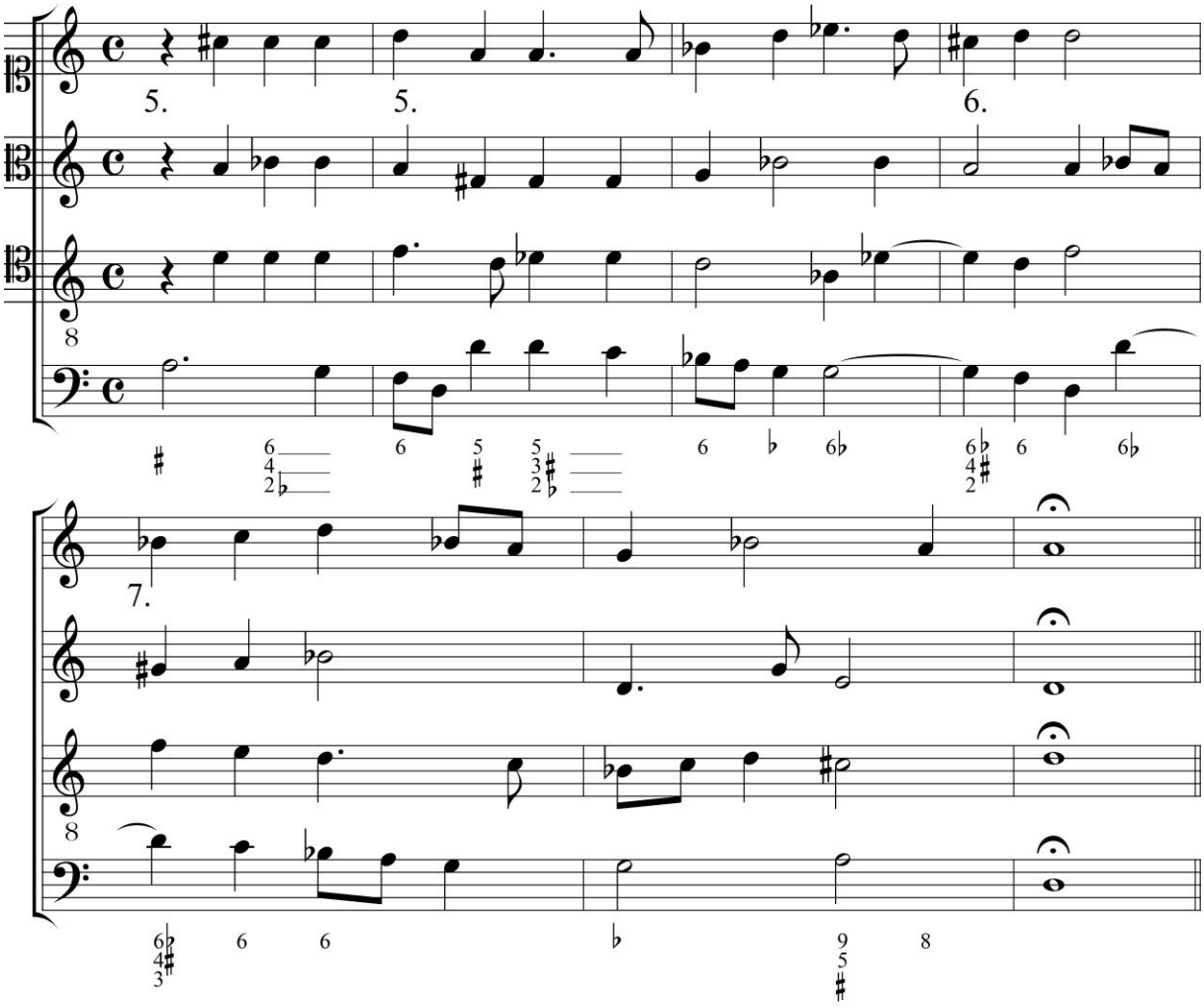
Alle diese Falsas, wie sie in der Ausübung so wohl gegen den Bass, als den Mittel- und Neben-Stimmen entstehen können, wollen wir nach der Ordnung in Exemplis vor Augen legen. Zu erst stehet die

Secunda Superflua.

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 Stimm syncopirt oder still liegen bleibt, so, das nicht beyde Stimmen zugleich zusammen stossen, wie zwey Widder.[2] Andertens machen die Consonirende Neben-Stimmen dergleichen harte Sätz mercklich gelinder. Drittens werden solche Positiones erträglicher, je weiter sie von einander abstehen.

Chorda was sie bedeutet?

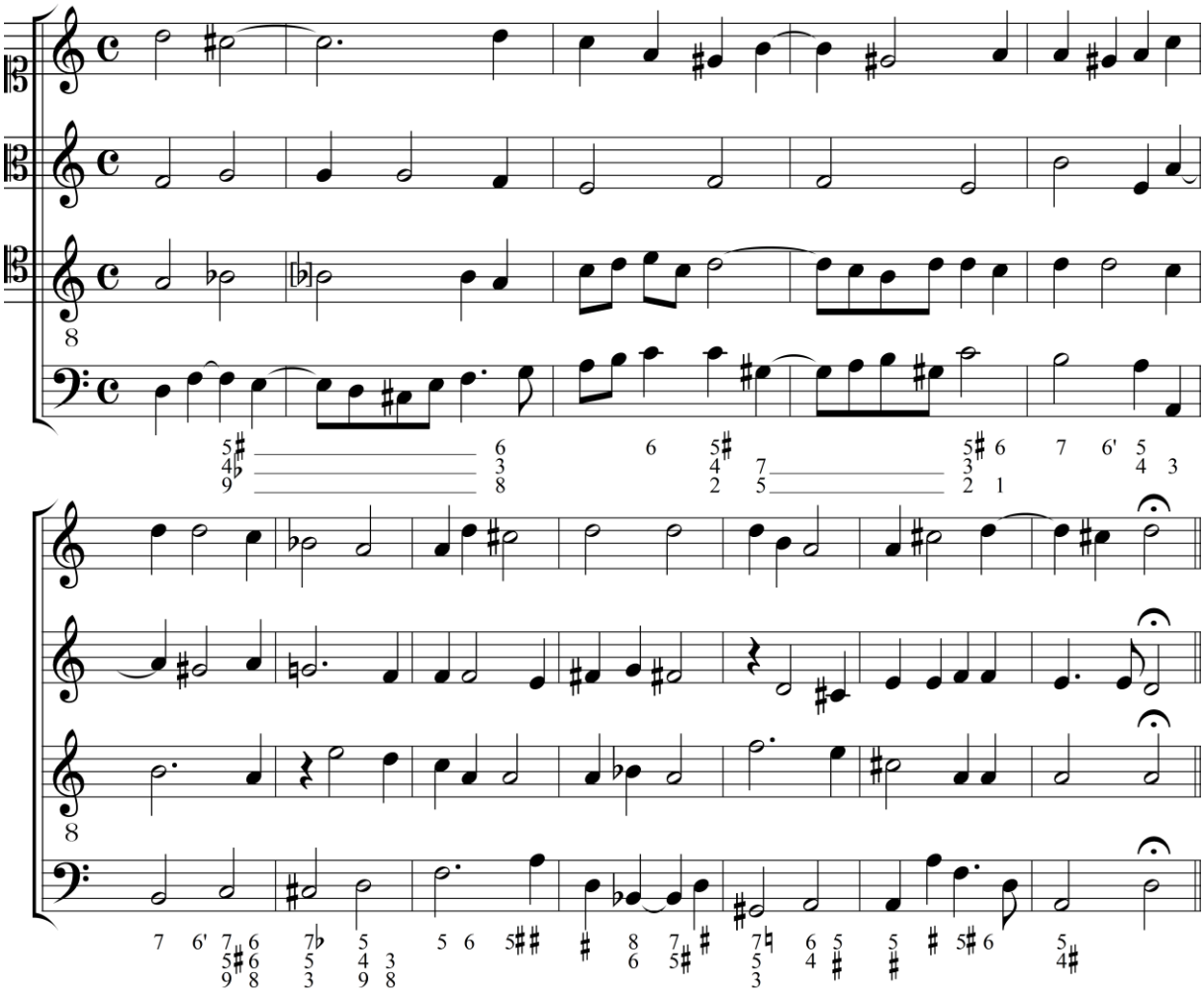
[1] Chorda, ein Saite, heißt da so viel, als Sonus Musicus. Durch dieses Wort wurden bey denen Griechen in ihren Tetrachordis, oder in ihren aus 4. Saiten bestehendem Systemate Musico gewisse Soni oder Toni Musici, welche die gestimmte Saiten von sich gaben, verstanden. Dahero wann man sagt: Secunda, Tertia, &c. verstehet man *Chorda* darunter. Da nun heunt allen Tonen vom Unisono an bis ad Nonam inclusivè neben ihren ordentlichen Verhaltnussen 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 *Falsæ*, sc. Chordæ, genennet.

[2] Ein solches ist zwar in allen reinen Compositionibus, sonderheitlich in denen Ligaturen des streng oder eigentlichen Contrapuncts zu observiren.

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 verliehren 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 entstehet zwischen diesen beyden Stimmen eine unleidliche Falsa, wie N. 7. Stehet aber die Quart oben, die kleine Sext unten, und die Neben-Stimm die *Secundam* beybehaltet, so seynd diese Falsæ noch wohl tolerabel, wie N. 6. zu sehen ist.

Von der übermäßigen Quint.

Quinta Superflua.

Diese Falsa wird auf zweyerley Art gebrauchet. 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 geschiehet sie, wann diese Falsa 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 hievon Exempla:

Erklärung dieses General-Exempels.

Im ersten Tact anticipirt der Discant die *falsam*, sc. Quintam, da der Bass syncopirt. Im anderen Tact aber retardirt, oder bleibt die obere Stimm in ihrer *Falsa* liegen, da hingegen der Bass fortschreittet. Im dritten Tact geschiehet resolutio *Falsæ* auf eine gantz besondere Art in die Terz. Im vierdten 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 umgehet, hat es beliebet, im 7.den Tact vorsetzlich die Falsas mit dem Satz der verkleinerten 7.mæ zu continuiren. Im 8.ten Tact führet das Dominium Anticipando wiederum die vergrösserte Quint mit der Resolution in die Terz. Wie ein solches im 9.ten durch die Alt-Stimm geschiehet. Im vorletstern Tact endlich repetirt der faule Discant (retardando) die falsam Quintam noch einmahl.

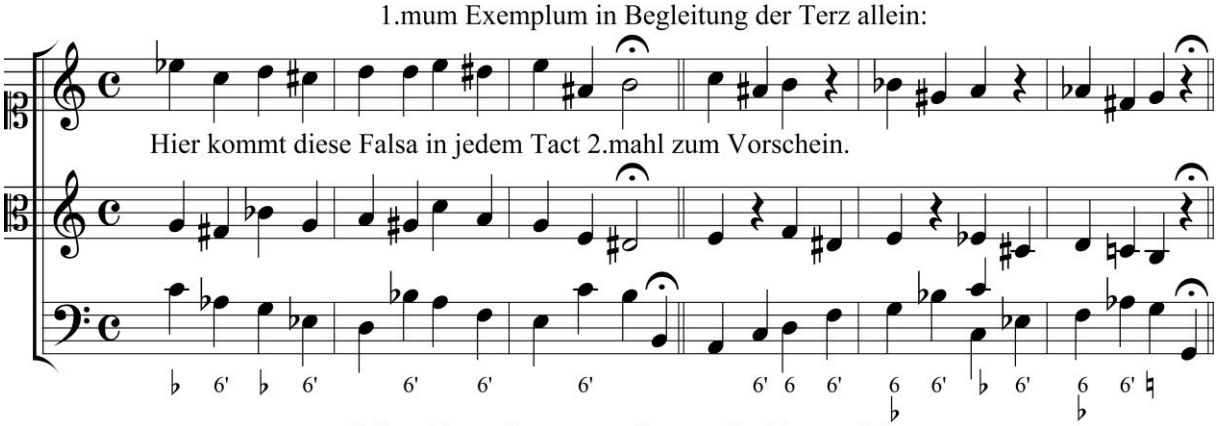
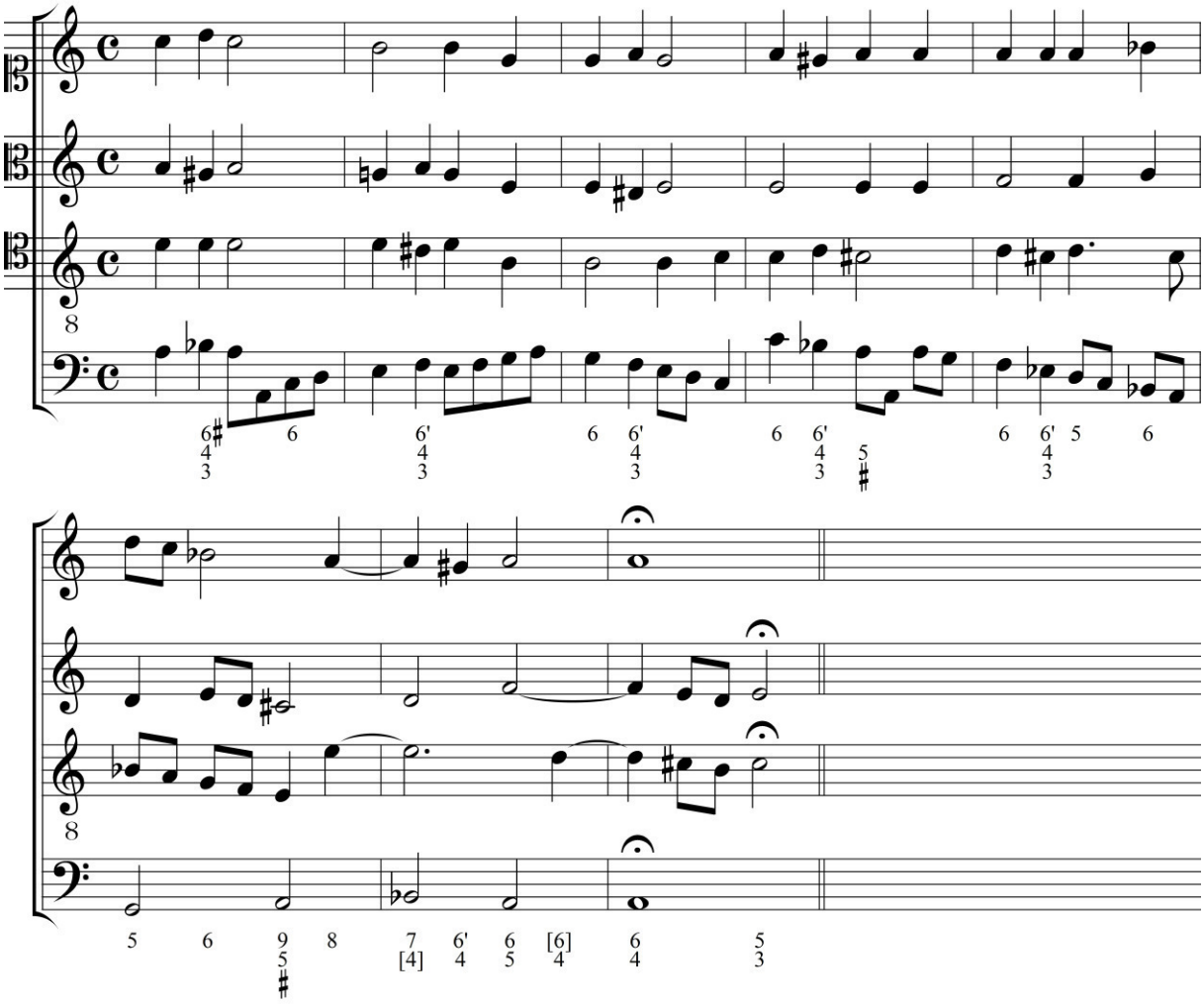
Von der übermäßigen Sext.

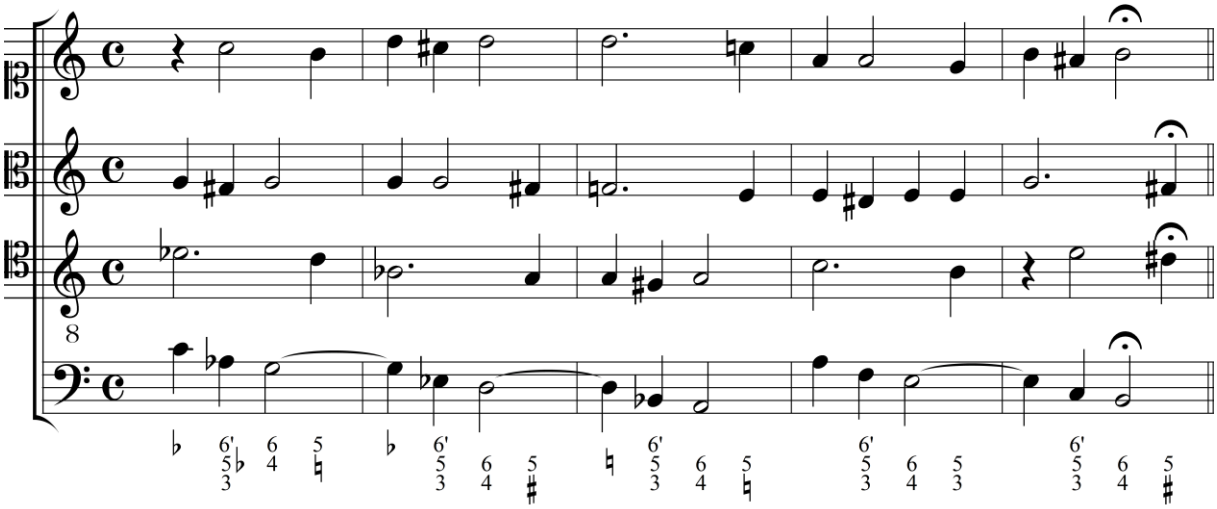
Sexta superflua.

Mit dieser harten *Falsa*, sc. Sexta superflua, kommen nicht nur die Herrn Theatralisten öffters: sondern auch nicht selten die andächtige Kirchen-Componisten zu Marckt. Ihr Accompagnament ist unterschiedlich: All' ordinaire wird diese Falsa (1) begleitet von der Terz: (2) Offt gesellen sich zu ihr die Terz, und Quart. Oeffters auch (3) die Terz, und ordinaire Quint.

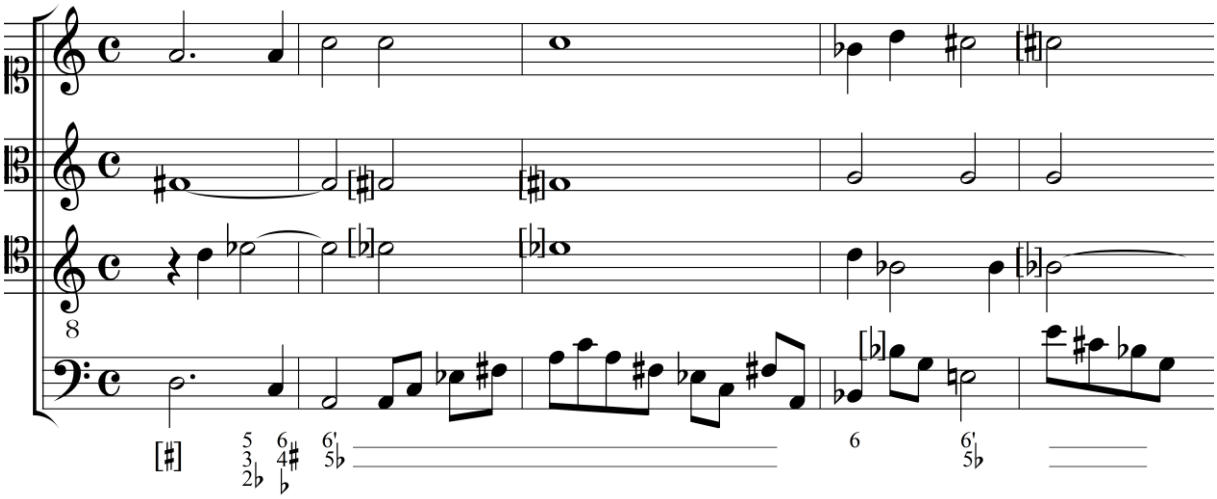
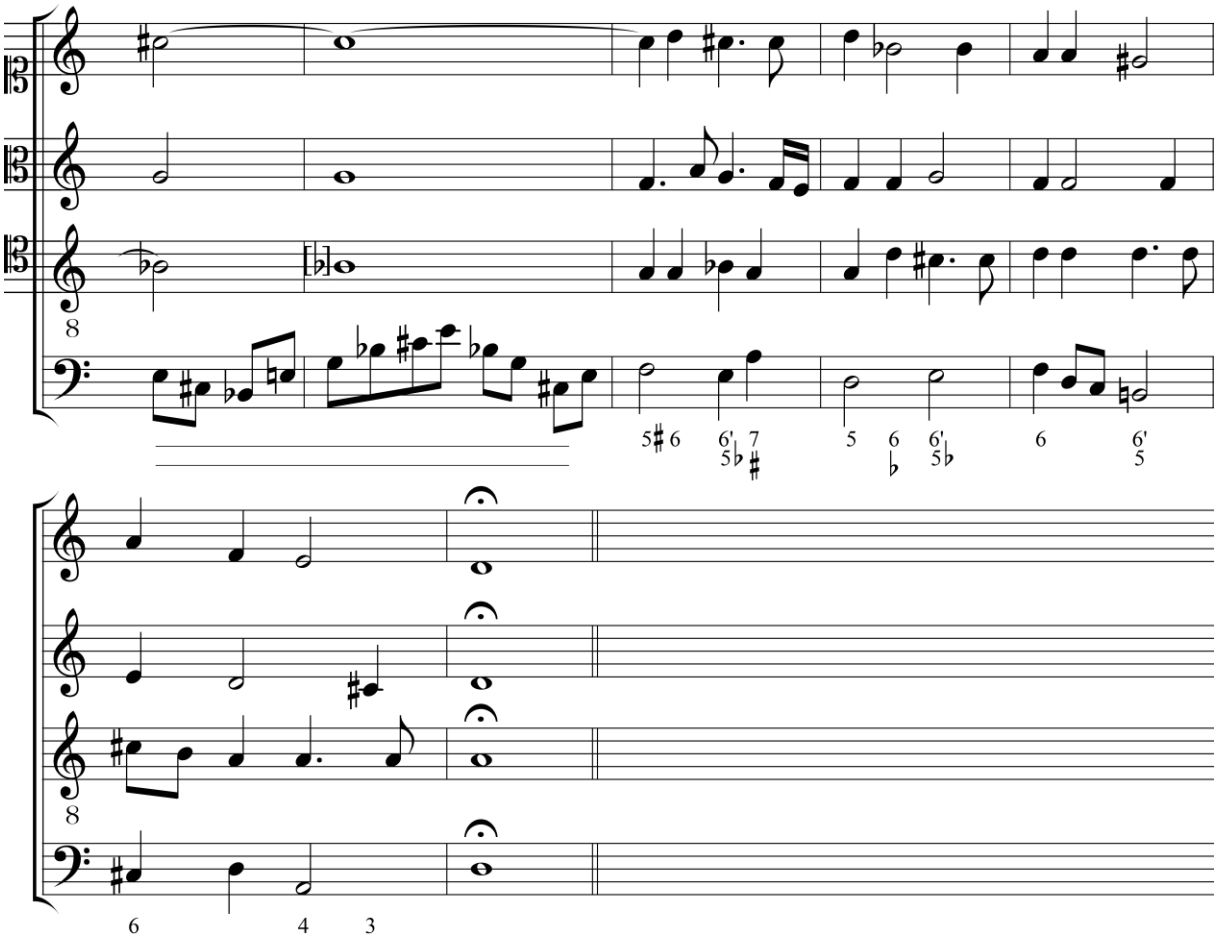
Aus denen untersetzten Exemplen wird alles deutlich werden.

1.mum 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.

Tertium Exemplum, accompagnirt von der Terz, und ordinairen Quint.



Von der grossen Sext, und mangelhafften Quint zugleich $\frac{6'}{\flat 5}$.

Die kleine, oder, vermög ihres Namens, die falsche Quint, gibt schon von selbsten gegen die untere, oder Bass-Stimm ein *Falsam* an. Durch den Beysatz der grossen Sext aber macht sie auch eine doppelte d. i. eine *Falsam secundam*, oder umgekehrt, eine *Falsam septimam* aus. In mittleren Stimmen, und folgsam von den äusseren Stimmen etwas bedeckt, klingen diese Falsæ nicht so gar häßlich; härter aber in denen Extrem-Stimmen. Im folgenden Exempel stehen sie auf doppelte Art angesetzt.

In Thesi des anderen Tacts præsentiren sich die *Falsæ* in gewohnlicher Parade zwischen denen 2. äussersten Stimmen, und eben darum dem Gehör leidlicher. In Arhsi eben dieses anderten, wie auch im 5.ten Tact hat man mit Fleiß ein kleines Muster einiger abgeschmackten, Erbarmnus-würdigen Sprüngen hiehero setzen wollen, mit welchen die melancholische, oder gar verschupffte Herrn Organisten die gesunde Ohren der andächtigen Zuhörern zu peinigen pflegen, da sie noch kaum durch den Schall der Trompeten und Paucken gemachten Eingang zu einer frölichen Musique, plötzlich von dem angenommenen Modo M. abweichen, alle Claves, Chromata &c. durchjagen, in die äusserste versetzte Ton-Arten verfallen, allda mit Händen und Füssen arbeiten, fein viele, und nur die graußlichste Falsas ergreiffen, in denenselben bald mit der Rechten, bald mit der Lincken herumgrüblen, und ein so ungeheures Geschrey der Orgel-Pfeiffen verursachen, daß man mit grossem Vortheil und guter Erledigungs-Hoffnung in demjenigen Orgel-Kasten, wo dergleichen morose Organisten zu præludiren pflegen, diejenige Personen solle einsperren, welche, wie der König Saul, vom bösen Geist geplagt werden.

Organisten machen offt wunderliche Sprüng.

Im 7.den Tact äussert sich im Discant die Resolutio Quintæ superfluæ, von welcher erst oben. Gleich darauf, und auch in denen 2. folgenden Tacten lassen sich mehrmahlen unsere Falsæ, doch ohne sondere Torto der Ohren, hören.

Von der grossen Septima.

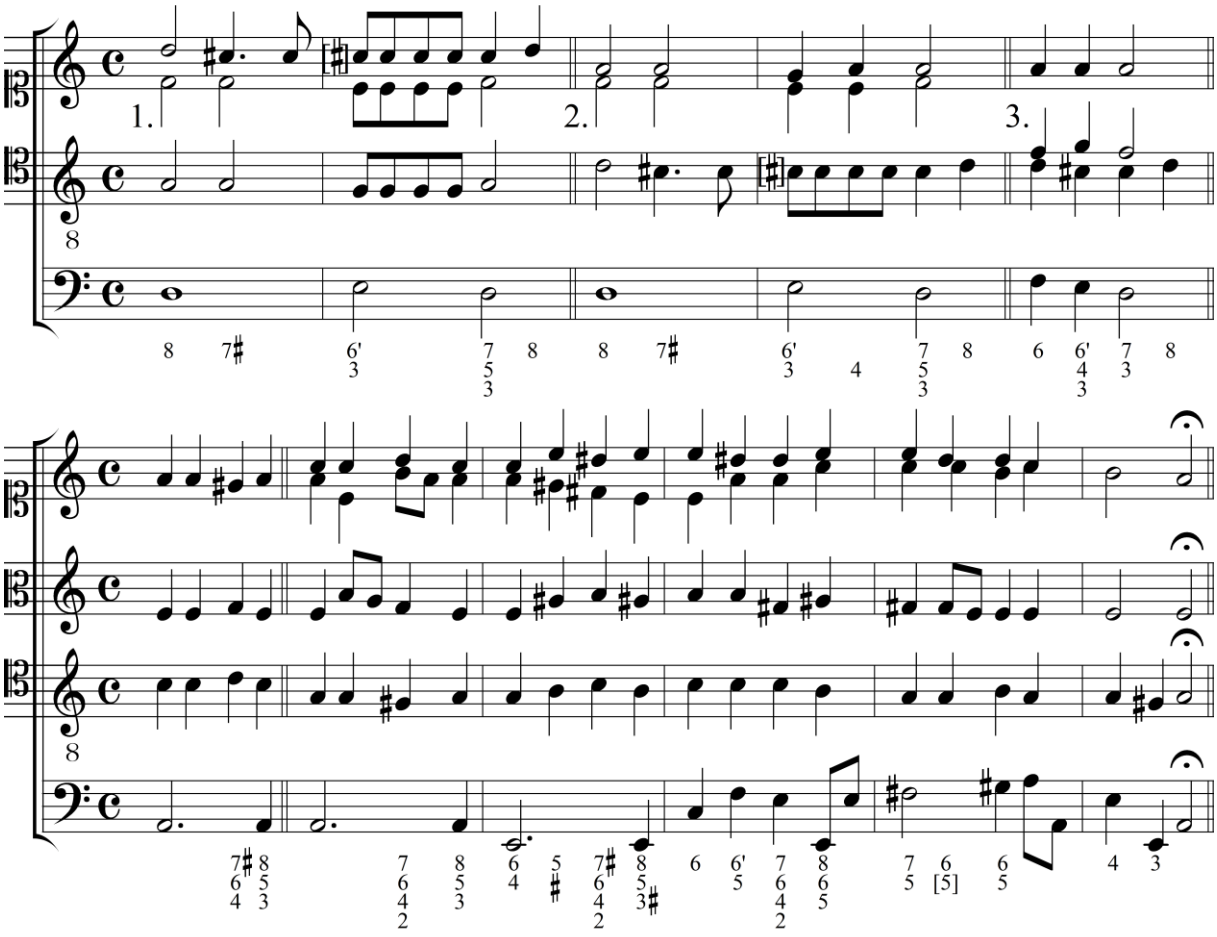
Dis Orts betrachten wir die grosse Septimam gantz anders, als wie pag. 90. von der 7.ma abgehandelt worden. Sie stellet sich da in doppeltem Aufzug. Erstlich zwar nur als ein retardirte, oder accentuirte Nota. Und auf solche Art hat sie mit der Quinta superflua, wie gleiches Privilegium, also auch gleiches Tractament. Ihre Neben-Stimmen, gegen welche sie eine Falsam angibt, seynd unterschiedlich. Unten im Exempel N. 1. entstehet

Retardirte grosse Septima.

Ihre unterschiedliche Accompagnament.

eine Quinta superflua gegen die kleine Terz; oder verkehrt eine unvollkommne Quart, wie N. 2. und eine falsche Quint und Quartam imperfectam N. 3.

Andertens in Gesellschafft der kleinen Sext entstehet zwischen beyden eine Falsa, sc. 2.da superflua, oder verkehrt 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!

Nona superflua.

Von der übermäßigen Nona.

Die Nona in genere, schreibt Heinichen pag. 96. in Notis, ist zwar, erasè zu reden, nichts anders, als eine erhöhete, oder in octavam transponirte secunda; weil sie aber sowohl ihrer Resolution in Consonantiam, als ihrem Accompagnament nach gantz 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-Bass nach seiner Natur bezeichnet: nemlich die Secund mit 2. die Nona mit 9. und p. 226. Nonam *superfluam* 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 sein Rath) es ist besser, man lasse solche unnatürliche Ding 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 ausgrillisiren, welches weiter nichts hinter sich hat, als daß wir uns über dessen nichtige Erfindung kützlen. Mattheson siehet die übermäßige Nonam mit günstigern Augen an, wann er Capellmeister pag. 326. also schreibt: So lang in der Melodie, als in der Harmonischen Quell bey gewissen Ausdruckungen (nicht in Triumph-Liedern &c.) 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 natürli-

Kommt auf viererley Art zum Vorschein.

chen Weg, oder auch durch die Terz auflösen, wann sie nur gut angebracht wird, und alles mit solcher Bescheidenheit geschiehet, daß der Mißbrauch auch keinen Raum findet. Er bemühet sich, diese *Falsam* auf viererley Art gantz natürlich (seiner Meynung nach) gefällig zu machen. Wir wollen alle 4. Arten dieser *Falsæ* erstlich allein, d. i. in 2. Stimmen: hernach unter ihrer Bedeckung, d. i. vierstimmig vorstellen, und nachgehends auch unsere Anmerckungen darüber beyzufügen nicht ermanglen.

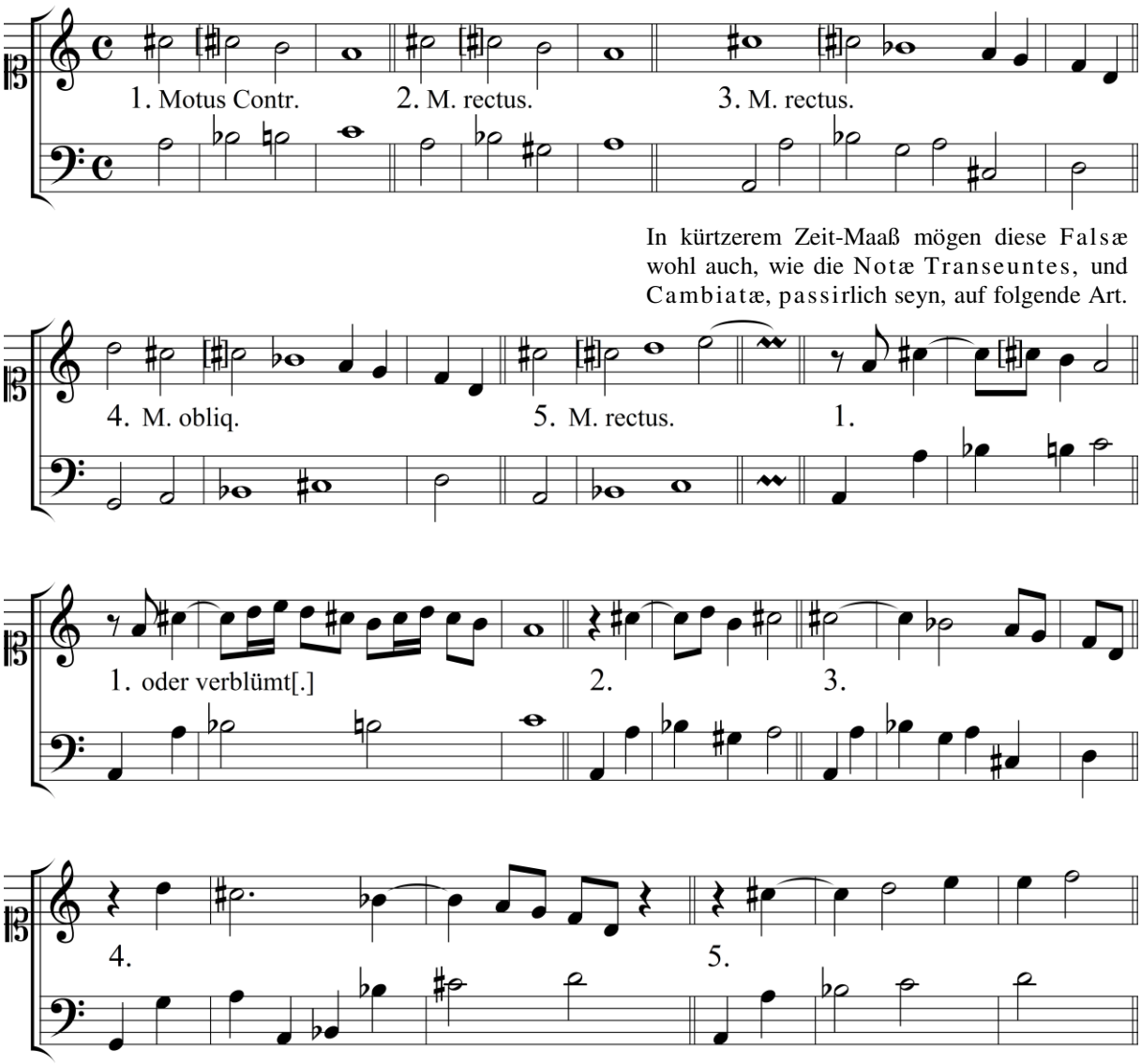
Erstlich zwar præsentiret sie sich durch die Gegen-Bewegung (per Motum contrarium) da die obere Stimm einen gantzen Ton fallet, und die untere einen halben steiget. N. 1. unten.

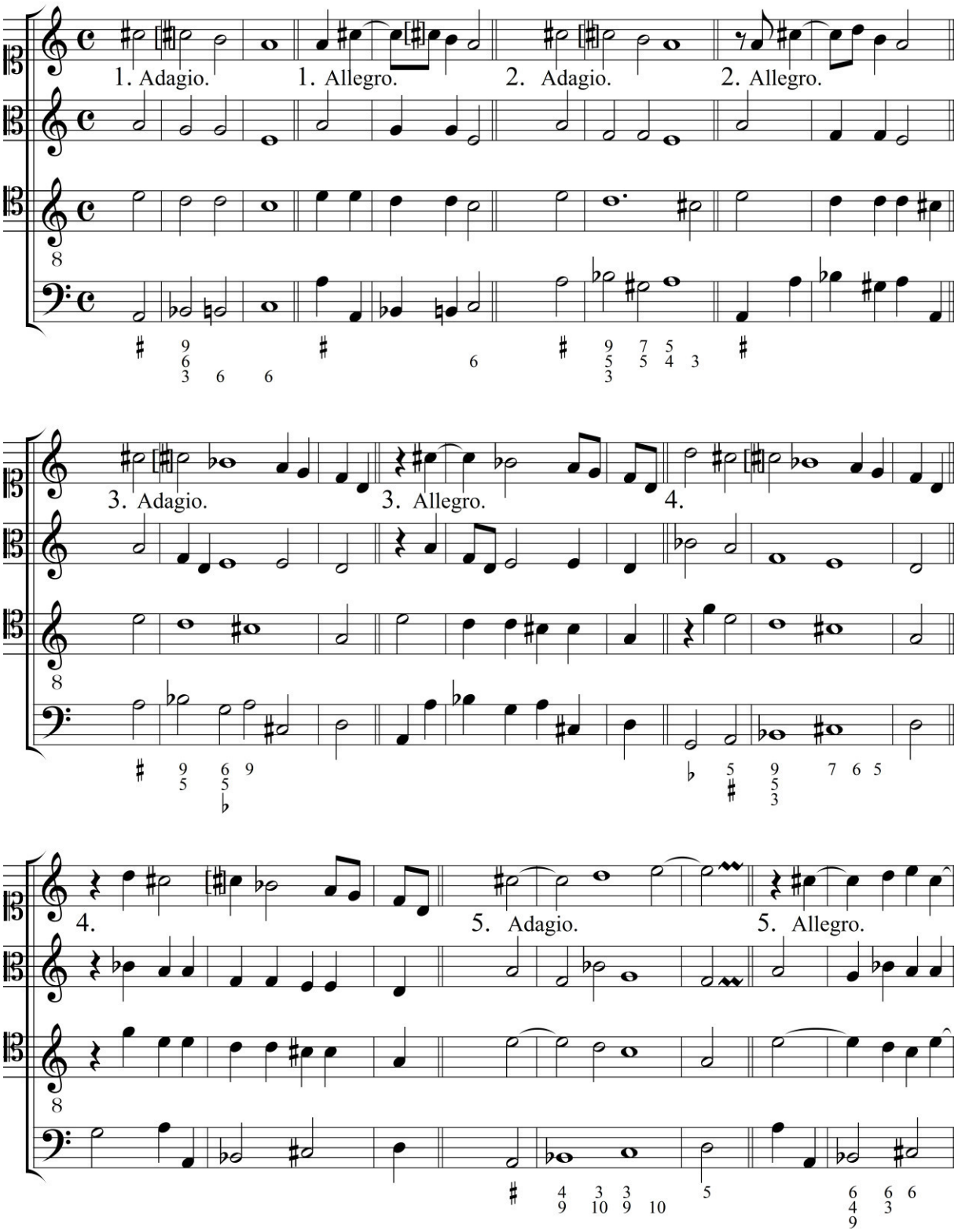
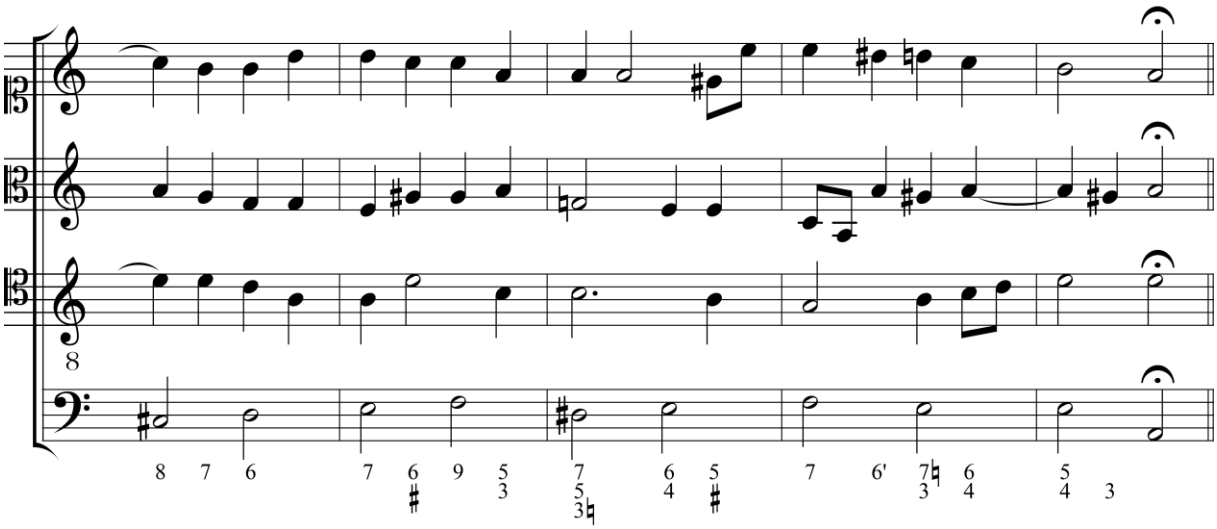
2.dò sucht sich diese *Falsa* zu retten durch die gerade Bewegung, da die obere Stimm einen gantzen Ton, die untere hergegen eine mangelhaffte Terz fallet. N. 2.

3.tiò befreyet sich diese *Falsa* in der geraden Bewegung, da die obere Stimm eine übermäßige Secund, und der Bass eine kleine Terz fallet. N. 3.

4.tò geschiehet solches durch eine Seiten-Bewegung, da der Bass in seinem Ton bleibet, und aushaltet; die obere Stimm hergegen durch die heut in der Melodie gebräuchlichen übermäßigen Secund in die Octavam schreittet. N. 4.

5.tò 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 zuruckgehaltene Consonanz zu consideriren. N. 5.

Eben erwähnter Heinichen wolte endlich l. c. alle diese Nonas Superfluas lieber in der Figur einer Secundæ Superfluæ auftretten lassen, und also auch ihrer Natur gemäß tractiren. Vide Exempla.

In kürtzerem Zeit-Maaß mögen diese Falsæ wohl auch, wie die Notæ Transeuntes, und Cambiatæ, passirlich seyn, auf folgende Art.

Eben diese Exempla à 4. Voc.

Anmerckungen.

1.mò. Kan diese übermäßige in lauter langsamen Noten, und nur in zwey Stimmen ohne Bedeckung bestehende, in den ersten 5. Exemplen vorgestellte *Falsa* dem Gehör nicht anders, als hart und unerträglich fallen. Desto leidlicher hergegen

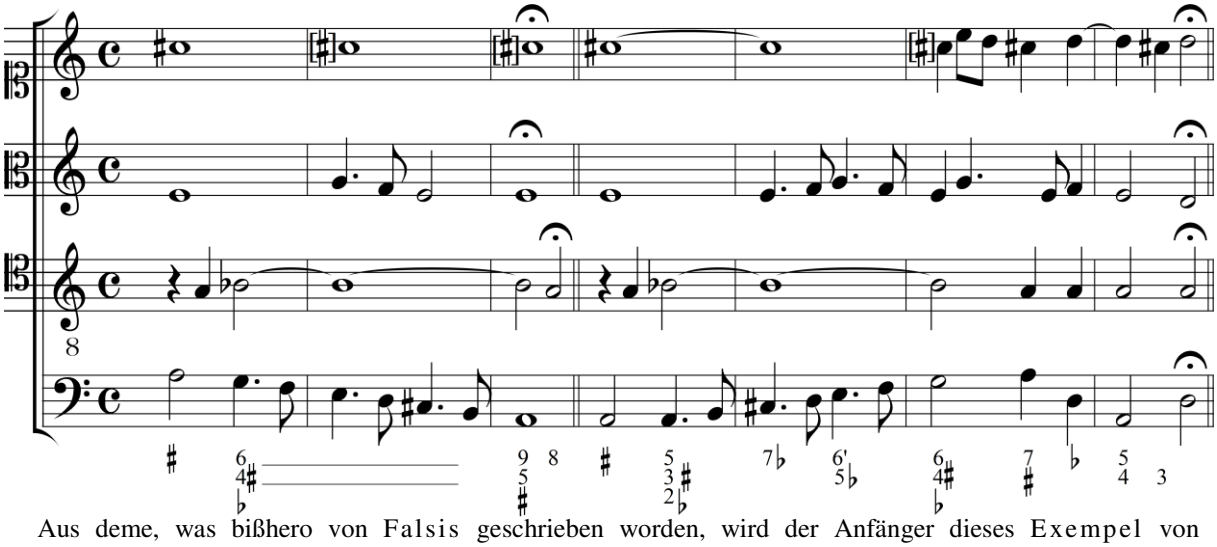
2.dò. Wird sie durch den hurtigen Durchgang mittelst kürtzerer Noten, wie es jedesmahl die gleich darauf folgende Muster weisen. Ob aber

3.tiò. Diese Falsa, so sich eben in diesen Exemplen 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 Rationi, welche mit denen Falsis nichts will zu thun haben, sondern schlechterdings dem annoch gefunden und unverwehnten Gehör als dem unpartheyischen Richter anheim gestellet haben.

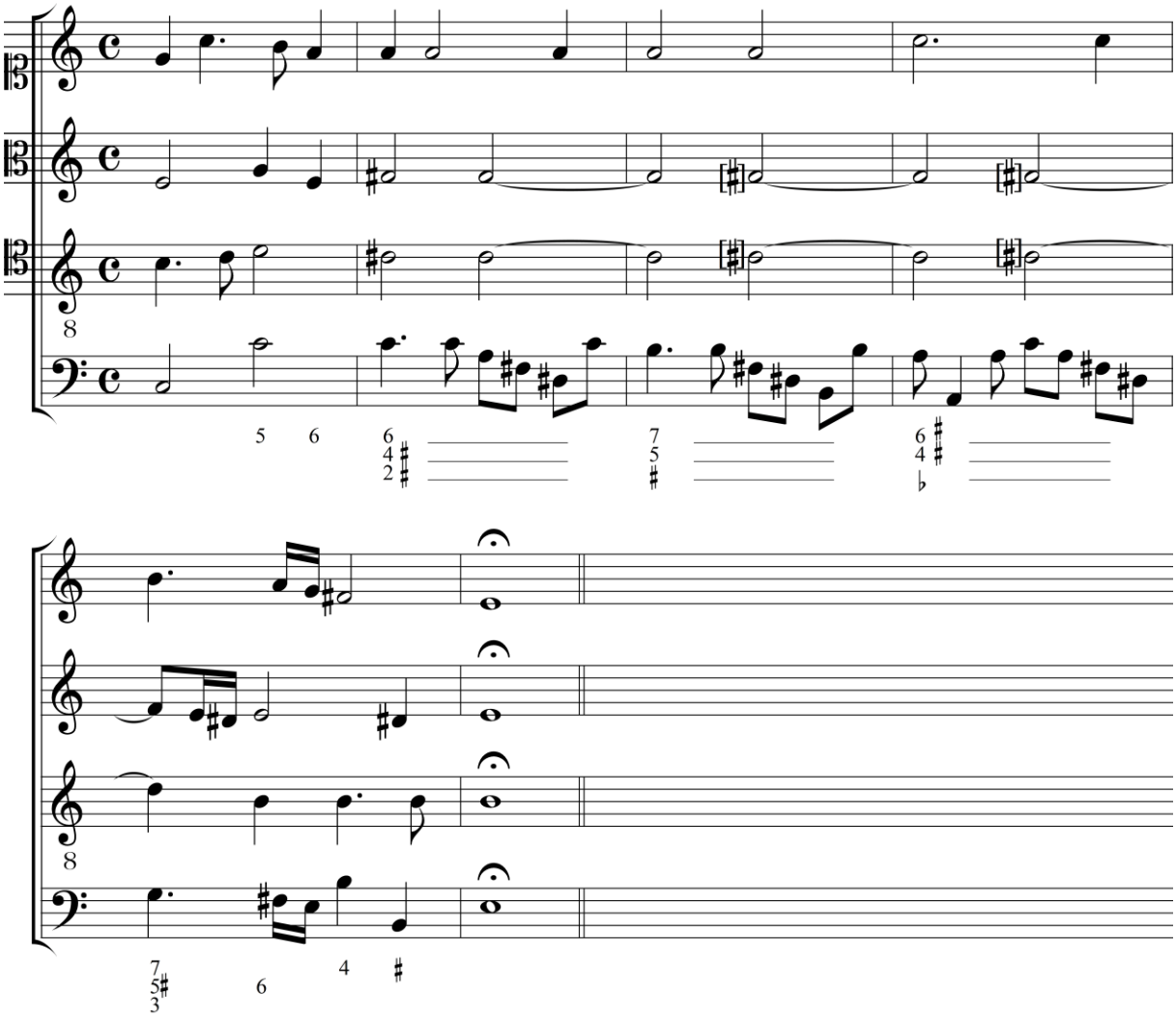
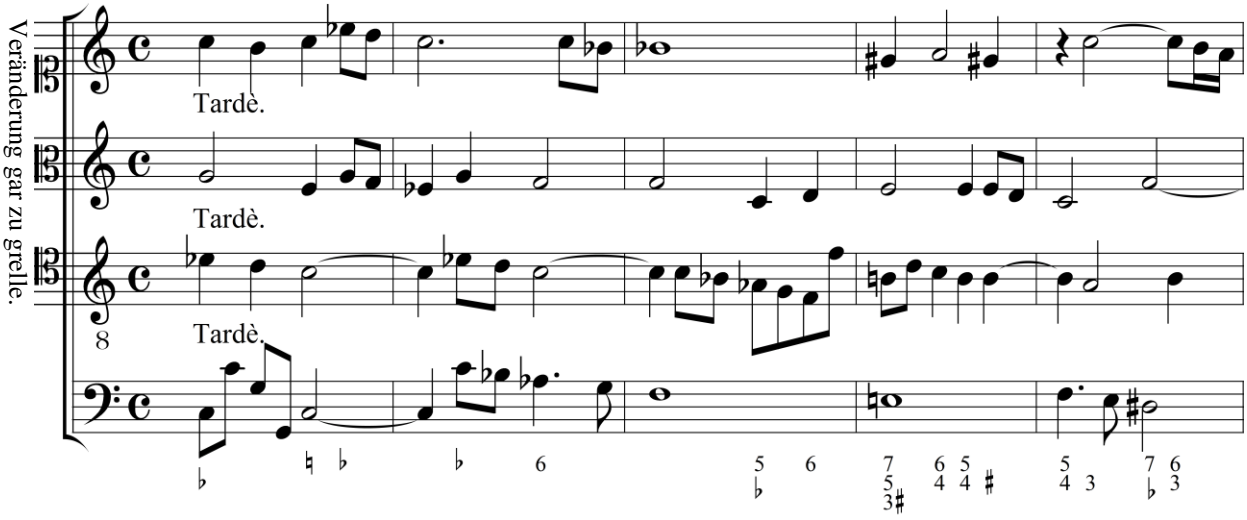
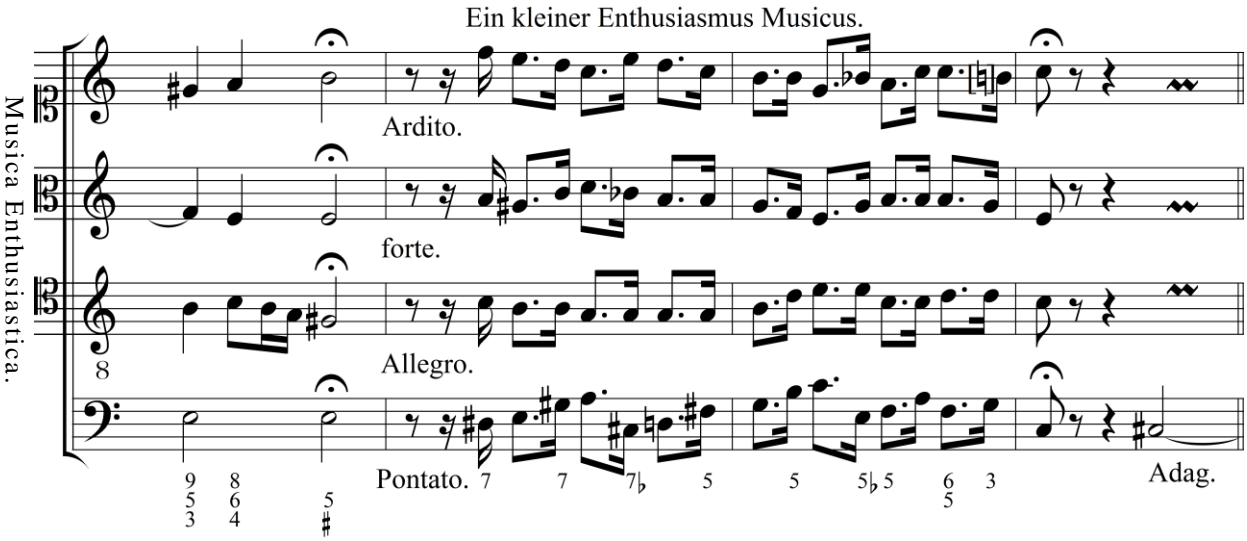
4.tò. Im anderen und dritten Tact des vierdten Exempels siehet man im Discant und Bass die erst oben verworffene Gäng, &c. Allein heißt es da: Transeant cum cæteris, sc. absurditatibus.

5.tò. Im dritten Tact letsten Exempels hat es beliebet, eine nichtige, verruffene sogenannte Octavam deficientem zu dem Ende hieher zu setzen, damit die Liebhabere solchen Ohren-Confects ein Muster haben, sich deren nach Belieben bedienen zu können. Im gleich darauf folgenden Tact præsentiret sich mehrmahlen unsere retardirte, oder zuruck gehaltene Nona, und darauf eine verkleinerte Terz, so an sich selbst nicht mehr, als einen gantzen Ton ausmacht, nemlich f dis

6.tò Im vorletstern Tact macht der Discant èine übermäßige Sextam.

Vor dem Beschluß dieses Capitels wollen wir propter juniores noch ein paar Exempel unartiger, und abgeschmackter Gäng, Sprüng, und unvermutheter Ausweichungen hieher setzen.

Aus deme, was bißhero von Falsis geschrieben worden, wird der Anfänger dieses Exempel von selbst zu beurtheilen wissen.

Caput XXXII. Von verdächtigen Gängen.

Folgende Sprüng im Bass seynd passierlich.

Folgendes Exempel stellet eine gar zu grelle Veränderung der Ton-Art, samt einer schönen Augen-Music vor.



Dieses ist ein kleiner Entwurff der *Falsarum*, welche zwar noch einiger massen, nach Erheischung der Umständen, und in kurtzer Zeit-Maß zu erdulten 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 Societæt musicalischer Wissenschafften würdigstes Mitglied, Georg Philipp Telemann, schreibt in seinem vortrefflichen Werck, Sing-Spihl, und *General-Bass*-Ubungen betitult, von diesen *Falsis*, harten Gängen, unartigen Sätzen, &c. also: Es wird gestritten, ob diese, und dergleichen fürchterliche Figuren zugelassen wären? Wir wollen es nicht entscheiden. Genug, sie seynd da, und brauchen einen Wagehalß, der sie manierlich vorzutragen, und die Alltags-Ohren damit als vermeynten Neuigkeiten zu betrügen weist. Jedoch allenfalls bringen sie wenigstens diesen Nutzen, daß man dabey zur Noth ein Schwitz-Pulver erspahren kan, &c. Wahr ist es! will man den Umstand v. g. eines betrübten, verlassenen, beängsteten, verzweifflenden, verliebten, oder mit dem Tod ringenden Menschens vorstellen, so kan mans in der Music wohl nicht besser ausdrucken, als durch den Gebrauch solcher harten Sätzen, oder respectivè Enthusiastische[1] Harmonie. Nicht der Brauch, sondern der Mißbrauch mißfället. 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 *Falsæ*, sondern vielmehr die mit dem Grund-Clave consonirende Neben-Stimmen verdoppelt werden, damit diese Falsæ auf solche Weiß einiger massen verdeckt, nicht zu starck vorragen können. Alles Unnatürliches, Gezwungenes, und gleichsam mit Haaren-hergezogenes muß man hinweg lassen. Was zu sehr ausgekünstelt wird, verliehret sein wahres Wesen. Es müssen letztlichen dergleichen extravagante Sätz in der Composition selten, oder nur bey Ausdruckung harter Wörter gebrauchet werden, damit eine gute Music, so allen Zwang verabscheuet, nicht mit anscheinenden illegalen Sätzen, Gängen, Sprüngen, Ausschweiffungen, Eintrettungen, &c. überhäuffet werde. In Contrapuncto strictè tali werden alle obige Unreinigkeiten hinweg geschafft.

Telemanni Sentiment.

Von denen Falsis.

Nicht der Brauch; sondern der Mißbrauch der Falsarum wird mißbilliget.

[1] Enthusiasmus Musicus wird diejenige plötzliche und hefftige Composition genennet, welche der Componist entweder von eignem Musicalischen Wurm getrieben, aufsetzt, oder durch solche Compositions-Art in anderen Menschen dergleichen starcke und hastige Gemüths-Bewegungen zu erregen sucht. Ersten Falls ist es ein Enthusiasmus Musici.

Caput XXXIII.

Das wichtigste des Styli Theatralis wird erkläret.

WIewohlen 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 aufgeführet zu werden: zumahlen es auch jedem Componisten zu nicht geringer Unehr gereichen wurde, wann er disfalls nicht auch hinlängliche Wissenschafft besitzen solte; als hat man es nöthig zu seyn erachtet, in diesem Capitel kürtzlich 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 biß auf heutigen Tag bey vielen in diesem bösen Ruf, als ob solcher sehr licentieus, keine Fundamental-Reguln, und insonderheit in denen Ligaturen, und deren Auflösung observire, sondern sich lediglich des bekannten Sprichworts bediene: *Quæcunque libent, licent*. Und dieses ungegründeten Vor-Urtheils ware ich auch vor Jahren. Nachdeme ich aber solchen Compositions-Arten, so von vortrefflichen Meistern ausgearbeitet waren, bedächtlich auf den wahren Grund gesehen, habe ich in der That erfahren, daß dieser Stylus nicht allein alle Haupt-Compositions-Reguln auf ein Haar observire, sondern auch an Kunst, Invention, und Arbeit den gemeinen, sogenannten Stylum gravem, oder Contrapunct-Styl weit übertreffe.

Der Stylus Theatri übertrifft in vielen Stücken den Stylum Gravem.

Diese Wahrheit will zwar vielen nicht einleichten, schüttlen den Kopff, und sagen: Nein, dazu; wollen es durchaus nicht zugeben, daß die so vielfältig in Stylo Theatrali vorkommende, unartige Stügelhupfereyen als legal passiren könnten. Allein da man alle diejenige Compositions-Arten als gut und legal muß passiren lassen, welche nach den Haupt- und Fundamental-Reguln des Contrapuncti strictè dicti[1] die Con- und Dissonanzen ordentlicher Weiß binden und auflösen, so muß man auch den Stylum Theatralem als gut und legal passiren lassen, als welcher seine in Dissonanzē stehende Sätz jederzeit legaliter auflöset, es geschehe nun solches vor, oder nach der Verwechslung der Harmoniæ: in oberen, mittleren, oder unteren Stimen. Dadurch will man sagen:

Der Stylus Theatralis bindet, und resolviret zwar Regul-mäßig; nur bedinget er sich etwelche unschuldige[2] Freyheiten aus, sc.

Primò. Daß er in jeder Dissonanz vor ihrer Resolution könne und möge unterschiedliche Variationes machen.

Secundò. Daß er därffe 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 verwechslen. Oder

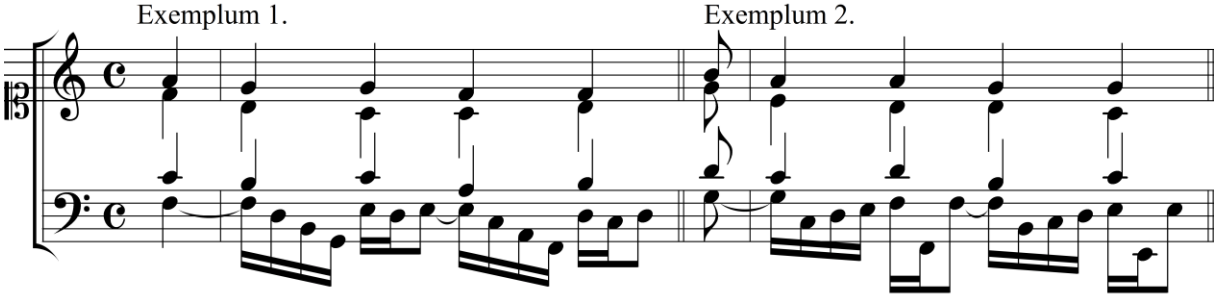
Quartò. Daß er auch dergleichen Verwechslungen bey der würcklichen Resolution der Dissonantien selbst könne und därffe machen und endlich

Quintò. Daß er sich der Anticipation und der Retardation sowohl in der Bass- als auch in der obern Stimm könne bedienen.

Wir wollen alle diese 5. Puncten der Ordnung nach durchsuchen.

Die erste unschuldige Freyheit dieses Styli ist, daß er in jeder Dissonantz vor ihrer Resolution Variationes leide.

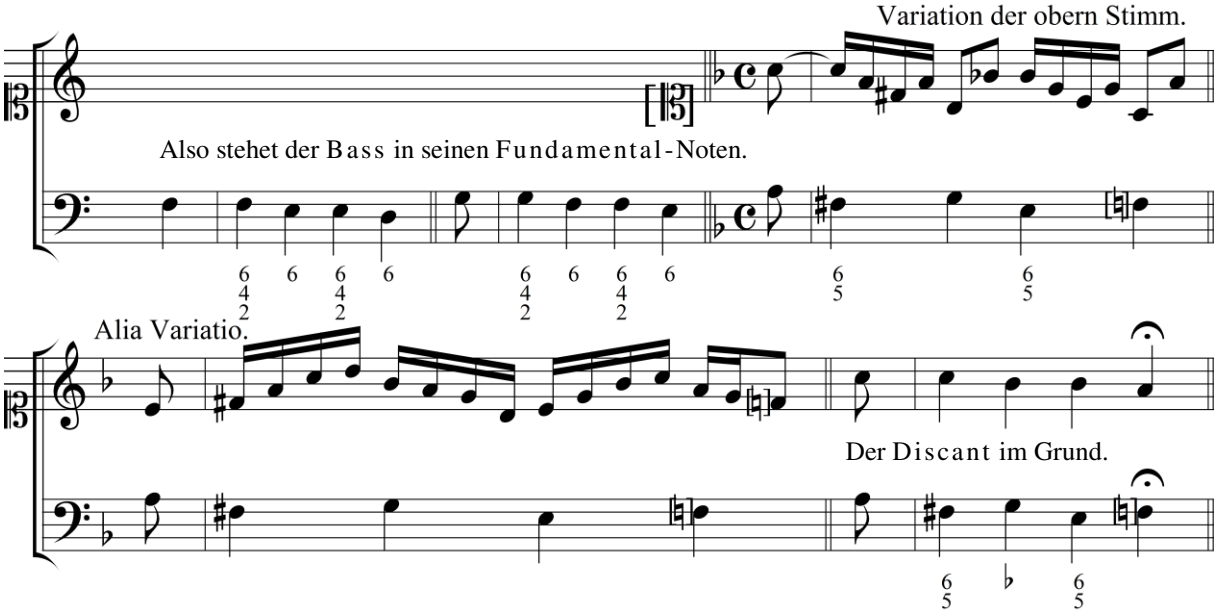
Ohne vorhero viel Wort-Gepräng zu machen, schreiten wir ad Exempla, welche alles bestens erklären.

Exemplum 1.

Exemplum 2.

Alle Musiquen müssen sich nach den Haupt-Reguln des Contrapuncts reguliren.

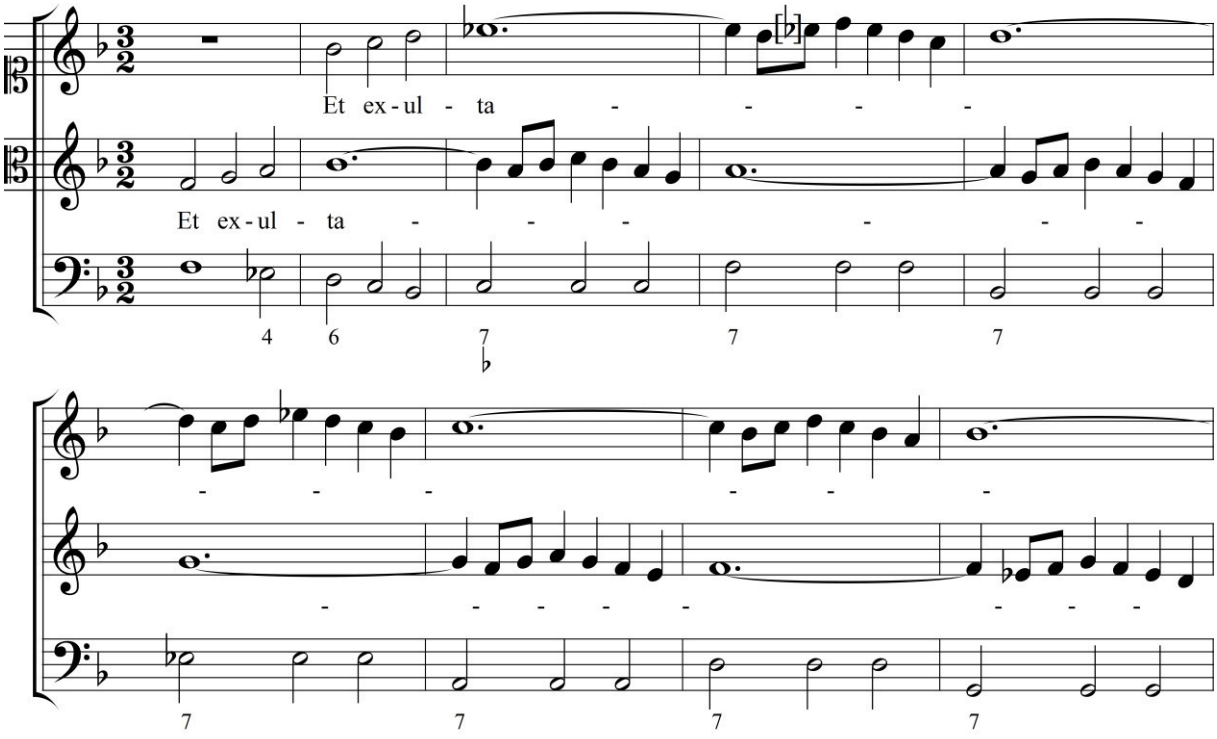
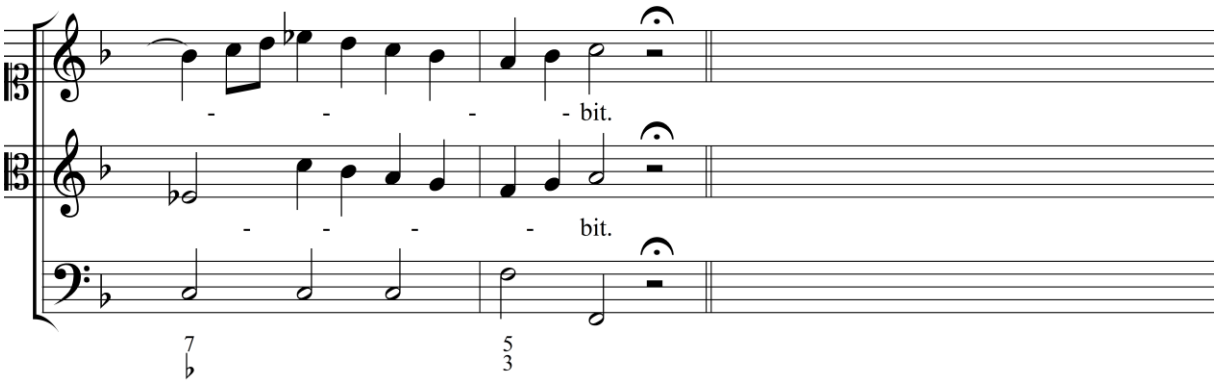
[1] Es hat unser Contrapunct bißhero allzeit dieses zum voraus gehabt, und wird es auch behaupten, so lang die Welt stehet, daß man kein Musique, so sie solte Stich halten, werde aufführen können, welche nicht ihre Principia, Haupt- und Grund-Reguln müsse aus dem Contrapunct herholen, und nach denselben Fundamental-Noten, als einer Richt-Schnur und Grund-Riß ausgearbeitet seyn.

[2] Womit doch der Componist den Uberdruß der immer gleich-lautenden Leyren hinweg zu benehmen und das Gehör mit neuen Erfindungen annehmlicher Variationen zu amusiren sucht.



Im ersten Exempel macht der Bass gleich in Thesi, wo er bindet, seine Variation. Im anderen Tacts-Viertel geschiehet die Auflösung ins e. In Arhsi verhaltet 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 Richtigkeit 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 Kempten &c. &c. wohlbestellter Capellmeister in einer seiner Kirchen-Compositionen auf folgende Art sehr possirlich angebracht:

Richters Auflösung der Septimæ.



Wolte nun da ein Criticus entgegen stellen: es geschehe hier im dritten Tact der Alt-Stim̃, und so auch im vierdten Tact des Discants die Resolution nicht unter sich, sondern über sich, und folgbar illegal. Antwort: Ein solcher urtheilte fürwahr sehr übel davon: dann, da die 2. Stimmen (seiner Meynung nach) in lauter gantzen Noten nach einander stehen, und in ihrer Dissonanz der Septimæ unverruckt 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 geschiehet 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 befleißiget, wird sich bey der Music-liebenden Welt gewiß in grosse Existimation setzen.

Die anderte unschuldige Freyheit des Styli Theatralis ist der Sprung, und Aufenthalt in einer Dissonanz.

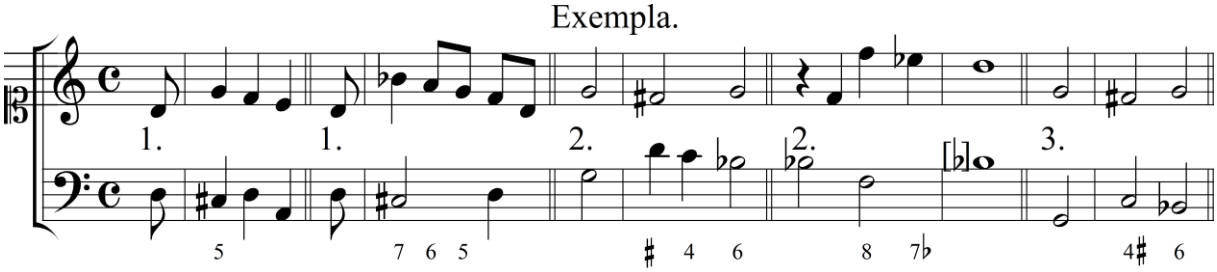
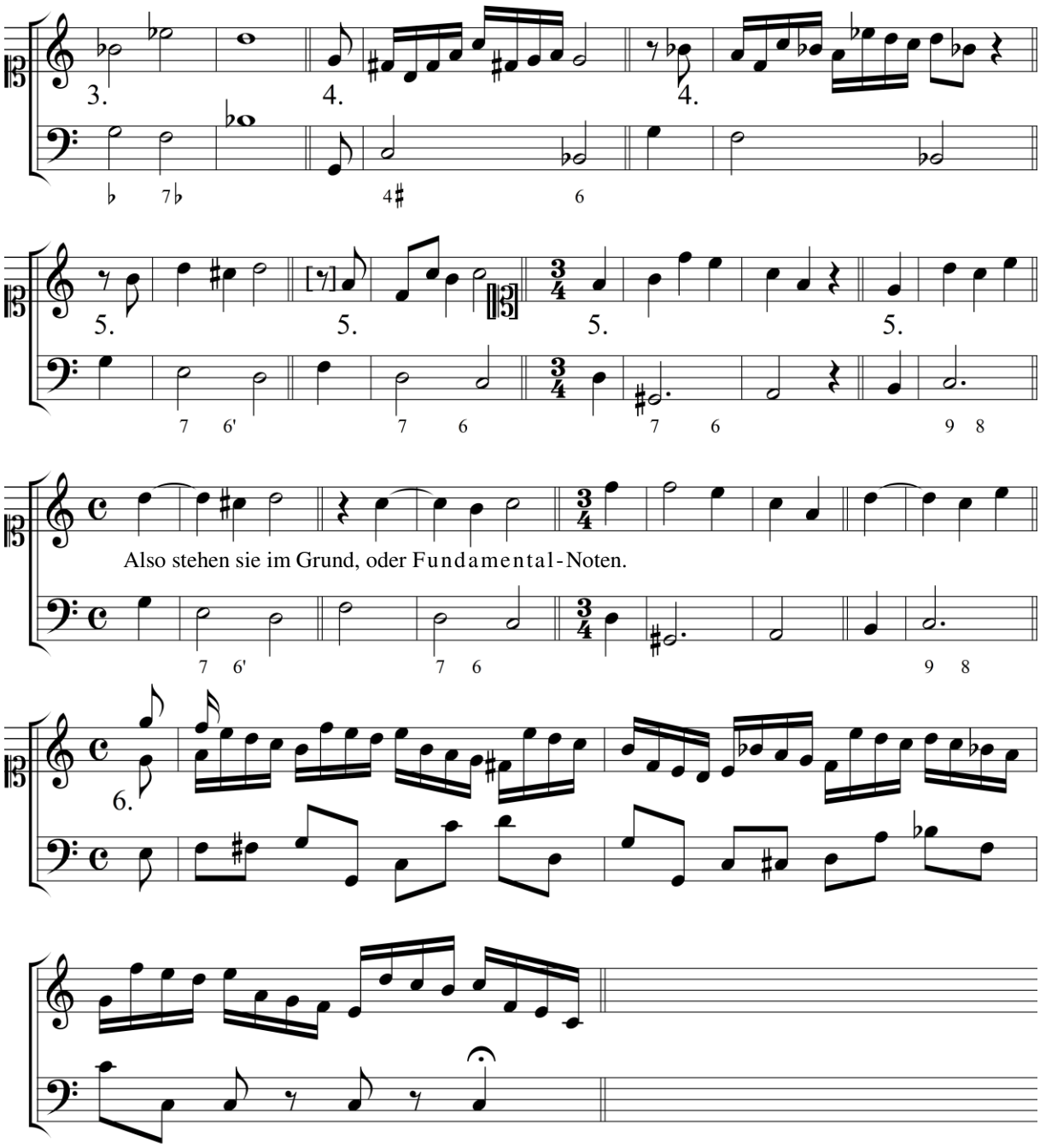
Daß man in diejenige Dissonantien ohne Bedencken springen könne, welche ohnedem nicht allzeit müssen præparirt seyn, ein solches ist ausser Zweiffel. Wie unten N. 1. zu sehen.

Heinichen sagt, dergleichen ungebührende Dissonantien seyen nichts anderes, als *Anticipationes Transitus*. Das verstehet sich also: Es ist sowohl in Stylo gravi, als in anderen Stylis 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 Sätz findet, wie N. 3. aufweiset, so seynd sie nur per Ellipsin anticipirte Transitus, und stehen sothane Sätz im Fundament, wie N. 2. zu sehen. Und weilen eben diese Noten von langem Valeur seynd, so pflegt man auch mit bestem Recht und Grund unterschiedliche Variationes darüber zu machen, wie N. 4.

Anticipirter Transitus was er sey?

Wiederum geschiehet auf eine andere Art ein Sprung in eine Dissonanz, da eine Stim̃ der anderen würcklich bindenden Stimm gleichsam ins Handwerck fallet, und mit solchem Raub die andere Stimm aus ihrem Sitz vertreibet. Wie nun N. 5.

Fast ein gleiches geschieht öffters durch die virtualiter kurtzen Noten, da sie aus ihrem Accord austretten, und durch ihren sonst verbottenen Sprung in einen Dissonanten, einer anderen Stimm ihr Amt und Gang verrichten. Wie N. 6. Was ein virtualiter kurtze oder lange Nota sey, vide supra pag. 73.

Exempla.

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.

Vollkommne und unvollkommne Harmonia.

Ein vollkommne oder reine Harmonie ist

E. g.	a f D	g e C

oder Trias harmonica.

Eine unvollkommne Harmonie ist, so aus Con- und Dissonanten bestehet, E. g.

	h
	gis
	e
	D

Eine Verwechslung der Harmoniæ aber ist generaliter nichts anderes, als die Verkehrung dieser Tonen, oder Clavium, so, daß einige können hinauf, andere herunter verwechselt werden, ohne daß der unterste Clavis, oder die Harmonia hauptsächlich dadurch veränderet werde. E. g.

h	e	gis
gis	h	e
e	gis	h
D	D	D

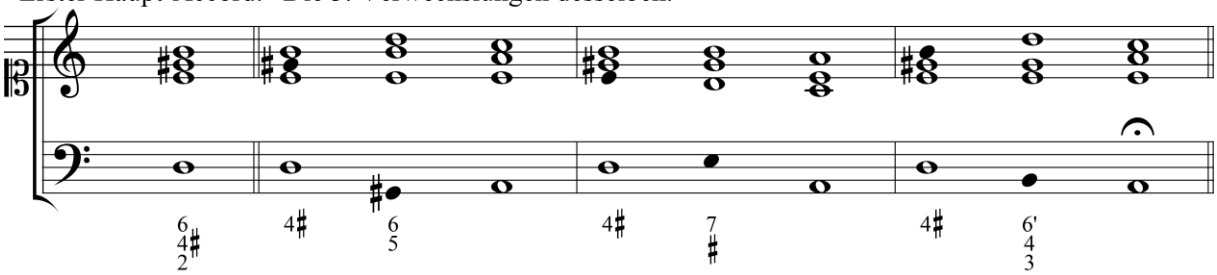
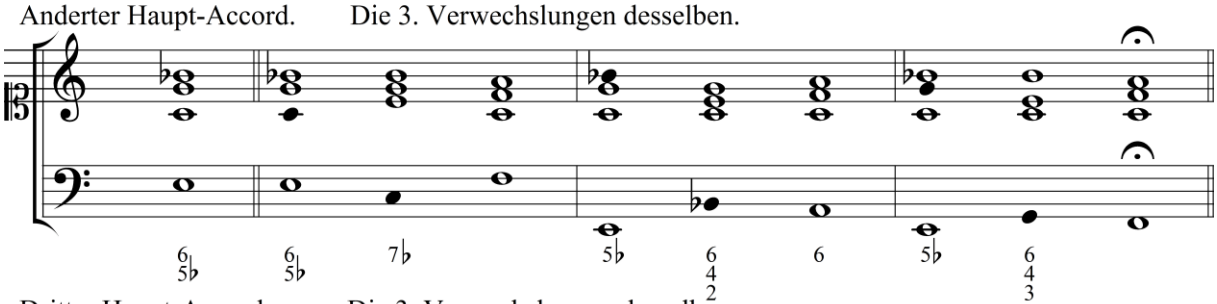
Oder. Oder.

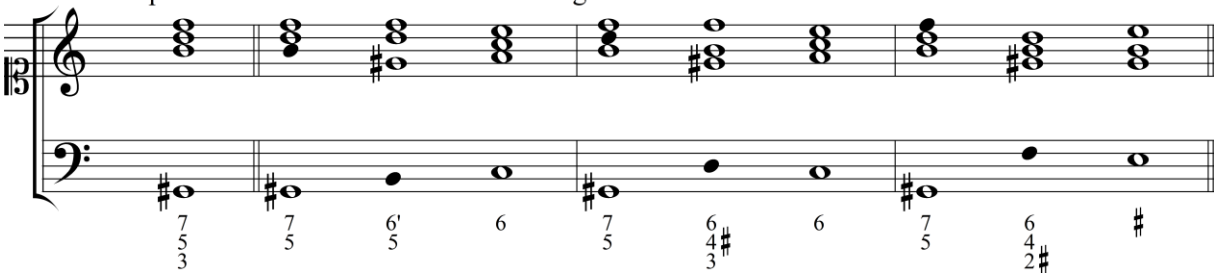
Reale Verwechslung der Stimmen.

Specialiter aber, oder im eigentlichen Verstand seynd alle diese reelle Verwechslungen der Harmoniæ, wann der Bass-Clavis, oder Basis selbst mit einer ihrer Radical-[1] Stimmen verwechselt und vertauschet wird, als wodurch ein gantz neuer Accord, und eine neue harmonia entstehet, welche deswegen mit Recht eine Verwechslung der Harmoniæ heissen kan, weilen 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 letsteren erst, nach der Natur seiner Dissonantz, so heisset es ein geschehene Verwechslung der Harmoniæ 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 Harmoniæ muß der Accord auch zulassen. E. g. der ordinaire oder reine Accord hat nur 2. Wurtzel-Stimmen über sich, nemlich die Terz und Quint; desgleichen auch der Accord der *Sextæ* hat auch nur die Terz und Sext. Hergegen hat obiger Accord $\begin{matrix}6\\4\sharp\\2\\D\end{matrix}$ drey Radical-Stimmen über sich, welche alle 3. Stimmen Wechsel-weiß die Stell des Basses vertretten können, da doch die andere Stimmen alle beybehalten werden. In Noten solle alles klar, und zwar in 3. Haupt-Accorden vorgestellet werden.

Erster Haupt-Accord. Die 3. Verwechslungen desselben.

Anderter Haupt-Accord. Die 3. Verwechslungen desselben.

Dritter Haupt-Accord. Die 3. Verwechslungen desselben.

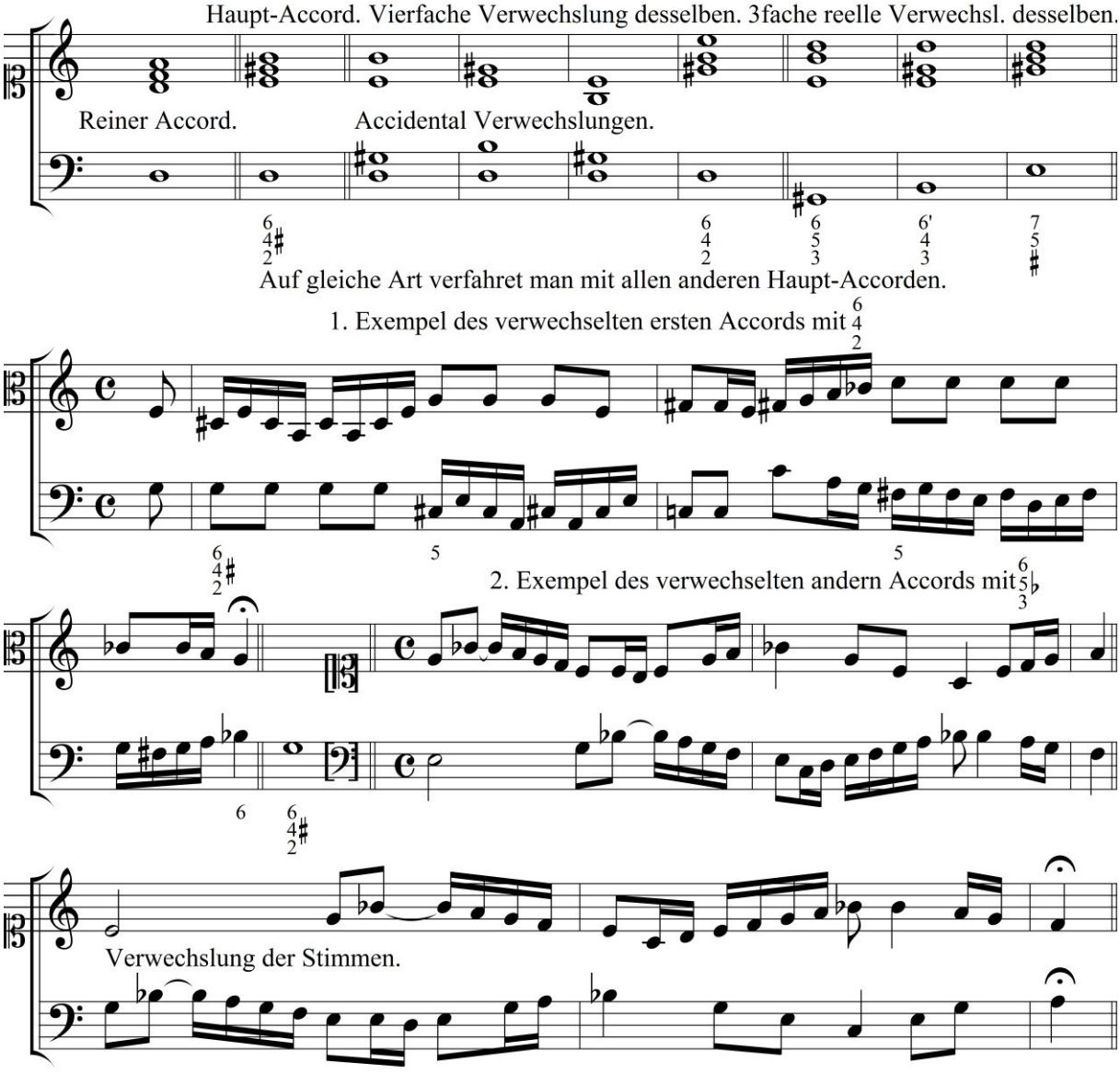
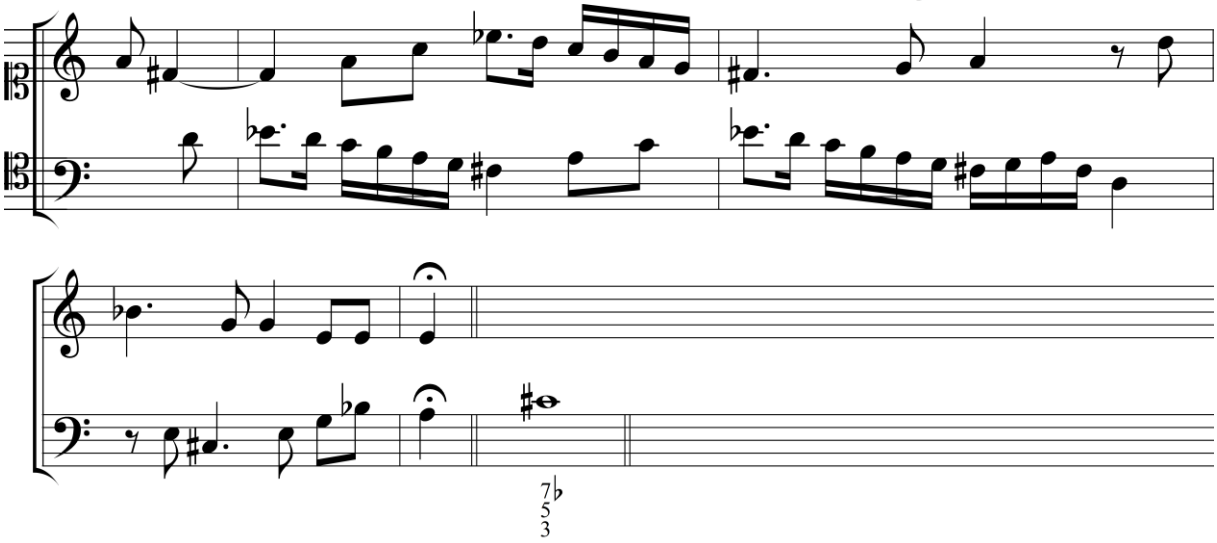


Wer die Lehr von den Doppel-Contra-Puncten, und sonderheitlich des Contra-Puncts all' Ottava, von welchen pag. 115. das mehrere zu ersehen ist, wohl in seinen Gewalt gebracht hat, wird diesen Punct bald verstehen, und desto leichter auszuüben wissen, als er an die allda erforderte Accuratesse nicht so sehr gebunden, sondern hier, statt gantzer Thematum, nur etwelche Noten zu verwechslen hat, wie es die Exempla unten gleich weisen werden. Indessen

[1] Radical-Stimmen werden diejenige genennt, welche der Bass, oder Basis eines jeden vollstimmigen Accords über sich hat, und auch die Stell der Basis selbst vertretten können.

Nota. Die schwartze Nota in der oberen und unterē Stim̓ bedeutē eine der Radical-Stim̓en, samt der gleich darauf folgenden Inversion, oder Verwechslung, als E. g. das *Gis* im Discant, so mit einer schwartzen Nota bezeichnet ist, gibt zur Bass-Note *D.* ein grosse Quart: Und gleich darauf im anderen Satz, als in der Inversion $\frac{d}{gis}$ ein kleine Quint an. Wem dieses annoch dunckel vorkommt, der mercke: Im ersten Satz hat der Discant das *Gis*, und der Bass hat das *D.* Hergegen im engeren 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.

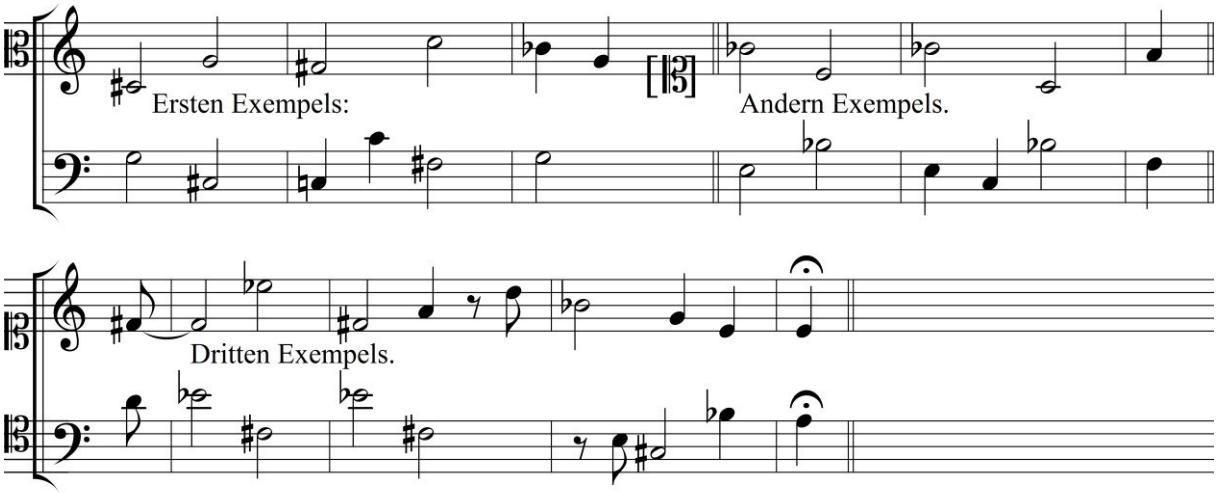
In der vollstimmigen Verwechslung kan man zwar auch jedem Clavi oder Stimm geschwind einen Sitz ausersehen; in der 2.stimmigen Verkehrung aber braucht es ein mehrere Attention, damit dem Gehör kein Torto verursachet werde. Die Dexterität und Beurtheilungs-Krafft eines gescheiden Componistens wird da wohl das beste beytragen müssen, und nach dem ausgesetzten 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 gäntzlichen 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.

3. Exempel des verwechselten dritten Accords mit $\begin{matrix}7\\5\\3\end{matrix}$

Erklärung dieser drey Exempeln.

Im ersten halben Tact des ersten Exempels lasset sich gleich der gantz Accord $\begin{matrix}6\\4\sharp\\2\end{matrix}$ hören, da dann immediatè in Arhsi darauf, vor der Resolution der Dissonantien, die reele Verwechslung der Radical-Stimmen folget, wie es die Figur übers Creutz vorstellet $\begin{matrix}\text{Cis}&&\text{g}\\&\times&\\\text{g}&&\text{cis}\end{matrix}$ Ein gleiches geschiehet auch im anderen Tact in der Figur, und in den Noten $\begin{matrix}\text{fis}&&\text{c}\\&\times&\\\text{c}&&\text{fis}\end{matrix}$ Im dritten Tact aber erfolget Resolutio Dissonantiarum.

Im anderen Exempel des Haupt-Accords $\begin{matrix}6\\5\flat\\3\end{matrix}$ geschiehet gleichfalls im ersten Tact die Verkehrung der Stimmen $\begin{matrix}\text{b}&&\text{e}\\&\times&\\\text{e}&&\text{b}\end{matrix}$ und im anderen Tact $\begin{matrix}\text{b}&&\text{c}\\&\times&\\\text{c}&&\text{b}\end{matrix}$ biß in dritten Tact endlich die Auflösung geschiehet.

Im dritten Exempel des Haupt-Accords der Septimæ deficientis $\begin{matrix}7\flat\\5\\3\end{matrix}$ ersiehet man eben auch allda, was in denen 2. vorhergehenden Exemplen, nemlich $\begin{matrix}\text{fis}&&\text{dmoll}\\&\times&\\\text{dmoll}&&\text{fis}\end{matrix}$ Im dritten Tact zeigt sich dieser Accord auf ein neues in der Vorstellung oder Figur $\begin{matrix}\text{b}&&\text{g}\,\text{e}\\\text{e}&\times&\text{cis}\\\text{cis}&&\text{b}\end{matrix}$

Die Fundamental-Noten dieser dreyen Exemplen seynd diese:

Viele dergleichen Exempla zu inventiren, und gleich ex tempore 100.erley Variationes darüber zu machen, solle einem Componisten um so weniger schwer fallen, als er ja bey Anhörung Theatralischer Musiquen deren einen Uberfluß findet.

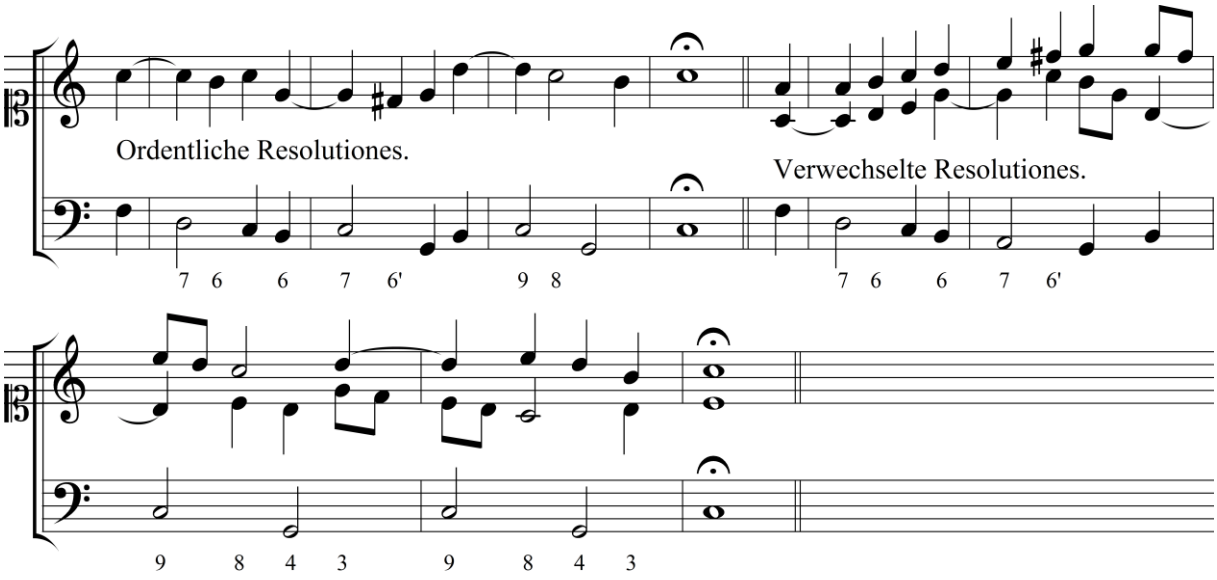
Die vierdte unschuldige Freyheit ist,
daß man in diesem Stylo die Radical-Stimmen auch bey der würcklichen Resolution der Dissonantien könne verwechslen.

Was die Verwechslung einer Dissonanz sey?

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 nunmehro wissen, wie die Resolution einer Dissonanz verwechslet werde? oder was eigentlich eine Verwechslung der Dissonanz sey?

Nota. Uberhaupt, 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 solte, einer andern Stimm überlasset, und dagegen einen andern Clavem eben dieses Accords ergreifft, 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 Ober-Stimmen allein: Oder secundò zwischen einer Ober-Stimm, und dem Bass, oder Basi.

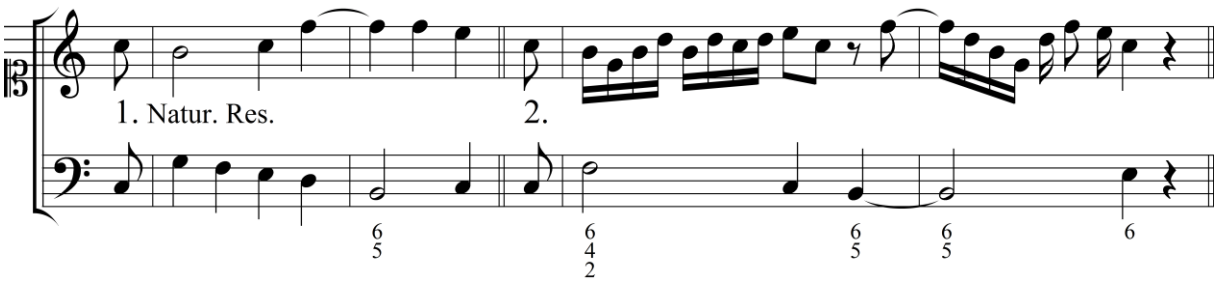
Weilen erstenfalls keine *reelle* Verwechslung der Harmoniæ erfolget, wie wir erst oben gesehen, so findet man auch dabey keine sonderbare Schwürigkeit, sondern wann die ausserordentliche Resolutio Dissonantiarum durch andere Stimmen bedeckt wird. E. g.



In 2.stimmigen Sachen aber braucht es eine grössere Aufmercksamkeit, damit das Gehör nicht so sehr beleydiget werde.

Es geschiehet 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 natürlich[1] resolviren solten, richtig gegen einander vertauschen, so, daß die Basis der obern Stimm ihre Resolution: und die obere Stimm hinwiederum der Basi ihre Auflösung wegnimmet. Im folgenden Exempel sub N. 1. und 2. kommt diese Verwechslung 2. mahl zum Vorschein.



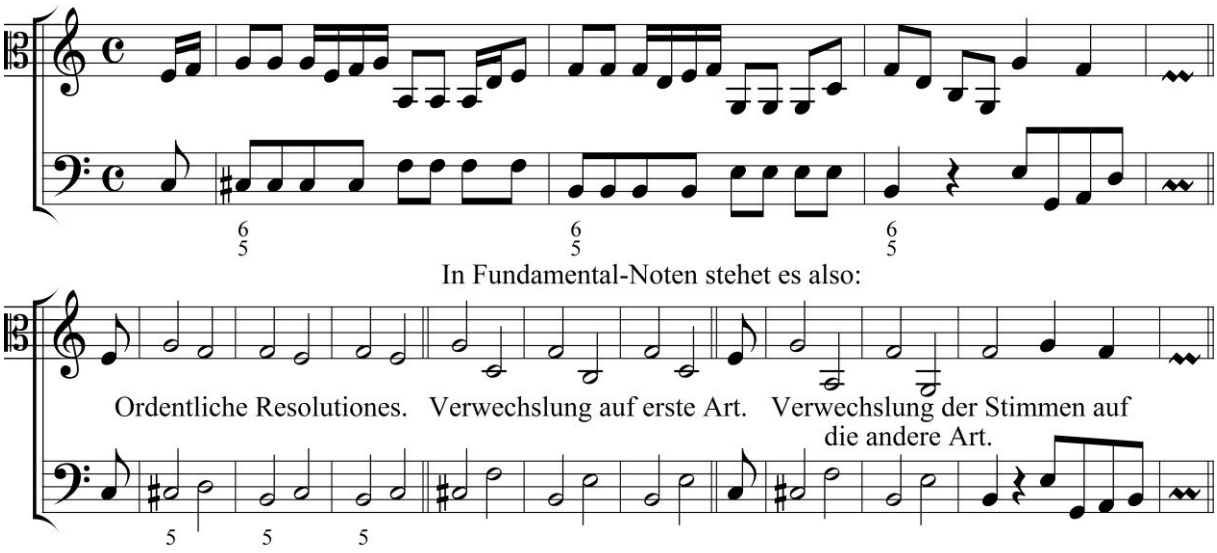
[1] Natürlich heisset da: gewohnlich, ordentlich, nach den Gründen der Theoriæ, und Reglen der alten Contrapunctisten, &c.

Bey N. 1. verfahret man in diesen 2. Täcten in der Resolution der grossen Quart, und kleinen Quint all' ordinaire, nemlich: $\begin{matrix} h & c \\ f & e \end{matrix}$

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 geschiehet der Tausch, indeme der Discant, statt daß er in *c* resolviren solte, ins *e* hinauf gehet; die untere Stimm hergegen die Stell oder Clavem *c* occupirt, nemlich: $\begin{matrix} h & e \\ f & c \end{matrix}$

Wiederum im Aufschlag des andern Tacts, da die obere Stimm ins *e*: die untere ins *c*. natürlich solte resolviren $\begin{matrix} f & e \\ h & c \end{matrix}$ vertauschen sie ihre Stimmen auf diese Art, $\begin{matrix} f & c \\ h & e \end{matrix}$

Die andere Art der Stimm-Verwechslungen ist, wann die Basis zwar der Ober-Stimm ihre Resolution wegnimmet, diese aber, statt gleicher Revenge einen dritten Clavem des vorigen Accords, in welchem beyde Stimmen natürlich resolviren solten, anschlaget. Folgendes Exempel wird diese Lehr erläuteren.

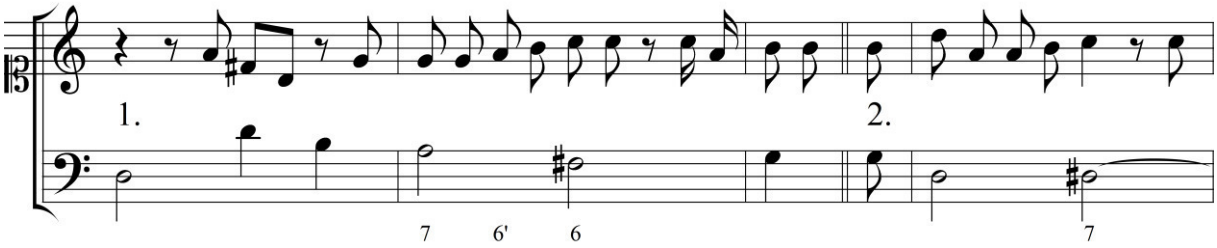
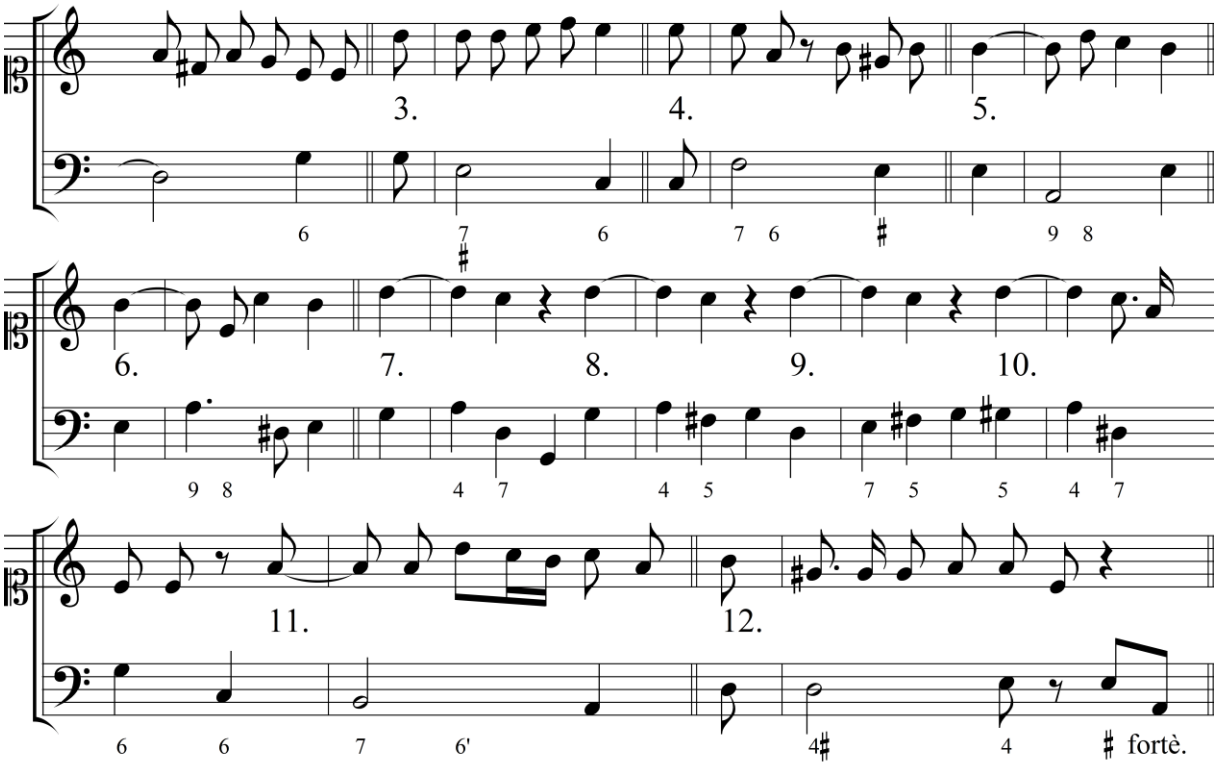


Erklärung dieses Exempels.

Im Aufschlag des ersten Tacts resolviret die Alt-Stimm nicht in das *F*. wie es ordinairè zu geschehen pflegt; 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 anderen, und dritten Tact geschiehet eben dieses auf gleiche Weiß, da der Alt jedesmahl den dritten Clavem oder Ton des Accords ergreiffet.

Aus diesen bißhero gegebenen Principiis wird ein Anfänger hoffentlich allgemach wissen, das Exempel oben pag. 168. selbst zu analysiren.

Es geschehen aber diese, und andere dergleichen Verwechslungen der Resolutionum in 2.stimmigen Sachen, und sonderlich im Recitativo öffters, und auf unterschiedliche Art, wozu auch die abgebrochne, freye Recitativs-Cadenzen zu zehlen seynd, welche, wie Heinichen sagt, wider die gemeine Reguln nebst vielen andern Libertæten und Licentien durch langen Gebrauch schon das Burger-Recht erhalten haben.

Wir wollen annoch, als ein Formular, nur ein Dutzend solcher Verwechslungen hiehero setzen.

Gute Anmerckungen vom Recitativ.

Anbey solle ein Setzer wohl advertiren, daß er Primò im Recitativo Senza stromenti[1] 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 gantzen grammaticalischen Verstands, oder wenigstens einen kleinen Einschnitt desselben (interpunctionem) erwarte, wodurch er mittelst einer kurtzen Pause in der singenden Stimm gemächlich seine Harmoniam wiederum veränderen könne. Und Tertiò da auch dieses nicht wohl geschehen könte, sollen jedoch die Herren Accompagnisten bey Veränderung des Accords sich vielmehr eines leisen pianò bedienen, als durch ein lautes Accompagnament mit Violinen den würcklich singenden Actorem unvernehmlich zu machen.

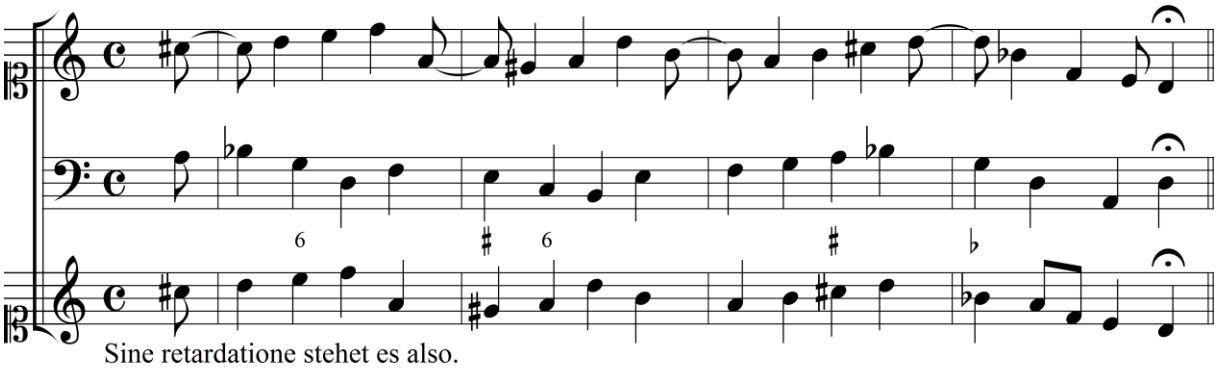
Fünffte unschuldige Freyheit ist, daß sich dieser Styl der Anticipation, und Retardation sowohl in der Bass- als auch obern Stimm bedienen könne.

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 Exemplen so beleichtet werden, daß man hier um so weniger Anstand findet, uns da mit denenselben aufzuhalten, als man jetzt fast in allen Musiquen deren genugsame, ja überflüßige Muster antrifft.

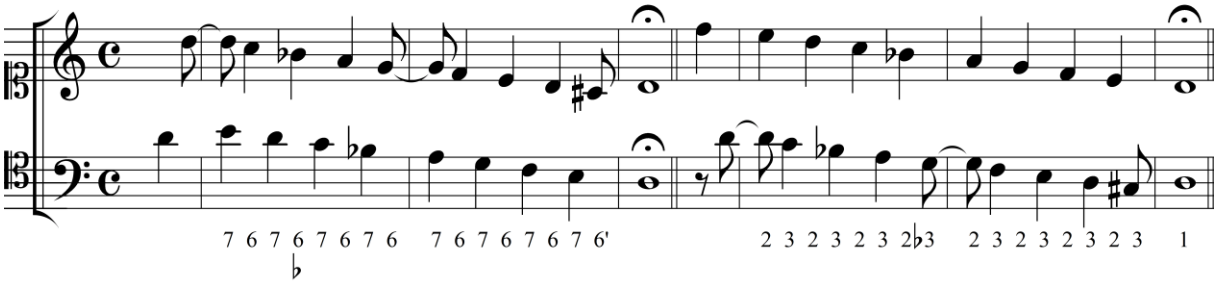
Der Unterscheid zwischen der Anticipation und Retardation ist, daß diese zu lang in dem vorigen Accord stehen bleibt, jene aber zu früeylig aus demselben aus- und in den folgenden Satz eintritt. Wie gleich unten gantz klar erhellet.

Unterschied zwischen Retardation und Ligatur.

Im weiteren Verstand können zwar alle Syncopationes und Ligaturen *Retardationes* genennet werden, aber strictè loquendo, und da man der Sach genau auf den Grund sieht, entdeckt sich der grosse Unterschied geschwind, zwischen diesen und jenen, wann sie gegen einander gehalten werden. Hierzu diene dieses retardirte Exempel.

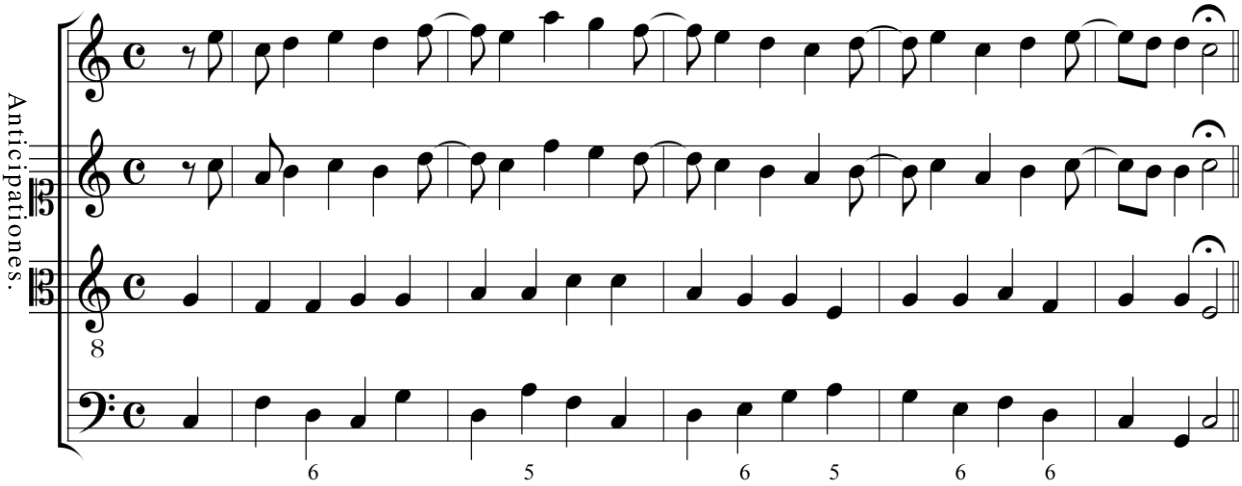
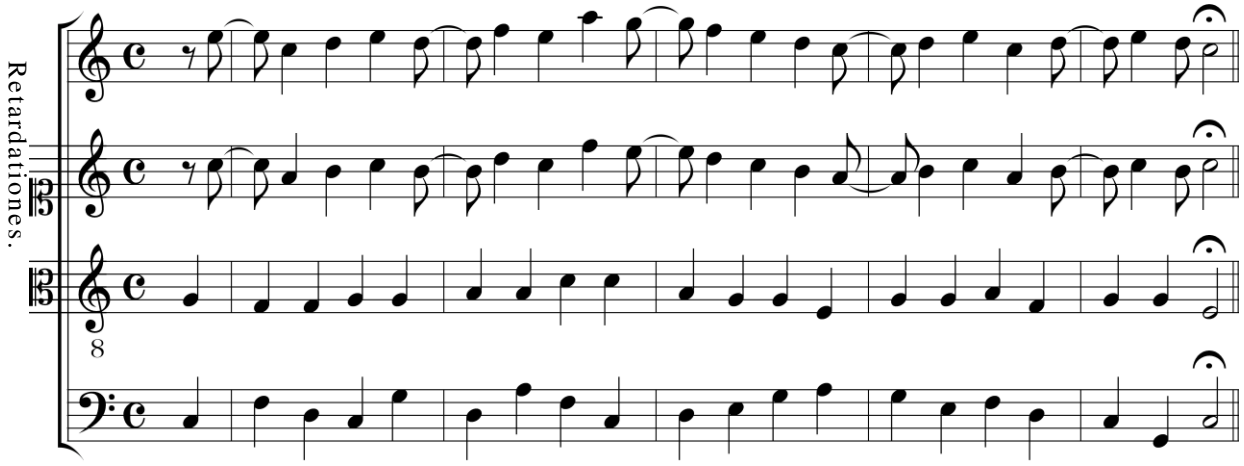
[1] Es sey dann, daß das Clavicymbalum allein dem Singer genugsame Hülff und Leichtigkeit verschaffe, ansonsten wurde er wegen so vielen und harten Gängen und Sprüngen grosse Noth leiden.

Sine retardatione stehet es also.

Ligates Exempel, und woraus der Unterscheid des vorigen retardirten Exempels zu erkennen ist.



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 eintzige legale Resolution geschiehet, und folgbar nur als pure Retardationes anzusehen seynd. Gantz anders verhaltet sich die Sach in dem anderen Exempel, wo beyde Stimmen Regul-mäßig binden und auflösen.

Endlich ist hier annoch wohl anzumercken, Primò, daß diese 2. unschuldige Freyheiten, oder Musicalische Figuren, wann sie anders ihren Effect thun sollen, nicht in langsamen, sondern nur in kurtz oder geschwinden Noten in praxi können Statt und Platz haben. Secundò, daß auch deswegen weder der Componist im General-Bass solche in Zifferen pflege aufzusetzen, weder der Accompagnist, oder Organist diese zu attendiren habe. Ein, oder 2. Stimmen in einem vollstimmigen Stuck anticipiren, oder retardiren, die übrige Stimmen samt dem Bass gehen ihren Weg mit gleichen Schritten fort. Das untersetzte Exempel, welches zuerst die *Anticipation*, und nachgehends in eben den vorigen Grund-Noten, die *Retardation* vorstellet, leget alles klar vor Augen.

Der Organist hat die Retardationes nicht zu attendiren.

Die übrige in diesem Stylo Theatrali sich hin und wieder äusserende Freyheiten, wird ein Music-Verständiger desto gütiger nachsehen, je gründlicher er solche Compositiones wird einsehen, und erkennen müssen, um dessen willen sie also gesetzet worden. Die diesem ferner zur Last vorgeworffene Licentien können auch durch die auf dem Theatro vielfältig vorzustellende Leidenschafften, Affecten, harte Wörter &c. welche ja, wie im vorhergehenden Cap. erwiesen worden, nichts anders, als durch freye, licentieuse, harte Sätz, Falsas, &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 vermeydet, alles unordentliches hasset, alles überflüßiges hinweg lasset, und hergegen alles reines, vollkommenes intendirt, und nur selten Mißgeburten hervorbringet; also solle auch er allen unnützen, zu sehr ausgekünstelten, harten, weit hergeholten, unnatürlichen Zeug hinweg lassen, mit denen *Falsis*[1] kein Gewerb oder Handwerck treiben, um damit sich breit zu machen, da doch die gesunde Ohren dadurch vielmehr beleydiget, oder gar nach und nach von dem wahren Gusto einer guten Music verwehnet werden; sondern wie schon öffters gemeldet worden, eine annehmliche Ariam erfinden, ein gut Cantabile setzen, den Text ausdrucken, damit nach Vollendung des Musicalischen Stücks die Melodie immer in der Phantasie zuruck bleibe, der Moralische Spruch oder Sentenz aber dem Verstand deutlich vorgestellet, und der Gedächtnus wohl möge imprimirt werden, um dadurch desto gewisser den wahren Zweck der Musique zu erreichen, welcher ist, durch geschickte und annehmliche Kläng die Hertzen der Zuhörern zu allen schönen Tugenden zu bewegen, und von allen sündlichen Leidenschafften abzuhalten, damit solchergestalt die Ehr GOttes beförderet werde.

Finis Musicæ principalis.

Das mehrere von diesem Stylo, und sonderlich vom Recitativo solle alles, was oben pag. 162. & seqq. geschrieben worden, fleißig nachgeholet 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 Wissenschafft. Tertiò Erfahrung.

Und diese drey Stuck 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 Geschicklichkeit zur Music überhaupt. Und in specie zur Composition.

Die Talenta seynd unterschiedlich.

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 Unterscheid aller Ingeniorum beschreiben. Uberhaupt 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 ande-

[1] Damit ihme nicht in Wahrheit der Ubernahm eines lauteren *Falsarii* (deren heut unzählige seynd, und deren exotische, exorbitante Compositiones allein mißbillige) möge beygeleget werden.

ren aber ein temperirtes, modestes, und gar pathetisches Wesen. Diese schicken sich besser zum andächtigen Kirchen-Styl; jene aber mehr zum Theatralischen, wofern sie ihr natürliches Feuer zu moderiren wissen.

Das andere wesentliche Requisitum ist die Wissenschafft. 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 angesetzte Contrapuncte, und Contrapuncts-Reguln wohl das mehreste 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 entbehren.

Indessen kan ein Practicus zwar allenfalls die Theorie aus der Mathematic entbehren, und ein praffer rechtschaffener Mann seyn, und in der Republic gute Dienst thun, wann er gleich die Tonos nicht auszuzircklen weiß, und das Monochord verstehet, 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 nutzet, auch nicht im Stand ist, neue Wahrheiten zu erfinden, oder wann er solche erfunden, oder solche erfunden zu haben vermeynt, 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-Hunderten her von jedermann gebilliget worden, auf das allergenaueste zu untersuchen, und aus seinen Gründen unumstößlich darthun: 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 Hülff der Mathematischen Wissenschafften weiter gehet. Es gehöret hieher, 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 vergnüget seynd.

Ein purer Theoreticus thut in der Music kleine Dienst.

Wahrheiten müssen noch imer erfunden werden.

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 Theoreticè und Practicè erlernete Künsten wohl zu excoliren suchen.

Ist die Experienz in einer Kunst oder Wissenschafft nöthig, so ist sie es gewiß in der Music. Durch die Erfahrung muß ein von seinem Lehrmeister freygesprochner (nach gemeiner Art zu reden) oder entlassener Scholar annoch das übrige, und allerwichtigste nachsuchen, und so lang nachsuchen, biß er endlichen desselben habhafft 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, und Quint-Essenz der Melodiæ sey, welcher sie gleichsam doppelt belebet, und denen Sinnen angenehm macht.

Jos. Fux 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 Melodiæ empfindet. Von dem Ersten ist hier nichts zuthun, dann: Mich vergnügt das Meinige, dich das Deinige, einem jeden das Seinige. Ingleichem: Vom Geschmack laßt sich nicht *disputi*ren &c. Um den anderen aber hat sich ein Componist um so mehr zu bekümmeren, als man bey einer producirten Music von nichts mehrers raisoniret, und fragt, als: ob die Music von *Gout*, oder di *bon Gusto* gewesen sey? d. i. ob sich dabey habe eingefunden ein guter Gedancke? Ein gratieuser Einfall? Ein ingenieuse Ausdruckung der Wörter? Einige besondere Kunst-Grifflen? einige artige Vermischung und Abwechslung der Harmoniæ? ein über alles dominirendes Cantabile? ein annehmlich touchantes Accompagnament? und viele andere auf dem Papier offt schlecht scheinende Vortheil? durch welche jedoch das Gehör meistens frapiret, und die innerliche Sinnen (Sensus) movirt, die Leidenschafften des Menschens entweder erreget, oder gestillet werden. Und letztlichen,[1] ob das Musicalische Stuck geweßt seye leicht? deutlich? flüssend? lieblich? und mit hüpschen *Musicali*schen *Figu*ren ausgeziert? Von welch letzteren Qualitäten und Eigenschafften das mehrere zu ersehen ist Cap. 28. pag. 163. & seqq. Und alles dieses heisset und ist der famose *Gout*, *Gusto*, oder Musicalische Geschmack, den man

[1] Solte wohl die erste Frag gewest seyn: Weil ja an diesen 4. Haupt-Eigenschafften das gantze Musicalische Gesatz abhanget, und die Propheten.

Ob die Componisten reysen müssen.

mit desto grösserem Fleiß suchen muß, je weniger man denselben einem geben kan, der ihn nicht selbst durch eigne Erfahrung findet. Wir müssen uns derowegen Erfahrung schaffen, es geschehe nun zu Hauß, 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 Mittel, aber nicht die Gelegenheit, als da seynd die Religiosen in den Clösteren, und viele andere mehr, so unterschiedlich engagirt seynd.

Allein es ist das Reisen, E. g. in Italien, denen Religiosen weder nöthig, weder nutzlich. Wer in Teutschland 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 Dutzend in seinem *Vade mecum* pro memoria zusammen geschriebene Kunst-Wörter, und etwan auch ein paar hundert andere in seinem Mantelsack eingepackte welsche Terminos, welche er fleissig auf seinen Musicalischen Pieçen hinschreibt, und eben darum, weil er gereißt ist, seynd diese seine Sachen schon um vieles kostbarer.

Teutschland gibt uns selbst vortreffliche Subjecta.

Bey dieser unserer Zeit hat man nicht mehr Ursach, mit so grossen Kösten und Lebens-Gefahr in anderen Länderen den Musicalischen *Gout* zu suchen, man kan ihn wohl auch in sublimiori gradu bey teutschen Höfen finden,[1] und alla moderna componiren lernen. Teutschland selbst bringt wegen ihrer Lag mehr wohlgemischte 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 Gedächtnus-Krafft von der Natur in ziemlich hohem und gleichen Grad hervor gebracht worden. Ein solches Naturell verlanget auch die Music, welches allein derselben Vollkommenheiten der Welt zu zeigen fähig ist. Der Teutsche, der schon gewohnt ist, viel in verschiedenen Dingen zu arbeiten, wird sich weder, die viele Wissenschafften darzu zu erlernen, noch viele Jahr unermüdet in dieser Sach zu arbeiten, scheuen. Das Feuer der Teutschen ist mehrentheils so beschaffen, daß es eine beständige gleiche Hitz von sich gibt, und nicht zu starck, noch zu schwach ist, und dahero weder verlöschet, noch verflattert, und also auszuhalten im Stand ist. Ein Frantzmann wird dergleichen weitläufftige Sachen entweder nicht anfangen, oder bald wieder liegen lassen. Der Engelländer, dessen Verstand die Arbeit und Weitläufftigkeit schon vorher übersiehet, wird nicht so leicht dazu zu bringen seyn. Der Italiäner ist zu bequem dazu; er wird seine Scharpffsinnigkeit lieber auf was wenden, so bald zu End ist. Der Teutsche aber wird sich vor nichts fürchten. Es wird ihme nichts zu schwer seyn. Er wird sich Tag und Nacht bemühen, seine Gemüths-Kräfften durch vielen Fleiß auf das beste auszuarbeiten.

Aus diesem Principio will ich hoffen, es werden es einsmahls unsere Compatrioten überhaupt (dann an Special-Exempel mangelt es nicht) anderen Nationen eben sowohl im Musicalischen Gusto abzugewinnen suchen, gleichwie sie ihnen in künstlichen Contrapuncten, und anderen Theoretischen Accuratessen schon vorlängst es vorgethan.

Es haben auch die Teutschen auswärtig den Ruhm, daß, wann sie sich auf etwas mit Fleiß appliciren wolten, sie es gemeiniglich anderen Nationen vorthun könten. Zu dessen Beweiß solle dienen die eigne Geständnus eines vornehmen ausländischen Componistens, welcher, wie Heinichen pag. 10. in Notis seines General-Basses &c. anmercket, einsmahls wider die Gewohnheit seines Lands dieses offenhertzige Raisonement von dem Unterschied 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 offt hüten muß, nicht dadurch in eine Schläfrigkeit zu verfallen: die meisten Tramontani hergegen (loquela hunc manifestum facit) incliniren von Natur allzuviel zur vivacitè 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 gewohnlichen Lebhafftigkeit zu vermischen, so wurde ein Tertium heraus kommen, welches nicht anders, als aller Welt gefallen könte, &c.

Die welsche Nation inclinirt zur Dolcezza.

Die teutsche Nation könte sich mit grossem Vortheil des welsch- und frantzösischen Gout bedienen.

Aus diesem dann ist zu schliessen, daß eine glückliche Melange (Vermischung) von Italiänischem und Frantzösischem Gout das Ohr am meisten kützeln, und es über allen anderen besonderen Gout der Welt gewinnen müsse.

Cape tibi hoc! So viel vom Musicalischen Geschmack. Wovon zulest annoch ein doppelte Frag muß erörtert werden. Nemlich:

Viererley Gattung des Gusto.

Da es bekannt, daß der Gout fast so vielfältig ist, als viele Menschen seynd, und wann man je alle Gustus wolte möglichst zusammen ziehen und eintheilen, jedoch wenigstens 4. unterschiedliche Gattungen der Geschmäcken wurden in Consideration gezogen werden müssen, als nemlich:

Primò, der Geschmack der Bauren, so sich mehr an der Leyer und Pohlnischen Dudelsack delectiren.

Superiores sollen ihren Untergebnen gute Bücher anschaffen.

[1] 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, Dreßden, Berlin &c. anschaffen; das übrige wird gewiß die Capacitè und Fleiß eines Componisten um so gewisser ersetzen, als ja hin und wieder in Clöstern, und anderer Orten mehr, schon vorhin solche Subjecta anzutreffen seynd / welche bey- und von denen Virtuosen, Herrn Hof-Musicis sowohl in Vocal- als Instrumental-Musiquen nicht allein vieles erlernet haben, sondern auch in der That in Musicis von mehr, als gemeiner Stärcke seynd.

Secundò, der Burgern, &c. 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-Verständigen, so etwas ungemeines hohes, und künstliches erwarten, &c. Als ist nun die erste Frag: Nach welcher Gattung der Menschen ein Componist seine Music solte einrichten?

Wie sich hierin ein Componist zu verhalten habe?

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 gantz- und Hochgelehrten etwas sublimes, seltsames, ausgesuchtes &c. 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 verbîs, sed in ostensione spiritûs &c. die allzuhohe Hirn-Gespunst fahren lassen, den mittleren Weg, und gutes Concept erwählen, dasselbe bündig probiren, nach Rhetorischer Kunst ausführen, und aus innerlichem heiligen Trieb (welches zwar allezeit solte geschehen) und Geist GOttes zu Marckt gehen, deutlich, klar, langsam &. 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 allzusehr gekünsteltes Noten-Werck vorlegen, [1] welches die Componisten allein verstehen, und wodurch hergegē auch eine sonst gute Music aller ihrer Zierd eines flüssenden natürlichen Wesens beraubet wird; sondern er solle nach Erheischung des Textes auf etwas schönes Arioses bedacht seyn, so dann durch eine angenehme Abwechslung oder Veränderung der Melodiæ, Harmoniæ, ein munteres, ungezwungenes Subjectum, Thema, &c. inventiren, dasselbe gut Contrapunctisch (wobey der Contrapunct all' Ottava wohl das beste contribuiren könnte.) Alla capella legaliter componiren, invertiren, in die Neben-Tonos excurriren, gelegentlich, nach kurtzem Auffenthalt in den Haupt-Modum M. revertiren, das Thema repetiren, imitiren, constringiren, je eine Stimm mit der anderen forciren, mit Musicalischen Figuren auszieh-ren, und endlichen hüpsch clausuliren.

Auf solche Weiß, und nicht durch papierene Augen-Musiquen, wird er den wahren Zweck der Music assequiren, und eine Universal-Approbation und allgemeinen Applausum reportiren.

Die andere Frag ist: Auf was Art man von sich selbst eine Prob anstellen könne, ob unsere Music von gutem Gusto sey? Wofern man der Selbst-Lieb, und fremden Schmeicheleyen nicht trauen wolte?

Prob einer wohlgerathenen Music.

Antwort: Wann deine durch viele Erfahrung regulirte Music meistentheils, und all' ordinairè.

Primò, sowohl Gelehrten, als Ungelehrten.

Secundò, Leuten von gantz unterschiedenem Temperament, und Humeurs.

Tertiò, an verschiedenen Orten der Welt, wodurch der Gout gantz different ist, dannoch 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 meynte, 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 könte 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 vernünfftig 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 Stuck, als von welchem man nichts vom Text verstanden, ist kein Pfeiffen Taback werth, &c. Auf dieses hin wuste ich schon, was ich in Zukunfft disfalls zu observiren hätte. Besiehe hievon oben pag. 133. & seqq. Die Axiomata, Monita. &c.

Ob Bauren auch von der Music urtheilen können?

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 gegebenem Versprechen ein gäntzliches Genügen gethan zu haben.

Es weißt 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

[1] Gemeiniglich über jene Musicalische Stück, durch welche ein Componist seine Kunst und Stärcke der Welt an Tag zu legen, um sich dadurch groß zu machen, sucht, schüttlen die meisten Zuhörer die Köpf: mit Vermelden: dieses oder jenes Stuck 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.

ein sicheres Fundament legen möge. Uber diß hat er klare und genugsame Information de Motu & Saltu. Von unterschiedlichen Ton-Arten, oder Modis Musicis. Von wechsel- und durchgehenden Noten. Von den Syncopationen. Ligaturen. Auflösungen. Cadenzen, und Clausulen.

Will er nun auch würckliche Hand anlegen, und actu Componiren, so ligt ihm schon wiederum die Vorschrifft vor Augen, wie er nemlich als ein Contra-Notist simplement die Sach solle angreiffen, mit 2. 3. und 4. Stimmen lernen sätzen, und sich durch fleißige Ubung eine Fertigkeit erwerben. Er kan mit leichter Mühe, auch nur aus den untersetzten Exemplis, gründlich verstehen die Einfache, und Doppel-Contrapuncten. Die Fugen. Die Musicalische Compositions-Arten. Die Rhythmopœiam &c. Ferner wird ihme vorgewiesen, wie, und aus was für Quellen er einen guten Gedancken könne schöpffen, oder inventiren. Wie er das Inventirte solle disponiren, Elaboriren, und mit den annehmlichsten Figurîs Musicîs auszieren. Item findet er hin und wieder in diesem Tractat unumstößliche Grund-Sätz, Axiomata[1], Postulata,[2] nutzliche Anmerckungen, unterschiedliche vortheilhaffte Lehren, samt 2. Analysirten Musicalischen Stücken, aus welchen allein er fast alles Essentiales, so in den Musicalischen Compositionibus gemeiniglich pflegt vorzukommen, zu ersehen, 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[3] componiren? Antwort:

Erstlich, so man dieses thun, und mit untersetzten Exemplis, wie bißhero allemahl geschehen, alles klar und deutlich machen wolte, wurde dieser Tractat kein Tractat mehr seyn, sondern ein grosser Foliant werden. Andertens 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 Concertantibus, ein gleiches zu sätzen erlernet hat, eine geringe Kunst, ein vielstimmiges Stuck zu verfertigen, weilen entweder selten alle Stimmen zugleich mit einander spihlen, sondern mehrentheils einander ablösen; oder wann sie je alle Reale-Stimmen zugleich die Harmonie, die Melodie solten helffen fortführen, so entstehet meistens nur ein safftloses Stroh-Wesen. Zu Verhütung häßlicher Quinten und Octaven muß der Bass immer grosse Sprüng machen. Die Strenge der Regulen wird nachgesehen. Die Licentien hergegen dringen so vielfältig ein, daß man statt einer annehmlichen Melodiæ nichts, als ein starckes Geräusch, und verwirrtes Mischmasch der Stimmen vernehmen kan. Paucis: Der ein gutes, fliessendes *Quatuor*, d. i. eine Composition à 4. Voc. machen, und fortführen kan, der gilt gewiß einen Componisten, und wird ihme leicht seyn, nach Verlangen aňoch 2. oder 3. Real-Stimmen hinzu zu flicken, womit er aber die 4. Eigenschafften einer Music *di buon gusto* schwerlich wurde beybehalten können.

Pro Coronide dieses Tractats hat es beliebet, eine doppelte curieuse Frag zu erörteren hiehero zu setzen. Man höret nemlich jetzt bey Gelegenheit, da sich einige Virtuosi Herren Musici hören lassen, öffters sagen: Die *Music* ist hoch, ja aufs höchste gestiegen. Hergegen ist es auch zuverläßig gewiß, daß die Music bey den alten Griechen öffters gantz besondere, Verwunderungs- ja Erstaunungswürdige Würckungen gehabt habe, dergleichen Effect man der heutigen Music nicht zuschreiben kan.

Es ist demnach
Die erste Frag:
Ob? und wie die Music heut aufs höchste gestiegen?
Und, da wolte behauptet werden, die Music wäre aufs höchste gestiegen, ist
Die andere Frag:
Warum dann die heutige Music nicht auch so grosse Würckung habe, als wie die Music der alten Griechen.
Diese beyde Fragen beantwortet Herr M. L. Mizler, und zwar auf die erste Frag respondirt er sub Distinctione.

Die Music ist nunmehr aufs höchste gestiegen, wann man sie als eine Kunst, die bißhero meistentheils als ein Handwerck erlernet worden, betrachtet. Dann man muß sich wundern, daß es die Music-Verständigen und Virtuosi durch die blosse Erfahrung so weit (practicè & executivè) haben bringen können. Allein (in Theoria) fehlet es noch sehr viel. Wir haben noch keine erwiesene Regulen, wir können noch keinen demonstrirten Zusammenhang von Musicalischen Wahrheiten aufweisen, u. s. f. Die Music ist also noch sehr unvollkommen, und kan folgbar noch immer höher steigen. Ja es werden noch viele Jahr-hundert vorbey fliessen, biß die Music auf den möglichen höchsten Gipffel stei-

Axiomata. [1] Axiomata werden jene Grund-Sätz genennet, deren Wahrheit gleich in die Augen leuchtet, wann die Wörter erkläret worden, und die also keines Erweises bedürffen.

Postulata. [2] Postulata heissen jene Heisch-Sätz / oder Forderungen / die man als wahr annimt, weil niemand daran zweifflen wird, ob sie gleich erwiesen werden könnten.

Real-Stimmen. [3] 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 Partie der vollstimmigen Composition ausmachen helffen.

get, wann anderst die Nachkömmlinge durch natürliche Zufäll nicht in solche Umständ gesetzet werden, daß sie wieder von vornen anfangen müssen. Dermahlen zwar hat die Music Hoffnung zu steigen, indeme sie ihre glückseelige Zeit erlebet, in welcher sich die *Music*-Verständigen um die Wissenschafften, und die Gelehrten um die *Music* bekümmeren. Man fanget an die Music genauer nach der Mathematic zu untersuchen, man untersuchet mit mehrerem Fleiß die Melodie, als das Edelste der gantzen 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 Reyhe der Schlüsse biß auf ihre vorderste Grund-Sätz unumstößlich vest zu setzen. Es hat so gar eine Gesellschafft der Musicalischen Wissenschafften die Music zu verbesseren aus einem edlen Antrieb 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 Virtuosos 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 erlernet, höcher und höcher 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 Zukunfft geschehen.

Auf die andere Frag: Warum die heutige Music nicht auch so grosse Würckung habe, als die Music der alten Griechen? sagt Mizler T. 1. parte 2. pag. 22. Es seye und bleibe wohl wahrscheinlich, daß die Musique bey den alten Griechen öffters wunderwürdige Würckungen gehabt, ob es aber der Music allein, oder anderen Zufällen, so zugleich bey der Music mit vorkommen, zuzuschreiben sey, wolle er dermahlen nicht untersuchen.

Drey Ursachen kan man angeben, warum die Music der Alten bey ihren Zuhörern mehr Würckung gehabt, als manchmahl 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 dahero der Eindruck bey dem Volck 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 Leidenschafften nicht wenig bewegt werden. Hingegen verstehet man öffters bey den heutigen Musiquen nicht ein Wort, welches zwar auch in den Gemüthern der Zuhörern 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. Manchmahl seynd die Singer, manchmahl die Componisten Schuld daran. Ach! daß doch in diesem Punct, sonderlich die Geistlichen Herrn *Componist*en gut Griechisch wurden! Drittens die Bemühung der Componisten die Leidenschafften 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 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 ernsthafft, merck- und nachdenckens-würdig ist die darauf in 3. Ursachen bestehende Antwort. Es ergehet nemlich hierinnfalls der vortrefflichen, schönen, edlen, angenehmen Music und Königin aller Wissenschafften wie denen besten Speisen, die zwar ihrer Natur nach vortrefflich seynd, werden aber nur darum veracht, weilen 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 Marckflecken und Städten mehrentheils voll- und vielstimmig musiciret, und mit Geigen und Pfeiffen alles durch einander jagt, vom geistlichen Kirchen-Text nichts, oder kaum wenige Wort, und auch diese nur in lateinischer Sprach können verstanden werden, ohne die Gemeinden durch Aufführung einer gravitætischen, Majestätischen, modesten, Pathetischen, deutlichen, die Wörter wohl ausdruckenden Kirchen-Music zur Andacht zu bewegen. Ja so gar auf dem Land und Dörffern, wo vorhero das fromme, und einfältige Bauren-Völckl durch andächtiges Absingen eines Kirchen-Liedes einiges Soulagement suchte, und fande, thut sich jetzt ein alter Bocks-Barthle, ein alter Schulmeister hervor, ludelt auf der Orgel jämmerlich, und schreyet mit etwann 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 eyfrige Erklärung des heiligen Evangelii gut gemacht, und auferbauet, 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 invigiliren, auf daß die alte Kirchen-Lieder sollen jederzeit beybehalten, und

Es sollen wohl demnach dieses unsere Avertissement nicht allein die geistliche Herrn Compositeurs, sondern auch die samtliche Herrn Dorff-Pfarrer, als ein hoch-bedenckliches *Pro Memoria* sich bestens recommendirt seyn lassen, und aus heiligem Antrieb sich dahin beeyfferen, daß nicht so viel die Ohren der Zuhörern (will eben nicht mehr sagen, gepeyniget) belustiget, als vielmehr ihre Pfarr-Untergebne mittelst andächtiger, alter, und neuer approbirter Kirchen-Liedern in ihrer Mutter-Sprach Monodicè, d. i. von der gantzen Gemeind oder Communität einstimmig gesungen, solten zur Andacht bewegt, zur Tugend angetrieben, zu allem Guten beförderet, und zum Lob GOttes, welches der wahre Zweck der Music ist, solchergestalten angezündet werden, damit sie schon jetzt in diesem zergänglichen Leben anfangen, lehrnen, und angewohnen, wiewohlen dermahlen noch sehr unvollkommen, nachgehends aber im Himmel auf eine gantz vollkommne Weiß und Art mit den heiligen Englen, und allen Außerwählten GOtt zu lieben, zu ehren, zu preisen, zu loben, und das himmlische Trisagion abzusingen so lang GOtt GOtt ist, das ist, ohne

in der Mutter-Sprach andächtig abgesungen werden.

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, &c. auf hinckende Art. 108
Accentus Musicus. Le port de voix, Stimm-Fall, Vorschlag, fig. Mus. 155. 157
Acciaccatura, Verbindung, Musicalischer Zierrath. 157. 160
Æquisonus, sc. Tonus. Æquisonè, Unisonè. 12
Æolius Modus Musicus, wird erklärt. 56
Dessen Ambitus, oder Octav-Sprengl allda. ibid.
Dessen sonderliche Erinnerungen allda. 56. 57
Dessen Eigenschafft, und Exempla. 56. & seqq.
Affectus, Gemüths-Neigung, Leidenschafft. Um diese wohl auszudrucken, muß der Componist vieles dissimuliren. 86
Ambitus Octavæ, der Umfang einer gantzen Octav. Species Octavæ. 29. & seq.
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
Antispastus, 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 hiebey zu beobachten. 131.132
Die gröste Force geschiehet am Anfang. 134
Arhsis, 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
Aposiopesis, Reticentia, Verschweigung. 155. 157
Apotome, was es sey. 4. 5. 11
Axiomata, Was sie seynd. 218
Authentus, sc. Tonus, führet seinen Sub-Tonum mit sich. 39
Sucht seine Gäng meistens oben. 41. 67.

B.

B. grosse Romanische, bedeut den untersten Clavem B. im Clavier.
Bacchius, gewisser Klang-Fuß. 164. 165
Basis, Fundament, Bass, die unterste Stimm des Drey-Klangs.
Bass-Stimm, Vox gravis, Baryphonus, Bassist, vertritt gleichsam die Stelle der Materie. 112
Ist der Unter-Satz und Stütze aller anderen Stimmen. *ibidem* & seq.
Battuta, Tact. Vide Tempus.
Bauren können auch von der Music urtheilen. 217
Bewegung, vide Motus.
Bicinium, Duetto, Gesang von 2. Stimmen.
Bindungen, sollen herabwärts aufgelöset werden. 90
Vide Ligatura.
Bordone falso, auch Pleonasmus genannt. 88

C.

C Adentien, oder Absätz, sollen in Thesi, oder Arhsi 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, &c. 67
Solle bescheidentlich abgesungen werden. 22. 71
Hat das *fis*, *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 Exemplis vorgestellt. 67 & seqq.
Grosses Lob des Chorals. 70. & seq. 71.
Die Kirchen-Regenten haben wegen der Music, und Choral-Gesang bey GOtt schwere Verantwortung zu geben. 71
Chorda, was sie bedeutet. 191

Choriambus, gewisser Klang-Fuß. 165. & seq.
Chromatische Music-Laiter. 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 zerschiedentlich eingetheilet, als in
Perfectissimam.
Minùs Perfectam.
Imperfectam.
Formalem.
Affinalem.
Peregrinam.
Intermediam.
Primariam, seu Principalem.
Secundariam, seu Dominantem.
Tertiariam, seu Mediantem.
Cantizantem.
Altizantem.
Tenorizantem. 94. 95. 96. 97
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
Clausulæ Coronatio. 95
Clausularum omnium Exempla. 96. 97. 98. 99. 100
Clausulæ 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 neundte Theil eines Toni Musicî. 4. 5.
Dessen Beweiß in dem Klang, und Erzeugung. 14 17
Comma, secundò in der Red, ein kleiner Theil des Satzes. Ein kleiner Einschnitt. Particula sententiæ. 132
Dessen ein Muster im Contrapunct. 179. N. 10
Componaster, ein unverständiger, ungeschickter Componist, Pfuscher, 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 Modos Musicis nicht so eingeschränckt, wie bey des Heinichens 2. Haupt-Modis. 61. & seq.
Verfertiget offt über den Cantum Choralem die künstlichste Compositiones. 67
Kan sich dieser unserer Lehr versichert halten. 62
Anhang, einiger vortrefflicher Anmerckungen, so ein Componist wissen soll. 129. 214. & seqq.
Besitzen nicht alle Componisten die Erfindungs-Gab in gleichem Grad. 133
Wie denen unfruchtbahren Componisten zu helffen. 133
Streitten offt 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 Tantz-weiß setzen. 133
Ein besondere Instruction für einen Componisten. 129 130
Sollen die Figuras Musicas wohl innen haben. 215 155
Sollen sich der Leichtigkeit, Deutlichkeit, Fleißigkeit, und der Lieblichkeit sonderbar befleissen. 163 182. 215.
Sollen die Rhytmopœiam wohl verstehen, 164. & seqq.
Gute Lehr, so er aus ♯♯ , oder ♭♭ componiren will, samt beygesetzten Exemplis. 32. & seqq.
Sollen die Diastolicam, oder Lehr von Interpunctionen nicht ausser Acht lassen. 131
Sollen vorhero gute Disposition machen. 133. & seq.
Ihre gröste Fehler. 131
Sollen die Con- mit Dissonanzen wohl zu untermischen wissen. 182
Suchen sich heut hervor zu thun mit neuen Ligaturen. 182
Sollen die Natur imitiren. 214
Sollen mit denen Falsis kein Handwerck treiben. 202
Ob sie nothwendig reisen müssen? 216
Drey Essential-Requisita, so einen Componisten gut machen. 214
Verhaltungs-Regulen im Recitativ. 131. 163. 166. & seq. 212.
Verhaltungs-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 gescheid judiciren. 168
Conciliatio Vocum, Vereinbahrung der Stimmen. 60. 61.
Consonantia, Consonum, ein Wohllaut. Wie viel? und welche? 18
Wie sie auf einer: und wie sie auf 2. Saiten erwiesen werden. 15
Contra-Notista, ein Noten-gegen Noten-Setzer. 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, wie er hier zu verstehen sey. 107
Simplex, wird subdividirt in
Planum.
Fugatum.
Ligatum.
Syncopatum.
Coloratum.
Figuratum.
Floridum.
Diminutum. 108
Gradativum, oder alla Diritta.
Saltativum.
Claudicantem, oder alla Zoppa.
Punctatum.
Solutum.
Obligatum.
Perfidiatum, obstinatum.
Exempla aller dieser Contrapuncten. 109. 110. & seq.
Contrapunctus duplex, Doppel-Contrapunct. Was er sey? 112. 113
Wird gemeiniglich in Intervallis Compositis geführt. 113. 174. N. 35.
Duplex, *ad Quintam*, wird beschrieben. 113
Exempla dieses Contrapuncts. 114. & seq.
Duplex, *ad Octavam*, wird beschrieben, samt Regulen. 115
Exemplum dieses Contrapuncts. 116. & seqq. 173. N. 33.
Analysis dieses Exempels. 116. & seqq.
Exempla aus allen 6. Modis Musicis des Contrapuncts al' Ottava. 118. & seq.
Duplex *ad Decimam*, Regulen davon. 122
Exempla dieses Contrapuncts ad decimam. 122. & seqq.
Duplex ad *Duodecimam*, Regulæ davon. 125
Exempla dieses Contrapuncts ad duodecimam. 125. 126. & seqq.
Contrapunct, solle rein, und so viel es möglich, ohne ♯♯ und ohne ♭♭ 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 Cadentiæ, letzte Ausziehrung der Cadentz. 95. 175. N. 38
Curta, Fuga, fig. Mus. simplex. 156
Dessen ein Muster. 159

D.

Actylus, gewisser Klang-Fuß. 164. 165
Decima. 7
Decoratio, Ausziehrung, wird beschrieben und recommendirt. 135
Demonstratio in Musica, klarer Beweiß. 14. 15. & seqq.
Denominator, Nenner, quid? 79. v. Tripla.
Dialogus, Zwey-Gespräch.
Diapason, Octava, heisset, über, oder durch alle, sc. Tonos.
Ist die erste und vollkommneste Consonantz 2. 1. 11. 12
Diapente, die Quint, ihre Erzeugung, und Verhaltnus. 11. 12. 5.
Vide Quinta.
Diaschisma, enthält 2. Commata Musica. 5. 4
Diastolica, Interpunctions- oder Einschnitts-Lehr. 131 & seq.
Diatessaron, die Quart. Ihre Erzeugung und Verhaltnus. 5. 7. 11. 12.
Vide Quarta.
Diatonica scala, Music-Laiter.
Diesis, enthält 4. Commata, wird vor Augen gelegt. 4. 5. 11.
Diminutio, Verminderung, fig. Mus. Was? und wie vielfältig sie sey. 156
Dessen ein Muster. 158
Discant, Dessus, Soprano, obere Stimm, gibt der Music die Form, und gröste Lebhafftigkeit. 112
Disdiapason, doppelte Octava. 5. 8.
Disharmonia, Ubellaut, woraus sie entstehe. 13
Dispositio, Einrichtung, was, und wie vielfach? 133. & seq.
Dissonantia, Dissonum, ein Ubellaut, wie viel? und welche? 18. 19
Einige seynd natürliche, einige zufällige. 19
Wie sie auf einer: und wie sie auf 2. Saiten erwiesen werden? 15
Ditonus, vide Terz major.
Drey-Klang, vide Trias Harmonica.
Ditrochæus, gewisser Klang-Fuß. 165. & seq.
Divisio, Dispositio, oder Mediatio, Theilung aller Consonanten.
Arithmetica, und Harmonica Divisio. 12. 13. 39. 40
Divisor, Theiler, Harmonicus, Arithmeticus. 9. 39. 40.
Diese Theilung geschiehet auf zweyerley Art. 39. 40
Dorff-Pfarrer, sollen die alten Kirchen-Lieder beybehalten. 220
Dorius, sc. Modus, wird beschrieben. 42 & seqq. 61. 67
Duodecima, die Duodez, ihr Erzeugung. 8. 15.
Durchgehende, sc. Noten. Vide Nota 78.
Dijambus, gewisser Klang-Fuß. 165. & seq.

E.

Eigenschafften, 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 recommendirt. 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

Erfahrung, muß einen Componisten gut machen. 215
Ethophonia, oder Mimisis, Imitatio, Nachahmung. 156
Euphonia, ratio bene Cantandi. 22. 130
Evolutio, oder Eversio, Untersetzung einer Stimm. 130. 176. No. 45
Exclamations-Punct. 131. & seqq.
Exponent, Nahme, Exponent der Ration. 9
Extrem- oder äusserste Stimmen, sollen vor andern in Acht genommen werden. 129

F.

FAlsæ, was sie seynd? Und welche die Notableste? 191. & seqq.
Nicht der Gebrauch, sondern der Mißbrauch derselben wird reprobirt. 202
Fantasia, Fantasten, wer diese seyen? 162
Falso 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 inversa, was sie sey. 137. 136
Einige Exempla. 137 & seqq.
Die gröste Force geschiehet am Ende. 130. No. 26. 134

G.

Gäng, Motus, unartige, verdächtige &c. 187. & seqq. 200
Geistliche, Componîsten, excediren gemeiniglich weit mehr, als die gewiegte Hof-Componisten. 161. 219
Genus, Musicum musicalîsches 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 giessen. 15. 16
Gewicht. Die musicalische Intervalla werden durch das Gewicht demonstriret. 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 ungestaltes Ding. 112
Vollkommene, und unvollkommene. ibidem. & seq. 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 Schrifft wider die Contrapunctisten. 2
Wird denen Herrn Theatralisten bestens recommendirt. 66
Hemitonium, ist besser, als Semitonium, ein halber Ton. 5
Die unterschiedliche Einlage der Hemitonien verursachen unterschiedliche Ton-Arten. 29
Hypo, Græcè, Latinè, Sub, unter, Sub-Tonus, Plagalis, &c. begleitet jedesmahl seinen Ober-Herrn. 39. 40. 41.

I.

JAmbus, ein gewisser Klang-Fuß. 164. 165
Imitatio, Nachahmung. fig. Mus. 156
Interpunctio, Incisio, Ein- oder Abschnitt. 131. & seq.
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. & seq.
Ihre Verhaltnussen einer gantzen Octav. 11
Allergebräuchlichsten Intervallen Verhaltnussen. 17
Inventio, Erfindung, was sie sey. 133
Einer ist glückseeliger in der Invention, als der andere. 133
Hülffs-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 Eigenschafften, 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-Füß. 165. 166
Italiäner, befleissen sich eines guten Cantables &c. 187

K.

KUnst, allzugrosse ist gemeiniglich von kleinem Effect. 217.
Kyrie Eleyson, solle man nicht Tantz-weiß setzen. 133

L.

LEidenschafften, der Zuhörern sollen erreget, 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

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, reliquiæ, Uberbleibsel. 5. 11
Limes, Limites, die Gräntzen eines Intervalls zum anderen. 42. 43
Loci Topici, seynd die Quell, woraus der Componist Invention schöpffen kan, und soll. 133
Lydius, sc. Modus Musicus, wird erklärt. 50
Dessen Gräntzen, Widerschlag, Drey-Klang Eigenschafft. ibidem.
Was sonderheitlich in diesem Modo zu beobachten sey. 50
Exempla dieses Modi Musici. 51. & seq.

M.

MAdrigale, ein Poëtisches Gedicht, wird beschrieben. 162
Mathematica, was sie sey. 3
Diese soll ein Componist in seinem Gewalt haben. 20
Mathematische Theilung. &c.
Matthesonii Lob. 66
Meditatio, Betrachtung, was sie sey. 162
Melodia, Gesang-Weisung, wird beschrieben. 113
Wie sie solle beschaffen seyn. 113
Melopœia, 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
Metabasis. 156. 159
Mi contra fa, est Diabolus in Musica. 86
Mixolydius, Modus Mus. wird beschrieben. 52
Dessen Exempla. 53. & seqq.
Dessen Eigenschafften. 55
Mizleri Laurentii &c. Lob, in der Vorrede.
Dieser schreibet wider die 6. Modos Musicos. 63 & seqq.
Dessen Einwürff werden von uns abgelehnt. 64 & seq.
Modus Musicus, wird beschrieben. 36. 37. & seqq.
Die alte Modi M. bekommen von etwelchen heitigen Herrn Musicis den Förgger. 34. 63. & seq.
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 &c. 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. & seq.
Molossus, ein gewisser Klang-Fuß. 164. 165
Monochordon, Sonometre, Klang-Messer &c. wird beschrieben. 12. 15
Monodia, Monophonia, ein einstimmiger Gesang. 67. 113
Monodium, Vox Sola. 67. 113
Monodicus. Monodus. Monotonus. Monotonia. werden erkläret. 67
Mordent, oder Mordant, ein gewisse musicalische Manier
Wird auch von den Frantzosen Martellement oder Pincement genennt. 157
Motus, Bewegung, was? und wie vielfach der Motus sey. 22. 23
4. Reguln seynd in der Bewegung zu observiren. 23
Gute Erinnerungen in Praxi von der Bewegung. 24
Motus Gradativus, Bewegung Stuffen-weiß 22. 23. 24. 200
Saltativus, Bewegung durch Sprüng. 22. 23. 24. 28. 201
Sprungweise Bewegung ist eine regulaire, die andere irregulaire, und warum? 28. 201. 195 & seq.
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 würckende. 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 &c. 2
Woraus sie ihre Principia ziehe? 3
Warum die Music der Alten grössere Würckung gehabt?
Hat ihren zureichenden Grund. 20
Welche von Gusto Gout, sey. 163. 182. 215.
Ist ein klingende Mathematic. 3. 20
Organica, oder Pnevmatica. 1
Gute bestehet in Vermischung der Con- oder Dissonantzen. 182
Alle Musiquen müssen sich nach den Haupt-Reguln des Contrapuncts reguliren. 203
Gravitätisch- und honete erhaltet alle geistliche Stiffter, die Religion, und samtliche gemeine Wesen in gut- und glückseeligen Stand. 71
Leichtfertige Musiquen sollen die Kirchen-Vorsteher nicht gedulten. 71
Ihr Effect, oder Würckung ist groß. 70. 182
Musicus, Tonus-Künstler, Music-Verständiger &c. ob ein tüchtiger Musicus die Geometrie, und Mathematique verstehen müsse? 20
Musicus, Musicant, Virtuos, Unterscheid zwischen diesen. 62

N.

NAtion, die teutsche ist laborios. &c. 187 gibt die beste Subjecta. 216

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 Tractament. 92. 197
In Wem ihr Accompagnament bestehe. 92. 198
Exempla ihrer Resolution in 2. 3. und 4. Stimmen. 92. 93. 198.
Nota, Figura, der Noten Valor, oder Geltung ist unterschiedlich. 72
Lange virtualiter, oder virt. kurtze. 73. & seqq.
Cambiatæ, Wexel-Noten. 74. 75. 76. 181. No. 47
6. Stück seynd dabey zu beobachten. ibidem.
Exempla dieser Wexel-Noten. 74. & seqq. Item 81
Wie sich hierinn ein Organist zu verhalten habe. 79. 80. 81
Notæ Transeuntes, durchgehende Noten. 78
Reguln von durchgehenden Noten. ibidem.
Exempla von durchgehenden Noten. 78. & seqq.
vide *Transitus*.
Numerator, Zähler, wer dieser sey. 79
Numerus Radicalis. d. i. Wurtzel-Zahl des Temporis Musici *Binarii* ist die Zahl. 2. oder zweyte Zahl. 79
Wie hergegen der Numerus 3. die Wurtzel-Zahl aller Triplen ist. 79

O.

Octava, Acht-Klang, Diapason, Diastema Antiphonum &c. Ihr Verhalt. 11
Wie die Octava erzeuget werde. 12. 39
Wie sie Arithmeticè, und Harmonicè getheilet werde. 39. 40
Diminuta, verkleinerte, und Superflua, überflüßige. 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 absteigende Octaven, und Quinten verworffen werden?
Ein jede Octava hat 3. Tonos Majores. 2. Tonos Minores. Und 2. Hemitonia Naturalia. 29
Keine Octava ist der andern gäntzlich gleich. 29
Oratorium, Oratoire, in der Music, ist ein Sing-Gedicht, welches eine gewisse Handlung, oder Tugendhaffte Begebenheit auf Dramatischer Art vorstellet. 162
Organist, Organædus, Organorum Moderator &c. solle die vorgelegte musicalische Stück vorhero wohl einsehen, und nach derselben Ton-Art genau die Præambula Versus &c. einrichten; sonderlich solle er den Tonum *Quartum* wohl verstehen. 50. 68
Organisten machen offt wunderliche Sprüng. 196
Sie haben die Anticipationes, und Retardationes 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, kurtzes Neben-Spiel in Ausläuffen, Tiraten &c. bestehend. 118
Periodus, wird erklärt. 131. 132
Plagalis, Plagius, Tonus Inversus, Secundarius &c. 40. 41. 67.
Phonagogus, ist eben, was *Dux* in denen Kreiß-Fugen.
Phrygius, sc. Modus Musicus, wird erklärt. 45. & 46
Warum er keine vollkommene Cadenz zulasse? 46
Warum er von vielen Componisten, so sehr verhaßt sey? 66
Dessen Eigenschafften. 46. 169. & seqq.
Dessen Clausulæ assumptæ. 46. 48. 169. & seqq.
Dessen Repercussiones Ordin. und Extraordinariæ. 46. 65. 66. 169
Dessen Exempla. 47. 48. 169. & seqq.
Hypo Phrygius, sc. Tonus. Ist sehr dienlich die Demuth, Andacht, Gelassenheit &c. auszudrucken. 46. 169. 181.
Poen, der erste anderte dritte, und vierte, seynd in der Music gewisse Kläng-Füß. 164. 165
Poët solle sich mit dem Componisten wohl verstehen. 131. 168
Postulata, was sie seynd? 218
Practicus, kan die Theorie entbehren. 215
Prob, einer guten Music. 217
Proceleusmaticus, ein gewisser Klang-Fuß. 165. & seq.
Proportio, Analogia, Größ-Vergleichung, oder die Aehnlichkeit zweyer, oder mehrerer Verhaltnussen. 9. & seqq.
Proprietas, Tonorum, vide Eigenschafft.
Pyrrichius, ein gewisser Klang-Fuß. 164. 165

Q.

Quarta, Diatessaron, ihr Erzeugung. 12
Ihr Verhaltnuß. 4:3. 11. 12
Wann sie ein Consonanz? Und wann sie ein Dissonantz sey. 19
Quarta Minuta, Superflua, verkürtzte, vergrösserte. 7
Ihre Bindungen, und Auflösungen. 87. 88
Grosse Quart. vide Tritonus.
Quinta, Diapente, auch Pentachordon. Ihr Erzeugung. 12
Quint, falsche überflüßige. 7. 192. stehet in ratione superpart: sesqui 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 Auflösung. 89. 195
Ihr Verhaltnuß. 11
Superflua. 7
Querstand, oder Relatio non Harmonica. 166 & seqq.

R.

Radical-Stimmen, welche so genennet werden. 207
Ratio, Verhaltnuß. Arithmetische, Geometrische, und Harmonische. 8. 9

Ratio Multiplex, Superparticularis, Superpartiens. 9 & seqq.
Real-Stimmen, welche so genennt werden. 207. 218
Reale Stimm-Verwexlung. 207
Reconciliatio, Vereinbahrung der Stimmen. 43
Recitativus, sc. Stylus, Regulen davon. 131.163. 166. & 167. 212
Reductio, Zuruckführung, Reduction der fingirten Tonen. 29. & seqq.
Reductio, Rationum, oder der Verhaltnussen. 40
Regulæ, zu wenige, und zu viele verderben alles Spiel. 131. 179
Werden von denen Post- und Raptim-Componisten meistens auf die Seite gesetzt. 131
Relatio non Harmonica, oder nicht einstimmiger Querstand. 166. & seqq.
Repercussio, Zuruckschlagung. 42. 43. 45
Replica, Replicatio, Wiederholung des Thematis &c.
Resolutio, Auflösung, nemlich der Ligaturen. 83. & seqq. 203. & seqq.
Retardatio, Aufenthalt der Noten, fig. Mus. 155
Davon ein Muster. 158. 212. 213. & seq.
Richters, Fr. Xav. Capell. M. Auflösungen der Septimæ. 204
Ribatutta, wider Einschlag in den vorigen Ton. 156
Davon ein Muster. 159. No. 17
Rhythmopœia, Einrichtung der Klang-Füssen. 164. & seqq.
Risposta, response, ist eben, was Comes, resolutio Thematis. 43

S.

SA, wird von einigen gebraucht an statt des ♭ fa, so nach dem *a* steht. 13
Saltus, Sprung. Saltativus Motus. 22. & seqq.
Paßir- und unpaßirliche Sprüng. 201. & seqq.
Scala, Music-Laiter. Diatonica, Chromatica. 21
Schisma, der halbe Theil eines Commatis. 5
Seiten-Bewegung, Motus obliquus. 22. & seqq.
Secunda, ihr Erzeugung, und Verhalt. 11. 13. 14.
Major, Minor, Minuta, superflua. 7. 84. & seq. 191
Kan aus einer Secund ein Terz werden. 7
Ihre Bind- und Auflösungen. 84. & seq. 117. 118.
Hat mit der Nona nicht gleiches Tractament. 92
Sectio, ein Musicalischer Abschnitt. 82
Semi- oder Hemitonium, majus, minus, halber Ton. 5. 84. & seq.
Sub-Semitonia, seynd heut abgeschafft. 5. 21
Semitonium majus naturale, Erzeugung, Verhalt. 5. 14.
Semitonii minoris, Erzeugung, Verhalt. 14
Semitonia Chromatica majora, und minora. 5. 6. 84. 85.
Semiditonus, Trisemitonium, Tertia minor. 5. 40.
Stehet in ratione superpart. sesqui sexta. 11. 12. 40
Will von Mizlern auch als ein vollkommene Consonanz erkennet werden. 18
Die kleine Terz ist wahrscheinlicher nur eine unvollkommne Consonanz. 18
Ob in fine finali die kleine Terz auch wohl stehe? ibid.
Die Erzeugung der kleinen Terz. 12. 40
Semicolon, ein kleiner Musicalischer Einschnitt. 131 & seq.
Septima, Heptachordon, minor, minuta, superflua, major. 7
Wird erzeuget. 14
Der grösseren Septimæ Verhalt. 15:8. fol. 11.14. 196
Der kleineren Septimæ Ration 9:5. 11. 14
Wird unterschiedlich aufgelößt. 90. 91. 92.
Solle vor der Bindung præparirt seyn. 90
Der Septimæ superfluæ Exempel. 86
Septenarius Numerus, wird eine Ruhe-Zahl &c. genennet. 12
Sesqui, halb, Helffte, medietas. 8
Sexta, Hexachordon, verkleinerte, kleine, grosse &c. 7. 193
Ihre Erzeugung. 14
Der grösseren Sext Verhalt 5:3. 11. 14. 195.
Der kleineren Sext Verhalt 8:5. 11. 14
Der übermäßigen Sext Exempel. 86. 193.
Superflua hat auf dem Clavier ein grösseres Intervall, als ein Septima minor auf dem Papier. 6
Solmisatio, Solfeggiamento, Solfeggiare, Solfier, nach den Guidonischen Syllaben singen, nemlich, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*.
Soliloquium, Selbst-Gespräch. 162
Sonus, Klang-Schall, wie er in der Music zu consideriren? 4
Soprano, Vox acuta, Discant, Dessus, die oberste aus den 4. Stimmen, führet al' ordinaire die Melodie. 112
Gibt dem gantzen Stuck die Form, Geist, Leben, &c. ibidem.
Species Octavarum, vide Ton-Art.
Spondæus, gewisser Klang-Fuß, samt dem Muster. 164. 165
Stimmen, Voces reales, welche so heissen. 218
Stylus Musicus, Compositions-Art, Schreib-Art. 161
Expressus, und Impressus, welche diese? 161
Dreyfache Eintheilung des Styli. ibidem.
Stylus Cameræ, Cammer-Styl. 161. & seq.
Stylus Theatralis, Opern-Styl wird erklärt. 162. 203
Ubertrifft in vielen Stücken den Stylum gravem. 203
Das wichtigste dieses Styli wird erklärt. 203. & seqq.
Choraicus Stylus. 162
Phantasticus Stylus. 162. & seq.
Recitativus Stylus. 131. 163
Ecclesiasticus, oder Kirchen-Styl. 161
Subjectum, Haupt- oder Fundamental-Satz eines Stucks, Contra-Subjectum. 115. 180
Unterschied zwischen Subjectum und Thema. 108
Superjectio, Uberschlag, fig. Mus. 156
Dessen ein Muster. 159
Superiores sollen ihren Untergebenen gute Bücher verschaffen. 216
Symphonia, ein aus lauter Instrumenten bestehende Composition. 113
Symphoniurgia, die Componir-Kunst. 113
Syncope, Syncopa, Syncopatio, Zertheilung der Noten. 82. & seq.
Unterschied zwischen Syncope und Ligatura. 83
Syncopationes können in lauter Consonanzen bestehen, nicht aber die Ligaturen. 82. & seq.
Synodia, Concentus, ein Gesang von mehrern Stimmen. 113
Systema, ein gantzer Zusamenhang, Musical. System. 21

T.

TAbella Pythagorica, das einmahl eins.
Tact, Chronometron, Egaler, Inegaler, vide Tempus. 72. 82

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 Verhaltnus. 11. 12. 40.
Ist ein volkommne 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, vervielfältigender, zusetzender. 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 nutzet in der Music nicht viel. 21. 215
Die Theoretici und Practici zugleich seynd die Beste, und Grund-Säul des Musicalischen Gebäues, &c. 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 Componisten zu wissen höchst nöthig. 29. & seqq. 61. 66
Werden verändert durch die veränderte Lage des doppelten Semitonii naturalis. 29. 36. 64
6. unterschiedene Ton-Arten werden vor Augen gelegt. 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 ♯ , oder♭ , 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 erzeuget werden. 13. 14
Dieser beyden Tonen Verhalt. 13. 14
Ein jede Octava enthaltet 3. Tonos majores, und 2. Minores. 29
Tonus Musicus, hoc est: Modus Musicus.
Diese Toni oder Modi Ecclesiastici werden von einigen 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 Authenti, suchen ihre Gäng meistens in der Höhe; wie hergegen die Plagii in der Tieffe. 41
vide Modus M.
Topica, und Loci Topici, seynd die Erfindungs-Quellen. 133
Transitus, Durchgang der Noten. 73. & seqq.
Regularis, und irregularis. 73
Anticipirter Transitus. 205
Transpositio, Ubersetzung 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 Wissenschafft von Triplen. 79
Einfache, und zusammengesetzte Triplen. ibidem.
Drey Haupt-Regulen von Triplen. 79
Tritonus, grosse Quart, d. i. 3. gantze Toni. 5. 7. 14. 89.
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 Weiß des Schlusses derer Psalmen bey dem E. u. o. u. a. e. 37

V.

VAriatio, Veränderung, fig. Mus. 156. 203. & seqq.
Vergleichung, Vereinbahrung der Stimmen. Conciliatio vocum. 60. 61. 153.
Veränderung, gar zu grelle der Ton-Arten. 201
Vergleich, zwischen einem Componisten und Poëten. 132
Verhaltnus, Ratio, Proportio, vide ratio.
Verwechslung, der Stimmen vor der Resolution. 203. & seq. 206.
Verwechslung, der Stimmen bey der würcklichen Resolution. 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 Beschreibung. 18
Vox, Stimm, acuta, der Discant, gravis der Bass.
Welche aus denen 4. ordinairen Stimmen die fürnehmere sey. 112

W.

WAhrheiten, Musicalische seynd noch lang nicht alle erfunden. 215
Wechsel-Noten. Was sie seyen. 73. 74. & seqq.
Wissenschafft, muß ein Componist haben. 214. 215. & seqq.

Anhang /

In welchem fast alle / sowohl in diesem Werck / als auch in andern Musicalischen Schrifften in Griechisch- Lateinisch- Welsch- Frantzösisch- und Teutscher Sprach gebräuchliche Kunst- und andere gewohnlich- vorkommende Wörter nach Ordnung des Alphabets gesetzet, und erkläret werden.

A.

A. a. a'. 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 a.' die anderte Octavam. Und das vierdte 2.mahl gestrichene a.'' zeiget die dritte Octav an. Und dieses ist auf gleiche Weiß 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-Clavires.

Abacus Pytagoricus. Das Einmahl-Eins-Täffelein.

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 nechst-folgenden Note nur ein weniges, bey den doppelten aber die Helffte der Geltung genommen, so daß die accentirende Note desto länger, und mit einer angenehmen Verzögerung gehöret wird, und worinn offt die beste Lust bestehet.

Accentus Ecclesiastici. Seynd diejenige, welche sowohl in der Kirchen, als auch an vielen Orten beym Tisch-Gebett, bey Vorlesung Göttlicher Heil. Schrifft, nach Veranlassung der Grammaticalischen Distinctionen strictè in acht genommen werden. Und solcher seynd gemeiniglich 7. Als Accentus

1.mus Immutabilis. Wann die letzte Sylbe eines Worts weder erhöhet, 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 erhöhet: die letzte aber in ihren vorigen Ton wiederum gesetzt wird.

6. Interrogativus. Eleviret die Fragweiß- vorkom mende Redens-Arten am End um 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.

Acciaccatura.

Accord. Zusammenstimmung. Bestehet in der Triade harmonicâ. 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*: Ein 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: ingleichem 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.

Æqual-Principal, heisset, wann dieses Orgel-Register von 8. Fuß-Ton ist.

Æquisonus. Ein gleichlautender Ton. Vide in Indice.

Æquivagans, Vox. Eine mit anderen zugleich, und auf gleiche Art fortgehende Stimm.

Æra Cantionis. Æra 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 Vergilii Vers:

Numeros memini, si verba tenerem,

zu ersehen; als ist Æra 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, Leidenschafft. Deren seynd 8. Als: Lieb, Leid, Freud, Zorn, Mitleyden, Furcht, Frechheit, und Verwunderung, so die Music erregen kan.

Affettuoso. Affettuosamente. Affettuosissimo, &c. Ital. Tres-affectueusement. Gall. Sehnlich, nachdrucklich, Hertz-beweglich &c.

A gusto. Heisset, wann einem etwas nach seiner Neigung eingerichtet ist, das ihm gefällt.

Agreable. Gall. Angenehm, lieblich, Amorosè.
Ais. Das durch ein ♯ erhöhete 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. Stuffen-weiß auf- oder abwärts steigend.
Alla Zoppa. Auf hinckende Weiß.
Alto. Die Alt-Stimm. Alto Rivoltato, oder der umgekehrte Alt; wann nemlich diese Stimm in denen sogenannten Doppel-Contrapuncten zu einer andern Stimm gemachet, und demnach umkehret wird. Also sagt man auch: Canto Rivoltato. Tenore, Basso rivoltato.
Alzamento di mano. Das Aufheben der Hand beym Tact-geben.
Ambitus. Umbfang. 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 kurtze Clausul oder Formul noch einmahl unmittelbahr nach einander gesetzet, und angebracht wird.
Anarmonia, und Asymphonia. Ein Mißlaut. Ubellaut.
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, Animoso. Ardito. Allegro. Lebhafft, frisch.
Angloise. Ein Engelländischer Tantz und Klingstuck, so aus syncopirend- oder ruckenden Noten bestehet.
Antecamentum. Ist eben, was Præambulum.
Anthema. Ein Griechischer Tantz, 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 Hertz wachet.
Apocope. Ist das, was Abruptio.
A Quattro Parti, voci. Von 4. Stimmen.
Arpeggiare. Auf Harpffen-Art spielen, oder 1. 2. 4. 6. oder mehr Stimmen nicht auf einmahl, sondern zergliedert anschlagen.
Aretinus (Guido.) Ein Benedictiner-Mönch, gebohren zu Arezzo in Welschland, und Profess in dem Closter 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- und Unbequemlichkeiten theils durch seine wunderbahrliche Geschicklichkeit und Fleiß aus dem Weg zu raumen, theils auch diejenige von ihme zu erst erfundene Musicalische Anfangs-Gründe hervor- und der Jugend beyzubringen, so nicht allein leicht, sondern auch lustig und biß auf diesen Tag in gantz Europa gebräuchlich. Um die Music in besseren Wachsthum zu bringen, durchreisete er gantz Welschland. 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 Ertz-Bischoff zu Hamburg, Hermann, und der Bischoff zu Oßnabrüg, Elvericus bedienet. Die Erfindung der 6. Sylben: ut, re, mi, fa, sol, la, aus dem Hymno S. Joan. Baptistæ genommen, haben ihn Anno 1022. unwidersprechlich zum Urheber.
Aria. Air. Arietta. Arioso &c.
Assai. Multùm. Ser. Assai allegro. Wohl geschwind.
A Tre Tempi. Ein Tact 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. biß 3.mahl wiederhohlet wird, aber dabey immer höcher steiget.

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 bedienet haben. Oder: Barbarismus ist solcher unartiger Musicalischer Satz, daß die accuratesten Musici nur bißweilen mit Fleiß: die ungelehrte Componisten aber offt, und aus Unwissenheit setzen. Dergleichen Barbarismos findet man in manchen Compositionibus dem 100. nach, ja unzähliche.
Barbitos. Barbitum. Ist eben, was ein Violon.
Baritonus. Baritonans. Heisset insgemein der tieffe *Tenor*, oder der hohe Bass. Basseto. Seines Clavis Signatur wird deswegen gemeiniglich um ein Terz 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.
Bassis. Fundament. Unterste Stimm der Triadis harmonicæ.
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 starck, bald leiß u.s.f. gehet, nachdem der Componisten Phantasie, oder vielmehr die verschiedene der Text-Worten es also zu erforderen 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 vorbringet, es geschehe nun solches bey der Composition selbst, oder

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-Stuck meistens Bizzar.

Bobisatio, oder Bocedisatio. 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-Kläng zu exprimiren, und die Mutation obgedachter Guido-Aretinischen Solmisation zu erspahren.

Boutade. Ein plötzlicher Einfall, oder Musicalischer Satz, so man an blosser Capric hinsetzet sans façon, Wie der Baur den Hut auf den Kopff.

Brillant. Lebhafft, munter, durchstechend.

Burlesco, Burlesque. Schertzhafft, kurtzweilig, possierlich, lächerlich.

Bombilare. Schweben, geschiehet bey Stimmung der Clavieren. Wobey das musicalische V. bedeutet, daß es hinauf: Λ . aber hingegen herab schweben solte.

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 meditiret worden. Und ist eben das, was die Fantasie, Boutade, &c. darinn einer seinem Sinn folget, und nach seiner Cappricie was hinsetzet, und daher spiehlet, so jedoch manchmahl weit artiger zu hören ist, als was regulirtes und studirtes, wann es aus freyem Geist kommt.

Cantata. Ist ein Gattung eines Sing-Stücks. Kan zweyerley seyn. 1.mò. wann sie mit einer *Aria* anfangt, und schleußt. 2.dò. wann sie beydes, oder auch den Anfang nur mit einem Recitativ verrichtet. Die wahre Cantata leydet keine andere Instrumenta, als das Clavier, oder ein Bassl. Ein wahrer Virtuos, so kan, därff, 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 majus oder minus erniedrigen, oder erhöhen. Diese Zeichen seynd Cis, dis, fis, gis, ais, ♭, ♮, ♯.

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 ♯, oder ♭. formirt werden. Claves Enharmonicæ, werden durch 2, doppelte ♯♯, oder ein einfaches †, und durch 2. ♭♭. 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.

Commissura. Misticanza. Vermischung. Heisset, wann zwischen 2. gegen eine Ober- oder Unterstimm consonirende Noten, eine dissonirende, und zwar im nechsten Intervallo zustehen kommt, welches in den Acciaccaturen geschiehet.

Complementum. Ausfüllung. Wird von solchen Stimmen gemacht, die eine Music verstärcken. Ausfüll-Stimmen.

Complexio. Heisset, wann der Anfang eines harmonischen Satzes am End wiederholet wird.

Componimenti. Seynd die verfertigte Musicalische Stück, oder die würckliche Compositiones.

Compositio Exotica. Soll seyn, wann man aus Unwissenheit von denen Grund-Reglen abgehet, sich ungezähmter Freyheit bedienet, und demnach gleichsam nicht recht zu Hauß ist.

Comprehensio. Ein Griff voller Stimmen.

Concentus. Gesang von mehrern Stimmen. Ist strictè 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 Doi Contr' Alti, 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 Gedancken, oder gewisse Sätz öffters hören läßt, um denen Ohren solche mehrers einzuflössen. Ist einem Componisten ein sehr notabler Punct.

Cornu. Waldhorn. Cornu di Caccia, Welsch. Cor de schasse, Frantz.

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.

DEcachordum. Ist, was 10. Saiten oder Tonos hat.

Deductio. Thematis, Fugæ, Subjecti &c. heisset, wann ein Musicalisches Stuck, wie es immer Namen haben möge, nicht allein wohl angefangen, sondern auch wohl, legaliter, magistraliter, und omnibûs numeris absolut biß zum Ende ausgeführet 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 vorstellet.

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. Bestehet aus 2. Wörtern, nemlich aus Dia, und pason, d. i. durch, oder über alle, sc. Chordas, oder Tonos Diatonicos; weil dieses Intervallum oder Octava alle andere Intervalla simplicia begreifft. Also auch

Diapente, d. i. durch 5. scilicet Chordas Diatonicas. Wird eine vollkommne, reine Quint, aus 3. gantzen, und einem halben Ton bestehend, genennet.

Diapente. Col Ditono. Diapente Col Semiditono. Die grosse, die kleine Septima.

Diapente major. Die große Quint, als ein Orgel-Register.

Diapente minor. Die kleine Quint, ebenfalls ein Orgel-Register.

Diapente pileata. Die gedeckte Quint in Orglen.

Diaphonia. Ein Ubel-Laut. Miß-Laut.

Diastema. Ist eben, was Intervallum. Zwischen-Raum, Stimm-Weite. Diastema Antiphonum. Die Octava.

Diatessaron, sc. per 4. Chordas. Eine vollkommne, reine Quart, welche aus 2. gantzen Tonen, und einem Semitonio majori bestehet.

Diatonos. Ist bey dem Martiano Capella allemahl die dritte Saite der Tetrachordorum, von unten aufwerts gezehlet, als: Hypaton Diatonos, Principalium extensa, &c. vide *Tetrachordon*.

Dichoria. Chorus divisus. Ein in 2. Theil getheilter Chor.

Digressio. Excursio. Ausweichung. Ausschweiffung. von einem Modo Musico in einen anderen.

Doxia. Ist eben das, was Diapente, eine Quint.

Diphonium. Bicinium. Ein Gesang von 2. Stimmen.

Diphtongus. Ist eben, was Ditonus, Tertia major.

Diesis Enharmonica. Ist das einfache † so heut nicht mehr gebräuchlich.

Double, d. i. Variatio. Veränderung.

Dyas Musica. Bedeutet 2. gegen einander entweder con- oder dissonirende Kläng.

E.

ELlipsis. Omissio. Defectus. Verschluckung einer Syllaben, oder Notæ. Ist eine Figura Musica.

Enthusiasmus Musicus, oder Harmonia Enthusiastica. Ist diejenige Eigenschafft eines Musicalischen Stucks, wodurch hastig- hefftig- und scharffe Eindringigkeit kan erwecket werden.

Epitasis. Intensio. Die Erheb- oder Erhöhung eines Klanges.

Epiproslambanomenos, i. e. Superassumptus, scilicet Tonus. Ist bey uns das untere Bass-G.

Epicedia. Traur-Musiquen.

Epinicia. Siegs-Gesäng

Epithalamia. Hochzeit-Stuck.

Eptacordo. Heptachordum. die 7.ma.

Erotica. Liebs-Lieder.

Essacordo. Die Sext. Hexachordum.

Executio. Die würckliche Ausführung eines musicalischen Stucks.

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 tieffeste.

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 ordinairen fa Stell zustehen kommen.

Falsæ. 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 Härtigkeit 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 *Superfluæ*.

Falsetista. Heißt den Musicis einer, der im Discant fistuliret, d. i. der über das Alter ist, darinnen man keinen natürlichen Discant singen kan, und doch noch einen so hochen Ton durch die Kehl vermag zu zwingen, oder zu singen.

Fantasia. Eine Gattung musicalischer Grillen in der Instrumental-Music. Ihre Arten seynd die Boutaden, Cappricci, Toccatæ, Præludia, Rittornelli, &c.

Fioretto, flosculus. Ist in der Music eine Diminutions-Art, Ausschmuckung, Verkünstelung, welche gemeiniglich am Ende einer Cadenz pflegt gemacht zu werden.

Flageolet. Ist ein kleines helffenbeinenes 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, starcker Tantz, dessen Composition fast allezeit im Tripel-Tact gesetzt ist.

Geometria. Meß-Kunst. Ist eine mathematische Wissenschafft, welche lehret, wie man einen grossen oder kleinen Cörper nach seiner Länge, Braite und Höhe abmessen soll. Die Theoretische Geometria untersuchet die Wissenschafften durch allerhand sinnreiche Vernunfft-Schlüß. Die Practische aber vollführet selbige auf dem Papier, Holtz, Metall, und sonderlich auf der Erde, und im Feld. Ein Musicus messet durch sie die Kläng 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, woferne er nicht vorher in der Geometrie sich fest gesetzt hat.

Grave, gravement. Ernsthafft, langsam.

Guida. Guide, i. e. viæ dux. Wird sonderheitlich in denen sogenannten Canonibus der Ersten, oder Anfangs-Stimm beygelegt, welcher die andere Stimmen auf eben ihrem Weg folgen.

Guitarra. Ist ein Musicalisches Instrument mit 4. oder 5. Chor, Darm-Saiten überzogen.

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-Tantz, oder Aufzug.

Harpeggiatura, vide arpeggiare.

Haut. Gall. Hoch. Haut dessus. Der erste Discant. Haut Taille. Der Tenorist.

Hemi. Ein Griechisches Wort, welches in der Music bedeutet, 1.mò nicht gar die Helffte eines gantzens: 2.dò etwas über die Helffte desselben; und 3.tiò 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 veränderen. Wird gemeiniglich 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 tieffeste Stimm der 2. untersten Tetrachordorum.

Hypate Hypaton. Ist die unterst- oder tieffeste Saite oder Ton im untersten Tetrachordo, und ist das heutige unser H. oder ♮ durum.

Hypate Meson. Ist der unterste Ton des mittleren Tetrachordi.

Hypatoides, oder Hypatæ genannt: seynd die unterste Toni aller Tetrachordorum.

Hyper. Super. Uber, oben.

Hypo. Infra. Drunter, unten. Also sagt man: Hypodiaposon, Hypodorius, &c. Die untere Octava. Der andere, oder der tieffe Tonus des Modi Musici Primi.

Hyporchematicus Stylus. Ist der Ballet, oder Tantz-Styl.

Hypocritica. Die Action- oder Gebärden-Kunst, wovon Mattheson in seinem Capellmeister ein gantzes Haupt-Stuck 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-Spihl, wann v. g. in einer Opera etwann ein Bauren-Liedl untermischet wird.

Intrada. Einleitungs-Spihl, so viel gutes von dem folgenden Werck verspricht. Ob es allemahl gehalten wird, stehet dahin.

Isochronæ, Æquidiuturnæ, sc. Chordæ. Gleichlautende Saiten.

Jung. In der Music heißt hoch, oder fein.

L.

LAtitudo soni. Die Stärcke 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 tieffesten Tetrachordi, ist das *D*.

Lirare. Lireggiare. Heißt erstlich auf der Leyer spielen. 2.dò 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 eintziges 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 Pariß; und auch in Teutschland 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 vollhalßig, auch nicht zu matthertzig; sondern gelassen, und mittelmäßig singet.

Manuducteur. Manuductor. Der den Tact gibt. Tactist.

Marque di repetition. Signum. Ein Wiederhohlungs-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 Lauffer, oder ein lauffende Figur. Bestehet v. g. in einer Tirata, Groppo, Misticanza, &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 schertzende Arietten.

Melorapta. Ein Noten- oder Stimm-Flicker. Pfuscher.

Melotheta. Ein Componist.

Mese. Also nenneten die Griechen die mittelste Saite oder Ton in ihrem aus 15. Chorden oder Tonen bestehenden Diagrammate (nemlich von der Proslambono-

meno A. oder unteren Bass-A., biß zu der Nete hyperbolæon aa. oder hohen Alt-a. gerechnet) welche jetzigem Tenor a. correspondirt, und sowohl unter- als über sich 7. Chorden oder Ton hat.

Meson. Bedeutet, was die mittlere Stimm inne hat, oder die Mitte ausmachet. Durch dieses Wort unterscheideten die Griechen eines aus ihren Tetrachordis von denen 3. übrigen.

Mesophonus. Ist so viel, als der Tenor.

Mezzo. Halb, mittelmäßig. Mezzo fortè, pianò. Nicht gar zu starck, nicht gar zu leiß.

Mimesis. Figura musica. Ist so viel, als Imitatio.

Moderatò. Mit Bescheidenheit, d. i. Nicht zu starck, nicht zu schwach, nicht zu geschwind, nicht zu langsam.

Modulatio. Die Art und Weiß, oder die Manier, mit welcher ein Singer oder Instrumentalist seine Melodiam herausbringet.

Modulisare. 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 Tacts. Die Italiäner zeigen es gemeiniglich mit einigen Bey-Wörtern an, als da seynd: Affettuoso, Con Discretione, Col Spirito, &c.

Musax. Ein grausamer Ohren-Peiniger, miserabler Componist.

Musomotheta. Ein rechtschaffener Componist. Desgleichen.

Musurgus. Ein Componist, ein Singer.

Monas. Unitas. Einzele 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. Andertens ist Naturel so viel, als Diatonisch. Item heißt es auch, leicht, anmuthig, angenehm, ungezwungen, nicht affectirt, &c.

Nenia. Neniæ, Trauer-Lieder, so vor alten Zeiten die gedungene Weiber sungen, und sowohl das Lob, als viele schmertzhaffte Klagen über den Verlust des Verstorbenen in sich fasseten.

Nete. V. Tetrachordum.

Nomus. Nomi seynd eigentlich die Gräntzen oder Schrancken einer Melodiæ in jedem genere Musico.

Nota contra Notam. Contra-Notisten, v. J.

Notæ firmæ. Werden diejenige genennt, deren jede 2. Schläg gilt, und zum Subjecto bey einem Contra-Punct gebraucht werden, absonderlich wann sie aus dem Canto plano Ecclesiastico genommen seynd.

Numeri radicales Consonantiarum und Dissonantiarum. Die Wurtzel-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 Wurtzel-Zahlen heissen folgende, als: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 8. wie je zwo und zwo absonderlich (und mathematicè) betrachtet, ein gewisses Intervallum Musicum geben.

O.

OCtava. Diapason. Music-Laiter, Acht-Klang.

Octava Chromatica. Bestehet aus 12. Semitoniis.

Diatonica octava, aus 5. gantzen, und einem doppelten Semitonio.

Eliptica. Eine verdeckte oder heimliche Octav.

Enharmonica. Hat 27. biß 32. Intervalla gehabt.

Octiphonium. Ein Composition von 8 Stimmen.

Oda, Ode. Ein Lied, ein Gedicht, 1. q. Cantus.

Opera. Ein Musicalisches Schau-Spiel. Item *Opera* v. g. *Prima &c*. Das erste Werck, 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 Werckzeuge, oder Musicalischer Instrumenten, als Orglen, &c.

Oxiphonus. Dulciter Cantans. Ein Sopranist.

P.

PAlimpsestus. Palimxestus, oder Palinxistus. Scarteca. Membrana rasilis, oder Cartell, ist ein mit weissem Gips und Fürnis zugerichtete Esels-Haut, worauf das Geschriebene wiederum ausgelöschet, und abgekratzet werden kan.

Paragoge. Heisset, wann in einer Cadenz noch etwas angehänget wird, so nicht expressè vom Componisten hingesetzet worden, sondern vom Executore angebracht wird.

Paramese. V. Tetrach.

Paranete. V. ibidem.

Pariphonista, und Paritonus. Ein Vorsinger, Cantor.

Parœnia. Lieder, so beym Wein gesungen werden.

Partitura. Ist derjenige Entwurff eines Componisten, da er alle Stimmen und Theil seiner Compositionen zusammen schreibt, damit desto eher die Fehler vermieden, und den Singern und Instrumentalisten, wann sie fehlen solten, zurecht geholffen werden könne.

Passacaglio, oder Passagaglio. Passacaille gallicè. Ist eigentlich eine Chaconne. Der gantze Unterschied bestehet darinn, daß sie ordinariè langsamer, als die Chaconne gehet, die Melodia matthertziger, zärtlicher, und die Expression nicht so lebhafft ist; und eben deswegen werden die Passacaillen fast allezeit in den Modis minoribus, d. i. in solchen Ton-Arten gesetzt, 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. Brossard will, es solle ein Passage nicht länger dauren, als man in einem Athem verrichten könne.

Pastorale. Drama Pastoritium. Ein Schäfer-Spihl.

Pedale. Fuß-Clavier.

Pentachordum. Ist eine Stellung oder Reihe von 5. Saiten. Deswegen führet auch die Quint diesen Namen, welche auch anderweit Pentasonia genennet wird.

Penta Gramma. Also heissen die 5. ordinaire Musicalische Linien.

Pentaphonium. Ein 5. stimmiges Stuck.

Penta-Ton. Ist so viel, als die Sexta superflua, weil sie aus 5. gantzen Tonis bestehet.

Peridroma. Ist eben das, was die Fuga in denen sogenannten Canonen.

Periphonia. Ist, was im Gesang überflüßig, und hinweg seyn soll.

Philomusus. 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.

Phtongiarium. Tonarion. Ein Stimm-Pfeiffel.

Pietoso. Auf eine Art, so Erbarmung und Mitleyden erregen kan.

Pizzicare. Pizzicato. Schnippen. Geschnippt. Wann nemlich die Saiten an statt des Bogens mit dem Finger gezwickt, und klingend gemacht werden.

Polyphonium. 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 Kaysers Augusti, welcher, wann Bathyllus tantzte, die Music darzu machte. Dahero der erste Thurner annoch den Nahmen Printz beybehaltet.

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. 62 41 3. wie nun der erste und letzte Terminus 6 und 3. proportionem duplam constituirt: eben also gibt auch die zwischen 6 und 4. befindliche Binarius oder gezweyte 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, ʘ / ☾, stehen, und anzeigen, daß 3. Minimæ Notæ auf eine brevem giengen. Seynd heut nicht mehr gebräuchig.

Proportio. Verhaltnus, 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 Stifftern.

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 Melodiæ, welcher einmahl der Phantasiæ wohl eingedruckt, lang in selbiger beharret.

Psalmiren. Psalmodus. Psaltes. Psalmen-Singer.

Psalmodizare. Psalmen singen.

Pythagoræ, Hämer. Seynd denen Musicis bekannt, durch welche er die Musicalische Tonos mit gewissen Proportionibus erfunden. Dann, als er einst bey einer Schmidte vorbey spatzirte, und hörete die Schmid-Knecht mit ihren Hämmeren auf dem Amboß tapffer arbeiten, merckte er gewisse Zusammenstimmungen. Nach unterschiedlichen von ihm hierauf mit den Hämmern gemachten Experimenten befand er, daß der Unterschied der Tonen nicht von der Stärcke 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 Octava.
12 = 8 = = 3 = 2 Quinta.
9 = 6
12 = 9 = = 4 = 3 Quarta.
8 = 6
9 = 8 Tonus.

Polonoise. Ist ein Polnischer Tantz. Wie Angloise ein Engelländischer, &c.

Q.

Quantitas notarum extrinseca und intrinseca. Die äusserliche und innerliche Grösse, oder Geltung 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 kurtz 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 beliebet. Ist eben, was Misticanza. Weil auch, wann sie aus weltlichen Texten bestehen, mehrentheils Schertz-Reden darinnen vorzukommen pflegen, als werden sie deswegen von einigen auch Dicteria 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 Bassin, Tertiam, Quintam, und Septimam. Herentgegen haben der ordinaire und Sexten-Accord nur 3. Grund-Stimmen, die vierdte Stimm ist schon allzeit nur eine Verdopplung einer Grund-Stimm.

Radoppiamento. Radoppiato. Verdopplung. Verdoppelt.

Radoppiare. Verdopplen. Ist eine gewisse Sing- oder Spihl-Manier.
Rasor. Wird genennet, der auf der Lauten, oder Violin nur kratzet.
Ratio. Maaß, Verhaltnus. 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, ♯ oder ♭♭. componirtes Stuck in den Diatonischen Octavæ ambitum reduciret, um zu erfahren, ob die Signatur oder Vorzeichnung richtig, oder mangelhafft sey, als welches sich so dann äussert.
Remissio. Die Erniedrigung der Stimm.
Replica. Wiederhohlung des Thematis, so eine Fugam machet.
Reprise, Ripresa. Also heisset das Repetir- oder Wiederhohlungs-Zeichen.
Retrogrado. Zuruck gängig.
Ribecare. Italicè. Heißt geigen auf Bauren-Art. Dahero
Ribechista. Ein Bauren-Geiger.
Ribombo. Ein starcker Wiederhall.
Ricercara. Ist eine curieuse und zugleich eine ingeniose Aufführung einer Fugæ, oder Thematis.
Risentito. Auf eine lebhaffte, und ausdruckende Art, so man verstehen, oder deutlich vernehmen kan.
Regula, Richtschnur, Ordnung. Regulæ pleuritides. Die Register in einer Orgel. Regula Primaria, das Principal. Regula pressior, pileata, 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 Docken genennet, welche, wann man das Clavier tractirt, in die Höhe springen, und gleichsam tantzen.
Scala. Dura. Mollis. Harte, weiche Music-Laiter.
Schietto. Ohne Zierrath, schlechthin.
Serenata. Eine Abend-Music.
Senza, Sans, sinè. Ohne. Senza Stromenti.
Solmisatio Hammeriana, bo, ce, di, ga, la, ma, ni, Von Kiliano Hammer einem Niederländer.
Sonus. Klang. Toni Icotoni, Anisotoni. Gleiche, ungleiche Toni. Mobiles, stantes &c.
Sordunen. Kommt her von Surdo tono, oder gedämp[f]ten Klang, so die Italiäner *Sordino*, die Teutschen aber Sordünen nennen. Diese Sordünen werden bey Trompeten, und Violinen, &c. 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. Aussatz aller Stimmen einer Composition.
Spiccato. Bedeutet, daß man die Kläng auf den Instrumenten wohl von einander sönderen, und jeden distinctè soll hören lassen.
Staccato, oder Stoccato. Ist mit Spiccato fast einerley; daß nemlich die Bogen-Strich kurtz, 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 beybehalten, jedoch in andere Claves mit ♭♭. oder ♯♯ übersetzt wird. Status mutatus ist, wo das Widerspihl geschieht.
Stenasmus. Tractus. Ist, wann in einem Schmertz- oder Seuffzen ausdruckenden 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 Schmertzen mercken könne.
Sympathia. Natürliche Beystimmung geschiehet, wann man E. g. ein Harpffe, Laute, &c. tractirt, und eine andere etwa an der Wand hangende Laute, so mit der vorigen in gleicher Stimmung stehet, sich alsobald mithören läst. Oder, da man mit einem Stim-Pfeiffel unter einer Gloggen denjenigen Ton, so mit dem Gloggen-Ton in gleichem verhallt, oder nur in genauer Verwandtschafft stehet, d. i. einen Ton aus der Triade harmonicâ anblaset, ein weiß nicht was für wohlthönend- und einstimmendes Klang-Geräusch in der Gloggen herumfahret, und sich hören laßt, da doch ein solches bey anderen Tonen nicht geschieht.
Systema. Constitutio. Ist im weitern Verstand, die ordentliche Einrichtung aller Theilen, so ein gantzes Musicalisches Werck 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 Kläng auf- oder übereinander gesetzet werden. Wird auch insgemein genennet, ein Satz. Hat viele Beynähmen, als: Syzigia simplex, und ist so viel, als Trias harmonica *propinqua*, wann die Consonatiæ nah: *remota*, wann sie weit von einander stehen. *Compositia bis*, *ter*, *&c.* wann die in einem vollkommenen Griff befindliche Toni 2, oder 3.mahl verdoppelt und vermehret werden.

T.

TAbulatura. Ist der Aussatz der Klang-Noten, oder Pausen-Zeichen.

Taille. Ist bey den Frantzosen die Tenor-Stimm.

Taratantara. Wird der Trompeten-Schall genannt.

Tardo. tardè. Langsam.

Tastatura. Claviatura. Ist überhaupt die völlige Griff-Tafel, oder gantze 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*, *Accompagnament* hinzu setzet, oder die Harmonia weiter gehet. Die Frantzosen nennen es Point d' Orgue. Ohne Zweifel, weilen 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. Milderung. Diese Mäßigung hat statt in Stimmung der Clavieren. Man weißt nemlich aus der Erfahrung, daß wann man E. g. alle Quinten &c. rein stimmet, bey Fortschreitung der Toni zu hoch kommen, und mit anderen Tonen eine unleidentliche Dissonanz verursachen. Diesem Ubel abzuhelffen, nimmt man einer Consonanz bald etwas ab, oder legt ihr bald etwas zu, und temperiret die Verhaltnussen, der Tonen so gegen einander, daß sie das Gehör alle wohl ertragen kan, welches *Temperatur* heißt, und zur Absicht hat, daß man aus allen Clavibus des gantzen 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-Tonen der 7.de und 8.te vermeynt waren.

Tetrachordum. Ein Quart-Gang. Also hieß bey den Griechen ein aus 4. Saiten oder Tonen bestehender Theil ihres gantzen Systematis Musici. Ihr gantzer Musicalischer Zusammenhang aber bestunde aus folgenden 5. Tetrachordis. Das erste.

Tetrachordum *Hypaton*, i. e. Primarum seu Principalium sc. Chordarum. Ware das unterste und tieffeste, und, hatte nach jetziger Einrichtung die Claves: H. C. D. E. Das andere

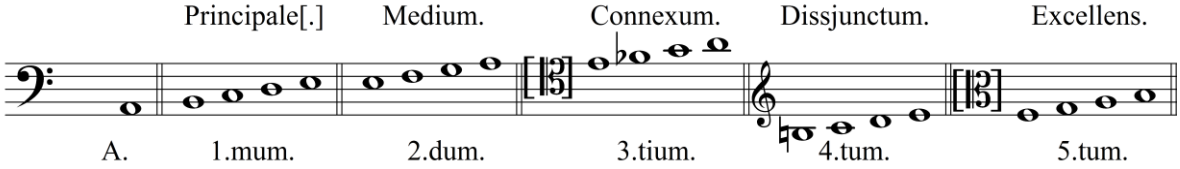
Tetrachordum *Meson*, d. i. Mediarum, sc. Chordarum. Ware das anderte, und unter den untersten 3. Tetrachordis das Mittlere, und hatte die Claves im Bass das mittlere e. f. g. a.

Tetrachordum *Synomenon*, d. i. Connexarum, seu Conjunctarum. Ware das dritte, und hieß deßwegen 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 gantzen aus 15. Tonen bestehenden Systematis (als jetzigem unserem A.) abgesondert war, demnach mit dem vorhergehenden Tetrachordo nicht zusammen hieng, 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 Tieffe angenommen, welcher daher Proslambanomenos heißt, und zur Nete Hyperbolæon Disdiapason, oder eine doppelte Octava ist.

Um alles dieses noch deutlicher zu machen, hat es beliebet, alle obige Tetrachorda in Noten vorzustellen, und alle Chorden, Saiten, oder Tonos samt ihren Griechischen Bey-Nähmen 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. Trite Synommenon.
c. Paranete Synommenon.
d. Nete Synommenon.

h. Paramese.
c. Trite Diezeugmenon.
d. Paranete Diezeugmenon.
e. Nete Diezeugmenon.
f. Trite 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 besiehe in Mizleri Bibl. Mus. T. 1. p. 2. pag. 8. 9. & seqq.

Theoria. Contemplatio. Ist die blosse Betrachtung über ein Ding, ohne Ausübung. Dahero Theoreticus derjenige genennet wird, so sich nur aufhalt in blosser Betrachtung einer Sach, und probiret, was, und wie es solle nach der Kunst gesetzet 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. Ubersetzung eines Stucks aus einem Clave in einen andern durch ♯ , oder ♭ .

Trias Anarmonica. Ist eine Zusammensetzung dreyer Klängen, so nicht zusammen stimmen.

Tritus, i. e. Tertius Tonus, oder Modus Ecclesiasticus, wodurch der fünffte und sechste Kirchen-Ton verstanden wurde.

Tropus. Wendung. Aenderungs-Deutung, cum Intonatione Psalmorum. Ist finalis clausula, wie die Intonatio Initialis. Wird deswegen so genennet, weilen die Kirchen- oder Choral-Ton sehr offt verwechselt, und verändert werden. Es werden aber die Tropi, oder die Ausgäng des Chorals gemeiniglich mit den 5. Buchstaben E u o u a e, das ist, S*Eculorum Amen*. angezeiget, als auf welche der Cantor sonderlich zu sehen hat.

Trillo. Trilleto. Ein sogenannter langer, kurtzer 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 Glaß-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 Rämlein hat, damit es nicht wancke. Der Spieler aber stellet diese Machine nicht in die Breite, sondern in die Länge, vor sich, und schlagt an beyden Seiten gelind darauf. Dieses Spiel kan man auch treiben mit anderen kleineren Gläßlen, da man sie mit Eingiessung des Biers oder Weins nach Belieben zurecht stimmet.

Vibration. Ein zitterende Bewegung, auch Diadromus genannt. Dadurch werden diejenige verstanden, welche bey Anschlagung einer Saite in einer unglaublichen Geschwindigkeit, jedoch nach Länge oder Kürtze der Saiten, langsamer oder geschwinder verrichtet werden. Diese Diadromi oder Vibrationes verhalten sich, wie die Grösse (Quantitates) der Saiten, aber verkehrt. Nemlich die Saite C verhaltet sich zur Saite c wie 2. zu 1. Aber die Vibrationen oder zitterende Bewegungen, so die Saite C. macht, verhalten sich zu den Vibrationen der Saite c. wie 1. zu 2. Und so offt also C. einmahl zittert, muß c. zweymahl vibriren; und so auch in anderen Intervallen. E. g. In der Quinte c g schlaget g allemahl dreymahl an, biß c zweymahl. Da nun alle Consonanzen in der natürlichen Ordnung alle mit einander zugleich anschlagen, nemlich wann C einmahl vibrirt, so schlaget in eben der Zeit c zweymahl, g dreymahl, c' viermahl, e['] fünffmahl, g['] sechsmahl an. Vibrirt C zum andernmahl, so schlagt c zum drittenmahl, g zum vierdtenmahl, c' zum fünfften- e' zum sechsten- und g['] zum siebendmahl. Vibrirt C zum drittenmahl, so vibrirt c zum fünfftenmahl, g zum siebendenmahl, c' zum neundtenmahl, e['] zum eilfftenmahl, und g' zum dreyzehendenmahl, &c. welches alles in einer erstaunlichen Geschwindigkeit geschiehet.

Vibrissare, i .e. vocem in cantando crispare. Heißt in der Music, die Stimm im Singen drehen, wenden, kräußlen, &c.

Vigoroso, oder Vigorosomente. Starck, mit Nachdruck.

Virtu. In der Music bedeutet diejenige Musicalische Geschicklichkeit, vermög welcher jemand vor vielen anderen entweder in der Theoria, oder Praxi etwas ungemeines zum Voraus hat. Der, oder die solches besitzen, werden daher mit dem Epitheto, *Virtuoso*, oder *Virtuosa*, beleget, 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 Halß, sondern in den Backen formirt, und mit allzugrossem unlieblichen Hauchen die Noten gleichsam druckend herausstosset.

Vitium *Clausulæ*. Ist, wann die Herrn Musicanten ein abgeschmackes Final machen.

Vitium *Concordantiarum*. Ist, wann der Singer auf das Fundament, und Neben-Stimmen nicht acht hat. Falsch pausiret, &c. Item wann die Saiten auf den Instrumenten nicht wohl gestimmet seynd.

Vitium *Conjunctionis*. Ist, wann man Altvätterische Passaggien zusammen setzt.

Vitium *Erroris*. Ist, wann der Singer meynet, er singe das rechte Intervall, und trifft doch eins zu hoch, oder zu niedrig.

Vitium *Gestûs*. Ist, wann ein Singer, oder Instrumentalist üble Gebärden unter währender 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 Instrumentist die Noten nicht in derjenigen Octav singt oder spielt, darinn sie stehen.

Vitium *Mensuræ*. Ist primò, wann wider den Tact, entweder zu langsam, oder zu geschwind von einem oder dem anderen musiciret wird, und secundò, beym Tact geben von dem Directore NB. daß *Decorum* nicht in Acht genommen wird.

Vitium *Moderaminis*. Ist, wann eine Stimm oder Instrument nicht gemäßiget 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 Tieffe leiß fistuliret.

Vitium *Pronuntiationis*. Ist, primò, wann der Singer die weichen, und harten Buchstaben E. g. b und p. d und t, g und [k] nicht rein ausdrucket, sondern solche vermischet. Secundò, wann er die einsylbige Wörter unter langsamen Noten nicht deutlich genug ausspricht. Und tertiò die 5. Vocales, a, e, i, o, u, vermenget, verbeisset, oder durch die Nase und Zähn singet.

Vitium *Remissionis*. Ist, wann der Singer die Stimm sincken last, 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 anderemahl, zweymahl &c.

Vox Vagans. Also wird in einer 5.stimmigen Composition die fünffte Stimm genennet; weil sie bald ein Discant, Alt, Tenor, und Bass ist. Heisset sonsten 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 weniges, 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.

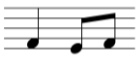
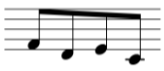
51. In letzter linea muß die andere Note nicht im e, sondern im c. stehen.
Item im Alt in der dritten Linea von unten auf solle die achte Note nicht im *f*, sondern im *e*, stehen.

54. lin. 9. Nota septima solle nicht im *a*, sondern im *h*. 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

Aller meiner musicalischen Wercken / so im Druck heraus seynd

Opus I. ANtiphonarium Marianum, Constans XXVI. Antiphonis. Alma Redemptoris. Ave Regina, Regina Cœli, Salve Regina. A Cauto, vel Alto Solo, Con. 2 VV. Organo, gedruckt im Hochfürstlichen Stifft Kempten. 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 Sacræ, 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. vom Autore dedicirt den samtlich (Tit:) Hochwürdigen Gnädigen Herrn Prælaten der Unter-Schwäbischen Benedictiner-Congregation sub Titulo S. Spiritus.

Opus VI. Hyperdulia Musica. h. e. Lytaniæ Laurentanæ de B. M. V. à 4. Voc. Ordinariis. 2. VV. 2. VV. Vi[o]lone. Organo. gedruckt zu Augspurg. Anno 1726. von Joseph Michaël Labhart. verlegt von Joseph Eysenbarth, und Joseph. Endele.

Opus VII. Sonatæ. XII. à 2. VV. Violoncello. Organo. dedicirt dem (Tit:) Hochwürdigen Gnädigen Herrn, Herrn Placido Abbten 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 letzt und besten musicalischen Werck, so aus 8. Messen von besonders annehmlichen Gusto bestehet, gehorsamlich aufzuwarten.